

SOBRE EL VALOR SIMBÓLICO Y LA LECTURA FIGURATIVA EN IDEOGRAMAS DE SOLUCIÓN ABSTRACTA

José Ramón Alonso Lorea - joseramon_alonsolorea@hotmail.com

Todo parece indicar que las pinturas rupestres aborígenes de las cuevas de Punta del Este, Cuba, acusan la existencia de un sistema de signos ideográficos inteligentemente articulados. El estudio de sus relaciones internas, así como las variantes que ellos recrean -de posición, de relación o de situatividad entre los propios signos y entre los signos y el contexto topográfico- así lo hacen ver.

Ahora, cómo plantearse la lectura de estos murales rupestres. Según tesis de Frantisek Miko (1988) para el análisis del texto literario, un sistema expresivo contempla dos subsistemas: el de la operatividad y el de la iconicidad. Si tenemos en cuenta las generalidades que establece este autor, podríamos llegar a una primera deducción.

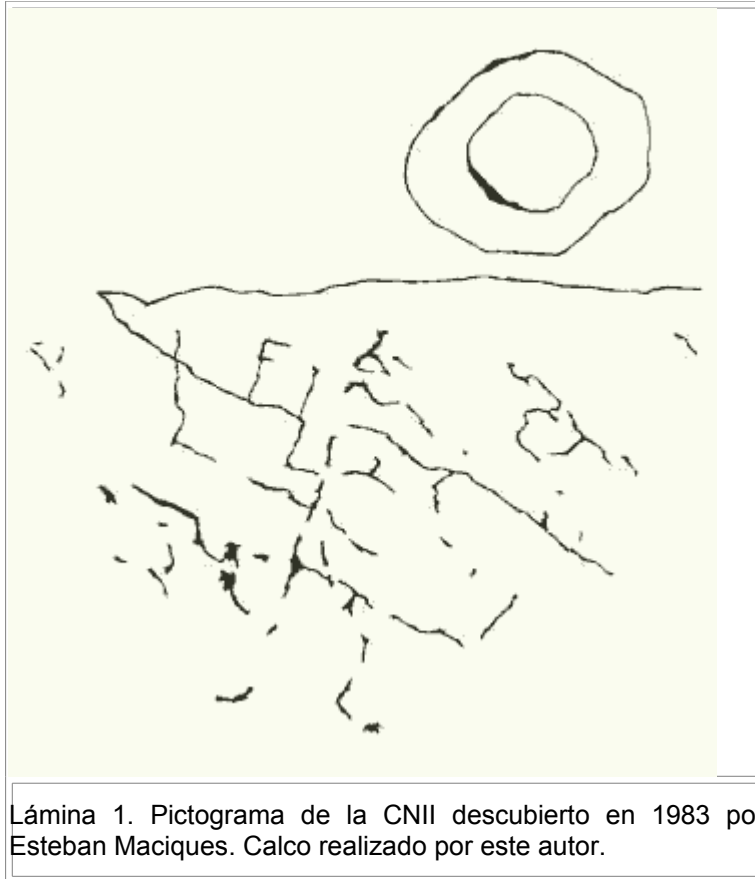
Como texto, el sistema de ideogramas rupestre de Punta del Este funciona hoy a medias, porque se ha perdido la operatividad del discurso y, por lo tanto, el significado del mismo. Tenemos el símbolo, pero no lo que representa. Una imagen que esconde el concepto. De modo que sólo poseemos, y no siempre ni en la misma medida, el modelo de la iconicidad con su simbología y algo de su lógica. Dos últimos aspectos que he ido desbrozando a lo largo del estudio de estas pinturas indoantillanas (Alonso, 1992).

Ahora, esta irregularidad por la posesión de la simbología y de la lógica del modelo icónico va a estar dada, entre otras, por una razón muy evidente: la "lectura" de un pictograma aborigen es, en la actualidad, el resultado de un análisis que está condicionado por nuestra formación extraña al momento socio-histórico en que fue creado dicho icono. Es el fruto de un análisis *a posteriori* y, por lo tanto, desenfocado. Es decir, se trabaja sobre el efecto plástico que provoca la representación, pero se desconoce la causa o el motivo original de la representación.

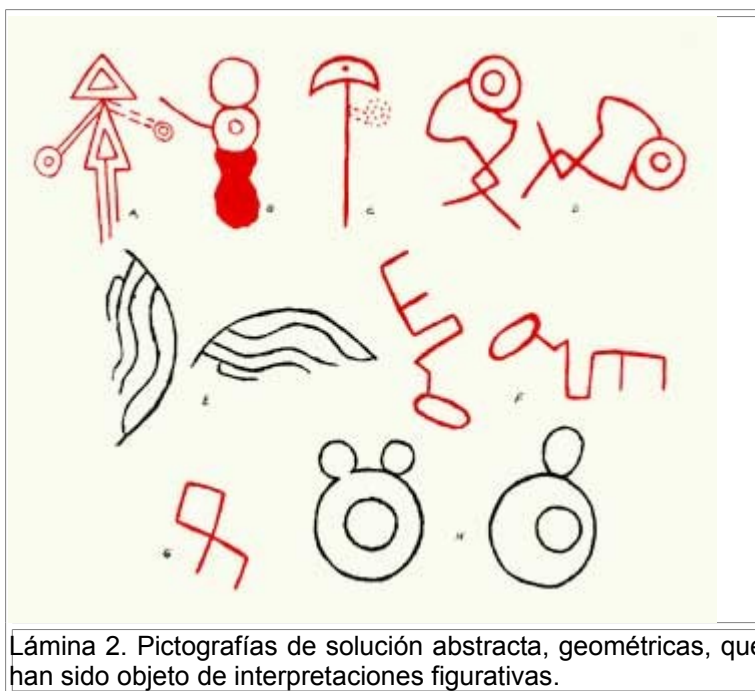
Por otro lado, y directamente referido al valor simbólico, existe una falaz relación que establece la calidad simbólica de la obra indígena a partir del referente que ella denote. Un paradigma que ejemplifica el hecho es la pintura realista del Franco-cantábrico. En ésta, el razonamiento contemporáneo asume estas pinturas, automáticamente, como diseños de alto valor simbólico por cuanto se reconoce su móvil desde el punto de vista plástico: la reproducción, a veces de un naturalismo sorprendente, de la figura animal. Una creación pictórica, sin embargo, que está subordinada a una muy cercana relación del hombre con el modelo vivo de las distintas especies de la fauna que representó. Sin embargo, en las "lecturas" que se hacían de estos murales generalmente se desechaba, desde el punto de vista igualmente simbólico, aquellos elementos abstractos -geométricos o no-, los cuales no tienen un referente identificable.

Esta última situación caracteriza al arte rupestre de Punta del Este y su (im)posibilidad de lectura. No podemos hoy inferir el motivo real que mueve a la representación del símbolo, pues el resultado es una expresión *abstracta de orden geométrico lineal*. Sin embargo, sí podemos deducir su valor simbólico desde la perspectiva del propio diseño como representación sensible: la proporción, el ritmo, la simetría, la armonía, la composición, el tamaño, la posición, la expresividad de las áreas, el color, la relación con el contexto topográfico, elementos todos que expresan su calidad simbólica y cualifican un estilo (Alonso, 1990).

A ello se puede sumar otros aspectos inherentes a la propia actividad simbólica, por ejemplo: la selección de un lugar adecuado para la plasmación del signo; o también aquel elemento sacro-lúdico que se origina en el momento de la propia creación. Cuando estudiaba el conjunto ilustrado en la lámina 1, aquel que contiene las características que definen al arte rupestre de *líneas inconexas* (Maciques, 1991), me venía a la mente un rasgo de carácter simbólico que ellos reservan: y es ese estado emotivo que pudo suscitar en el hacedor el acto de hacer destacar, de entre la infinita indiferenciación de las rugosidades calizas, aquellos pequeños rasgos irregulares de la piedra que, al ser resaltados por el color negro, creaba la expectativa de la futura grafía a elaborar.



Existen autores que, aún reconociendo el valor simbólico que muestran diseños de solución abstracta, fuerzan el acto interpretativo otorgándole a algunos de estos conjuntos el carácter de dibujos figurativos, tanto antropomorfos como zoomorfos. Dibujos como los que aparecen en la lámina 2 son objeto de estas antípodas valoraciones.



Si bien Fernando Ortiz mantuvo la máxima de “leer” que el arte de Punta del Este, “todo el simbolismo y sin esfuerzo realista, trata de representar por emblemas simples y casi

exclusivamente lineales y geométricos sus conceptos de lo sobrenatural, quizás antropomorfizados o zoomorfizados en los mitos de sus mentes pero no en las expresiones plásticas de su arte” (1943:133), otros reconocidos autores como Herrera Fritot, Antonio Cosculluela, Royo Guardia y Núñez Jiménez, tradujeron a expresiones figurativas algunos de estos “emblemas”.

Y es que resulta improbable esta interpretación, máximo cuando no existe en ninguna de las cinco cuevas de Punta del Este lo que podríamos llamar una evolución de las formas, desde la figuración a la abstracción o viceversa, propio de algunos ejemplos del arte rupestre de otras regiones del mundo; y ello desde el punto de vista cualitativo. En lo cuantitativo, de los más de 230 dibujos y conjuntos de dibujos pertenecientes a este sitio arqueológico, sólo han podido determinarse (de manera especulativa, lógicamente) 14 diseños figurativos como a continuación cito.

Para Herrera Fritot, los cuatro *conjuntos de líneas concéntricas circulares a manera de efigie* son representaciones de "caras" (lámina 3).

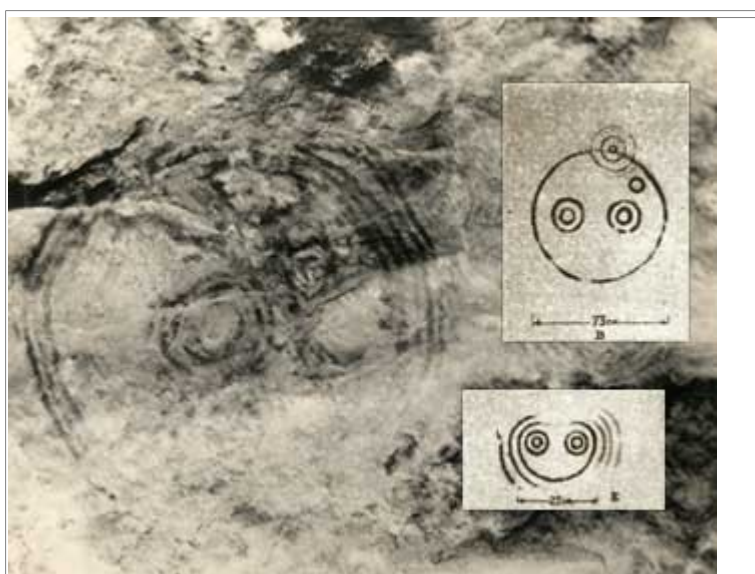
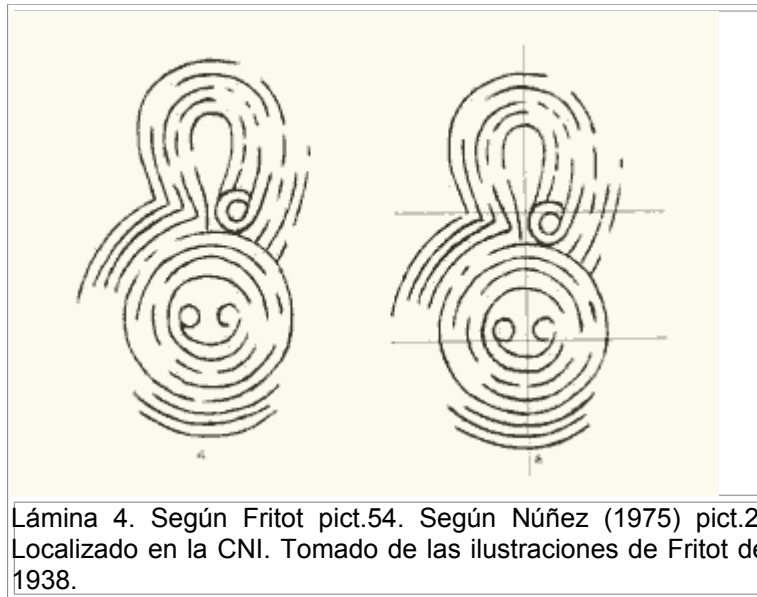
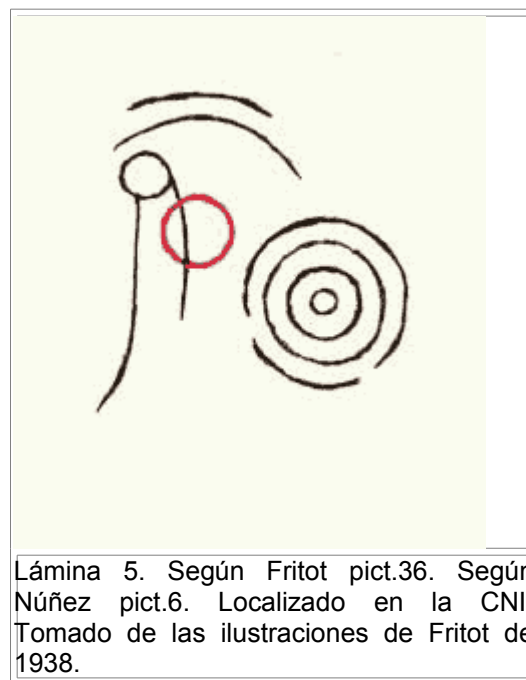


Lámina 3. Para Herrera Fritot, los *conjuntos de líneas concéntricas circulares a manera de efigie* son representaciones de "caras". Tomada las ilustraciones de su Informe de 1938.

Incluso, para el caso del dibujo ilustrado en la lámina 4, Fritot anotó que este es un “tipo de lemniscata, formando una cara de cuatro círculos concéntricos, con los ojos, simples, al centro, unidos por un arco inferior, que simula la boca. La rodea una serpiente (...) que se recurva en arco estrecho sobre la cara, con su cabeza formada por un pequeño círculo doble” (1938:57). Núñez Jiménez difiere de esta explicación y plantea “que la parte envuelta por la serpiente sea su propia cabeza” (1947: 219).



Otra interpretación figurativa se debe al diseño de la lámina 5. En este ejemplo Fritot describió la representación de un dibujo fálico entre series de líneas concéntricas circulares, lectura en la que se apoya Núñez para interpretar la unión de símbolos masculinos y femeninos, amén de que en esta zona del mural -al decir de Núñez- los rayos del sol inciden en tiempos de primavera.



Sucede que siempre que percibimos una imagen abstracta, nuestros sentidos rápidamente actúan sobre la organización de este diseño buscando un reconocimiento. Es decir, en todo momento y por muy abstracto que sea un diseño, buscamos determinados elementos, desechando otros, que nos procure la reconstrucción de una imagen sabida. El caudal de imágenes que incorporamos a través de nuestra experiencia nos ofrece la posibilidad de este entendimiento. Vale anotar que el hecho, generalmente, resulta un acto inconsciente.

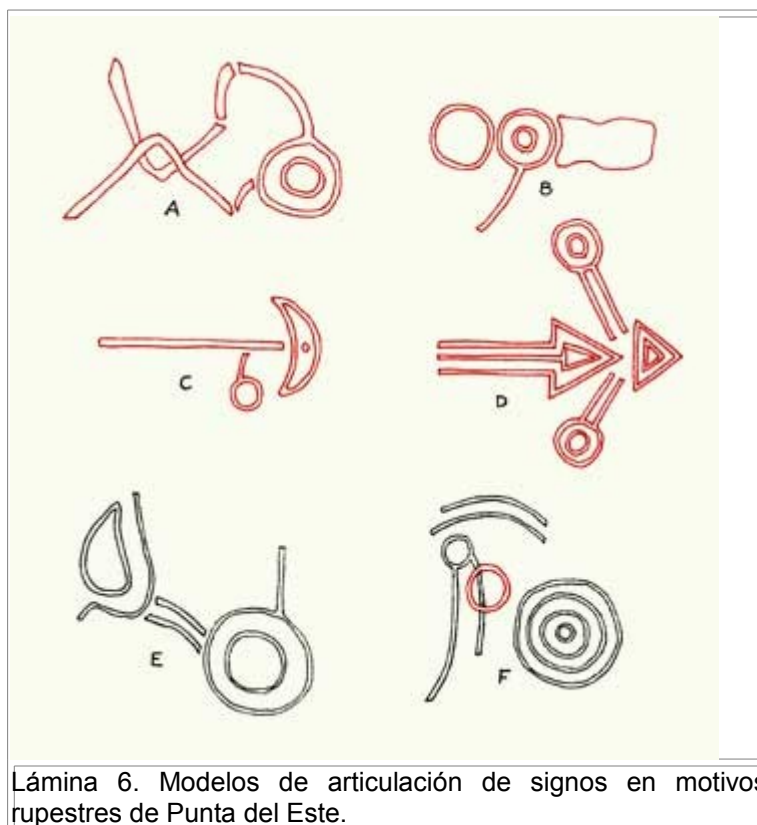
El ejemplo más evidente y cotidiano de esta situación lo tenemos cuando miramos a las nubes. Vemos, por lo general, cosas y conjuntos de cosas que conocemos. Siempre he observado y nítidamente el perfil de un hombre en la obra que, arbitrariamente, considero lo más

representativo desde el punto de vista teórico y plástico del arte abstracto del pintor ruso Vassily Kandinsky: *Amarillo-Rojo-Azul*. Así suele suceder.

En las pinturas de la lámina 2 (A, B, C, y D), muchos autores coinciden en la representación de imágenes antropomorfas, haciendo, en muchos casos, comparaciones con similares diseños que aparecen en otras zonas de arte rupestre geográficamente distantes. El D, al estar pintado en el techo, permite hacer más de una interpretación: al extenderse horizontalmente adquiere una apariencia pisciforme según anotan otros autores.

Con respecto a estos cuatro diseños vale corregir un testimonio de Núñez Jiménez. En el informe que éste realizara en 1947 concluye “que las tres representaciones humanas de Punta del Este están dibujadas en rojo” (:230). Sin embargo, Jiménez describe una “figura humana extraordinariamente estilizada” y roja en el Motivo Central de la Cueva Número Uno (lám.2-A); dos figuras antropomorfas rojas, “estilizada” una, “como un ser humano no muy estilizado” la otra, en la Cueva Número Dos (lám.2 D y B respectivamente); y una “figura humana estilizada” y roja en la Cueva Número Tres (lám.2-C). Las que sumarían cuatro y no tres “representaciones humanas en Punta del Este”, como resumía en su informe. Así, asegura que “las pictografías de las tres cuevas de Punta del Este, en nuestra creencia fueron verdaderas representaciones totémicas, muy avanzadas en sus estilizaciones por sus adelantos artísticos-pictóricos” (1947:241).

Sin embargo, y volviendo al motivo D de esta lámina 2, este diseño parece representar la articulación de dos (o tres) de los ideogramas bien recurrentes en estos murales. Articulación de anillos concéntricos, arcos y trazos angulares a partir de una relación de corta distancia, tangencialidad o superposición. Este modelo de articulación de signos se puede hacer extensiva a otros conjuntos pictográficos, tal y como se ilustra en la lámina 6.



La necesidad de reconocer algo en estas pinturas a veces lleva al investigador a soluciones muy atrevidas. Es el caso de los diseños E y F de la lámina 2, que para poder ser interpretados como figurativos, Núñez Jiménez se ve en la necesidad de alterar la posición vertical que originalmente tienen en la pared-soporte. De tal forma que el primero se le asemeje a la coraza

de un quelonio y el segundo a un perro, según anota en su informe de 1947 y mantiene en su obra *Cuba: dibujos rupestres* de 1975. Ya Gerardo Mosquera, en su crítica a esta postura, aseguraba que “con respecto a la interpretación de los dibujos, quizás el Dr. Núñez Jiménez cede a la tentación de la cual no se ha librado ningún entusiasta del arte primitivo -de buscar inmediatamente explicaciones y significados directos. Esto resulta especialmente peligroso en el caso cubano, donde la mayor parte de los dibujos son geometrizarantes y hasta gestuales (...)” (1978:67).

Considero que este primer esquema (E), a pesar de su diferencia con el resto de los ideogramas (por su forma y trazado muy fino), evoca a los signos semicirculares o *arcos concéntricos*. El segundo esquema (F) se encuentra situado muy cerca de la entrada de la Cueva Número Uno; esta situación lo hace víctima de las inclemencias del tiempo, por lo que pudiera ser los restos (o “vestigios”, como anotara Fritot en 1938) de un conjunto mucho más complejo, situación extendida al próximo litograma.

La pintura G de la lámina 2 es, al decir de Núñez, “muy común en el arte rupestre sudamericano y antillano y que generalmente (...) simboliza a la rana” (1975:82).

Finalmente, los dos esquemas (lámina 2-H), representan, al decir de Fritot, características zoomorfas con prominencias superiores “a modo de orejas de ratón” (1938:57).

Los últimos seis pictogramas, por lo tanto, resultarían aparentes representaciones zoomorfas. Situación que fundamenta el planteamiento de algunos autores cuando aseveran la presencia de representaciones totémicas en el arte rupestre de Punta del Este. Yo no creo que sea así, pero tampoco me creo capacitado para dar la última palabra. No la tengo. Me inclino más por la interpretación de Ortiz sobre la presencia gráfica de un culto astrolátrico, y no por la interpretación misma, sino, más bien, porque Ortiz respeta la solución abstracta de estos dibujos.

Ciudad de La Habana, enero de 1992.

Fuentes.

- ALONSO Lorea, José Ramón (1990): “Para redimir la huella de una cultura” (inédito). Primer encuentro teórico internacional sobre la plástica del Tercer Mundo, auspiciado por el Centro Wifredo Lam. Ciudad de La Habana, Cuba.
- HERRERA Fritot, René (1938): “Informe sobre una exploración arqueológica a Punta del Este, Isla de Pinos, realizada por el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana. Localización y estudio de una cueva con pictografías y restos de un ajuar aborígen”. *Universidad de La Habana*, año 3, nos.20-21, La Habana, Cuba, : 25-59.
- MACIQUES Sánchez, Esteban (1991): “La variante de líneas inconexas en el ordenamiento estilístico del arte rupestre cubano” (inédito). Museo Antropológico Montané, Universidad de La Habana, Cuba.
- MIKO, Frantisek (1988): “Un modelo semiótico-comunicacional del texto y del estilo”. *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*, nos. 21-24, Tercera época, ene. de 1987 - dic. de 1988, Ciudad de La Habana, Cuba, : 20-32.
- MOSQUERA, Gerardo (1978): “Núñez Jiménez y los dibujos rupestres”. *Revolución y Cultura*, enero, N.º.65, La Habana, Cuba, : 66-67.
- NÚÑEZ Jiménez, Antonio (1947): “Nuevos descubrimientos arqueológicos en Punta del Este, Isla de Pinos”. *Universidad de La Habana*, año XII, nos.73-74-75, jul.-dic., La Habana, Cuba, : 213-247.
- (1975): *Cuba: dibujos rupestres*, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, Industrial Gráfica S.A., Lima, Perú.
- ORTIZ Fernández, Fernando (1943): *Las cuatro culturas indias de Cuba*. La Habana, Cuba.

Por **José Ramón Alonso Lorea**

Creador del sitio web [EstudiosCulturales](#)

E-mail: joseramon_alonsolorea@hotmail.com