

ARTÍCULO

ESTUDIO ARTÍSTICO, ESTÉTICO Y SIMBÓLICO DE UNA JOYA DE LA ARTESANÍA ABORÍGENA DE JAGUA

Lic. Marcos Evelio Rodríguez Matamoros, Centro de Estudios Socioculturales, Universidad de Cienfuegos

RESUMEN

Para todos los que de una manera u otra nos hemos dedicado al estudio de nuestras culturas aborígenes, incursionar en el mundo anímico y la cosmovisión de esos pueblos desaparecidos ha sido una necesidad imperiosa si realmente queremos comprender los mensajes que nos legaron en sus manifestaciones artísticas, hayan sido plasmadas en cualquiera de los materiales seleccionados para ello. Todavía son capaces de sorprendernos por sus habilidades artesanales al lograr verdaderas obras de arte en materiales tan duros y tenaces como la piedra, el hueso, las maderas duras y la concha.

La pieza que a continuación describiremos y analizaremos pertenece precisamente a las ejecutadas en esa última materia prima y constituye una verdadera joya del arte mobiliario de los aborígenes de Jagua prehispánica.

Palabras claves:

cultura aborigen, manifestaciones artísticas, materiales, arte mobiliario.

ABSTRACT

For that of a way or another we have dedicated ourselves to the study of our native cultures, to penetrate in the psychic world and the cosmovision of those missing towns has been an urgent necessity if we really want to understand the messages bequeathed that us in their artistic manifestations, have been shaped in anyone of the materials selected for it. Still they are able to surprise us by its artisan abilities when obtaining true works of art in so hard and tenacious materials as the stone, the bone, hard wood and the shell. The piece that next we will describe and analyze belongs indeed to the executed ones in that last raw material and constitutes a true jewel of the furniture art of the natives of pre-Hispanic Jagua.

Key words:

native cultures, artistic manifestations, materials, furniture art.

DESARROLLO

Origen de la pieza.

El ejemplar en cuestión procede del sitio arqueológico localizado en 1979 en Cayo Carenas, bahía de Cienfuegos, por miembros del grupo "Jagua" de aficionados a la arqueología en esa propia ciudad. Fue colectada de la superficie del sitio, en un área sumamente impactada por acciones de deslave producidas por factores naturales y antrópicos. Este sitio arqueológico, por coincidir con el área de playa o balneario del cayo, está muy antropizado y por su ubicación en la misma línea de la costa, resulta batido constantemente por el oleaje durante la entrada de los nortes en las temporadas invernales, así como durante el paso de huracanes, tormentas veraniegas y las perturbaciones de la superficie del mar al paso de embarcaciones de mediano y gran porte.

Descripción.

Se trata de una lámina de concha obtenida de un individuo juvenil de la especie *Cassis*, molusco gasterópodo marino propio de nuestros fondos marinos y conocido vulgarmente con el nombre de quinconte y del cual son conocidas tres especies: *Cassis tuberosa*, *Cassis madagascariensis* y *Cassis flammea*. La lámina fue obtenida de uno de los laterales de la concha, a juzgar por la curvatura asimétrica que presenta, la cual acomoda perfectamente si se coloca sobre la superficie lateral de una concha de *Cassis* spp., actual. Esta lámina fue cortada con gran precisión por el artesano aborigen, suficiente para lograr después de la aplicación de otras técnicas como son la abrasión, la incisión y el vaciado, una pieza con notables valores artísticos y estéticos según nuestros puntos de vista valorativos los cuales expondremos más adelante.

El hallazgo fue realizado de modo casual y constituyó una parte de un lote de evidencias halladas en superficie que condujeron al descubrimiento de un nuevo residuario arqueológico de filiación cultural agroalfarera. Tocó la fortuna de hacer tan relevante hallazgo al que estas líneas escriben, ya que la incursión al cayo ese día no tenía motivos arqueológicos. La pieza yacía con el conchiglifo hacia arriba, por lo que cualquier otra persona habría podido encontrarla sin alcanzar a aquilatar la enorme importancia de la misma para la arqueología, la historia y la cultura de la localidad y la región.

El dibujo o composición que la pieza nos muestra se encuentra en la superficie convexa de la lámina, que se corresponde con la superficie externa de la concha de la que fue extraída. Está compuesto por siete motivos dispuestos en la composición con gran simetría bilateral y biaxial. El número de motivos, como veremos, no es fortuito, sino que obedece a un concepto mágico-religioso

relacionado con el orden del cosmos y que tiene su origen en lo más remoto de los tiempos. El que hemos llamado "motivo central", no por su importancia o complejidad, sino porque en realidad ocupa el centro mismo de la composición, lo es un conjunto de tres círculos concéntricos. Del círculo exterior y en contacto con éste, parten en sentidos opuestos dos motivos triangulares isósceles en bajo relieve, cuyos vértices coinciden con sendos agujeros bicónicos que debieron servir para atar la pieza cuando formaba parte de un conjunto entre los que seguramente fungía como elemento central. El bajo relieve se extiende hasta los bordes de la pieza en el sentido de su eje longitudinal. A cada lado de estos triángulos, que son ligeramente curvos, hay un motivo de aspecto zoomorfo muy esquematizado, que nos sugieren la idea de representaciones de peces o renacuajos. En total hay cuatro de estos motivos, flanqueando por pares a cada triángulo. Es significativo que lo que parecen ser las "cabezas" de estos peces o renacuajos, se encuentran en oposición al motivo central, por lo que sus "colas" están dirigidas a éste último.

Es notable la terminación de todo el perímetro, compuesto por una serie sucesiva de curvas entrantes y salientes que en número de ocho, otorgan movimiento y armonía a la pieza.

Posible secuencia de elaboración.

El primer paso debió ser sin dudas la selección de la materia prima a partir de un ejemplar de concha o caracol por parte del artesano. De acuerdo con nuestra experiencia, la especie elegida fue uno de las tres especies de *Cassis* existentes en nuestros mares. Sin embargo, al nivel de nuestros conocimientos resulta imposible explicar satisfactoriamente el motivo de seleccionar cualquiera de esas y no otra especie como pudieron ser los *Strombus gigas* y *Strombus costatus*, ambos de gran tamaño en la adultez, de gran belleza y usados también en otros objetos de carácter superestructural. De los *Cassis*, una de las especies de mayor prestancia y belleza por sus colores es el conocido *Cassis tuberosa*. No podemos descartar que tal selección obedeciera a motivos rituales y que para la finalidad que el artesano proyectó el objeto resultante, era imprescindible que fuera esa y no otra, la concha seleccionada. Tal vez la respuesta a esta problemática podamos encontrarla en la mitología. Debemos recordar que el nombre vulgar con que se conocen los *Cassis* entre los pescadores, al menos los de Cienfuegos hasta donde sabemos, es el de quinconte. Este vocablo como ya vimos, parece estar relacionado con el término quince o quince, el cual es un galicismo como veremos más adelante.

El siguiente paso debió ser la obtención del fragmento de material, una pieza tabular alargada correspondiente a una de las paredes laterales del caracol. Dicha lámina debió ser extraída por medio de técnicas de insición y percusión, al usar un buril de sílex para marcar o delimitar el área del fragmento que se quiso desprender y dar luego ligeros golpes para separarlo, tal cual hacen hoy los cristaleros al cortar las láminas de vidrio. Otra posibilidad es que la preforma haya sido seleccionada a partir de un grupo de desechos debido a la aproximación del fragmento escogido a la forma deseada.

No es posible asegurar que el artesano autor de esta obra haya ejecutado un esquema o boceto de la composición resultante en el conchiglifo que estamos analizando. Lo más probable es que éste sea el resultado de un "croquis" mental, basado en una tradición que ya funcionaba como un código formal hereditario entre los pobladores originarios antillanos. Prueba de ello es que composiciones similares es posible apreciarlas en numerosas obras ejecutadas por los hábiles tallistas taínos, en los más diversos materiales como madera, terracota, piedra, concha y hueso. Es muy posible que para obtener la limpieza y casi perfección en las líneas que componen este dibujo, el autor del mismo haya realizado un trazado previo muy fino, como un arañazo, mediante el uso de un buril pequeño de sílex, de manera que le sirviera de "guía" en el momento de profundizar los trazos y realizar los vaciados en aquellas porciones en que debía rebajar el material para conseguir los relieves deseados. Una vez concluido el "boceto" debió acometerse entonces a realizar las dos perforaciones que servirían luego para atar la pieza durante su uso en el ritual. Esta operación debió hacerse mediante el uso de un taladro o perforador con punta de sílex. Las perforaciones se realizaron por ambas caras de la pieza, por lo cual los agujeros pasantes resultaron ser bicónicos, típicos en la mayoría de los colgantes, cuentas de collar y otras piezas que eran atadas al cuerpo humano o a otros objetos. Esta operación demandaba cierta presión sobre la pieza a perforar, con el fin de aumentar la efectividad de los bordes de ataque de la punta del perforador, lo que a su vez conllevaba al peligro de arruinar la obra por fractura accidental.

La ejecución de las operaciones subsiguientes debió ser extremadamente cuidadosa. Las pequeñas dimensiones de la lámina original así lo exigían. Por lo tanto, estimamos que el artesano debió dedicar no poco tiempo a la confección de esta obra, aunque conocida es la destreza que alcanzaron los agroalfareros en la ejecución de obras suntuarias en materiales duros como es precisamente la concha.

Análisis artístico-estético.

Una de las apreciaciones más importantes a las que permite acceder este tipo de análisis, por somero que lo hagamos, es que en este espécimen se descubre un proceso intelectual que va desde el pensamiento abstracto hasta la materialización del mismo, dando como resultado una obra artística con alto contenido ideológico, como confirmación de la concepción cosmogónica y estética que animaba a los diestros tallistas aborígenes de Jagua, confirmación que nos llega a través de la arqueología, apoyada por los estudios paleoetnográficos.

Si observemos detenidamente la pieza, comprobaremos que la misma cumple con los elementales bases del diseño moderno como son la simetría bilateral y biaxial; el ritmo, disposición periódica y armoniosa de los elementos; la composición, o sea la combinación de elementos geométricos con zoomorfos; la armonía, correspondencia entre las partes y el todo; la proporción, correspondencia entre los elementos integrantes de la composición y su contenido, es decir, que encierra una idea, un concepto, un mensaje no indescifrable a partir del conocimiento de la cosmovisión del pueblo que lo confeccionó.

Un rasgo que llama poderosamente la atención en la composición presente en esta pieza lo es el hecho de que la disposición de algunos de los elementos básicos, se aproxima considerablemente al concepto de lo que se conoce con el vocablo quince o quince, voz francesa cubanizada y aplicada a la "...colocación simétrica de cinco cosas, poniendo una en cada ángulo o esquina de un cuadrado perfecto y la otra en el medio" (Pichardo, 1976:152). Esta disposición simétrica de cinco elementos o quince es muy recurrente en el arte aborígen antillano, y lo encontramos en multitud de expresiones elaboradas en diferentes materiales que van desde las más duras piedras hasta la dócil terracota, como base o principio de sus diseños. Este principio ha sido señalado reiteradamente por el antropólogo Eugenio Fernández Méndez, catedrático de la Universidad de Puerto Rico, en sus estudios sobre el arte y la mitología de los aborígenes antillanos. (Fernández Menéndez, 1979). También a este asunto se refiere Boris Frolov (1986) cuando plantea que "Despiertan especial interés los invariantes del simbolismo numérico en las culturas prehistóricas. Se trata de los números múltiples de 5 y 7. Si la separación de los números 5, 10 y sus múltiplos se interpreta como el testimonio indudable de la formación del sistema de cálculo quinario-decimal, universal para toda la historia de la cultura mundial y basado en el cálculo de dedos..." (Frolov, 1986).

Todos estos elementos nos han permitido inferir que el artesano aborígen que confeccionó esta pieza, trasladó a la misma

su concepción acerca del orden o estructura del universo, de su equilibrio, al cual respetaban por sobre todas las cosas, so pena de desatar nefastas consecuencias para el género humano.

Posibles uso y función

Esta pieza, verdadera joya del arte mobiliario de nuestros aborígenes, debió formar parte de un collar o una diadema, conjunto en el que seguramente jugó el papel de elemento principal. Es muy posible que haya sido usada por alguno de los personajes de mayor rango sociopolítico entre las comunidades tribales que se asentaron en el marco geográfico que ocupa la bahía de Jagua, posiblemente algún behíque, también denominado boítio, ó algún cacique. Recordemos que a poca distancia de Cayo Carenas hay otros sitios arqueológicos, correspondientes a restos de pequeñas y medianas aldeas, como son los localizados en Punta Ladrillo, Calicito, Cayo Ocampo y Rancho Club, todos en un radio de menos de diez kilómetros a partir del cayo.

En el caso de haber formado parte de un collar, éste debió ser portado en el cuello por el personaje en cuestión en momentos de ceremonias o rituales de gran significación colectiva. Si se trató de una diadema, entonces seguramente fue ceñida a la frente. Los dos agujeros que rematan la composición grabada, coincidentes con su eje longitudinal, constituyen testimonios de que fue atada por ambos extremos y no usada como colgante. No se descarta la posibilidad de que haya sido concebida como complemento de algún ídolo de madera.

Propuesta de interpretación.

Resulta inobjetable que si queremos intentar una comprensión aproximada de los mensajes contenidos en los símbolos plasmados por los aborígenes en sus expresiones artísticas, es preciso acudir a los mitos, a su panteón, en fin, a su cosmogonía. Entonces podremos ver con relativa claridad los elementos esenciales de su cosmovisión y de la manera en que funcionaba su universo en su dualidad material y espiritual. En este sentido José Juan Arrom, profundo estudioso del arte y la mitología indoantillanas, expresó:

“...Cabría explorar, por ejemplo, el posible sentido de los adornos y abstracciones geométricas que aparecen en la mayor parte de los cemíes que hemos visto. Y para intentar una interpretación que se funde sobre una base más amplia, habría que examinar asimismo los símbolos hallados en cinturones líticos, dúhos, mesillas de ofrendas, sellos o pintaderas, amuletos, vasijas ceremoniales y otros objetos destinados a ritos religiosos.” (Arrom, 1989)

Pero antes de adentrarnos en análisis científicos y reflexiones de carácter interpretativo, remitámonos a la concepción sobre

la estructura del universo taíno, representado en el esquema de Peter Siegel expuesto por Fátima Bercht y colectivo (1997:140). Ello contribuirá a comprender nuestra propuesta de interpretación del conchigliffo.

El esquema en cuestión está compuesto por tres niveles o planos circulares paralelos. El inferior representa el mundo subterráneo, el intermedio la realidad mundana donde se desenvolvía la vida diaria del taíno, mientras que el superior, en forma de casquete o sombrilla corresponde al supramundo, el plano divino o celestial. Los tres planos están unidos por un árbol, cuyas raíces están fijadas en el inframundo, pasa su tronco por el centro del plano medio o terrenal como “eje del mundo”, mientras que sus ramas y follaje sostienen a las estrellas, el Sol, la Luna y la Vía Láctea.

Todo parece indicar que este concepto cobró forma y fundamento en el remoto pasado y llegó hasta tiempos más recientes a modo de herencia sociocultural. Hace alrededor de cuarenta mil años diversos pueblos arcaicos que se desarrollaron en Europa y Asia, plasmaban imágenes de pájaros y culebras en sus expresiones artísticas, mientras que los ritmos de su ornamento son múltiplos de 3, lo que según el criterio de Boris Frolov está determinado por “...la división del Cosmos en tres mundos... el significado de sus motivos es astral y cosmológico... (Bercht, 1997:140). Así que la concepción taína de un universo formado por tres planos con un eje vertical de conexión, parece ser más el resultado de un largo proceso de difusión que simple paralelismo cultural.

Otro aspecto muy interesante es la referencia que hace Frolov acerca de la tradición Avdeev – Kostionki I del Asia Central la cual aplicaba a sus ornamentos imágenes de mamíferos terrestres, pero además, crucecitas de cuatro extremos y ritmos múltiplos de cuatro, lo que según él corresponde a la Tierra con cuatro puntos cardinales.

Frolov, más adelante, dice que en el arte primitivo, por lo general, la imagen central es un símbolo del sexo femenino, - relacionado con la génesis, la fertilidad, la procreación, añadiría yo - mientras que los principales ritmos del ornamento son múltiplos de 5 y 7. Sin embargo, por ser los ritmos más antiguos que los signos, y estos más antiguos que las imágenes en la conciencia y en el arte, “...es importante tenerlo presente al interpretar los orígenes de las variantes étnicas locales del simbolismo...las cuales se vinculaban al cálculo rítmico con las imágenes del hombre y de los animales.” (Idem.)

La tradición arcaica de representar la estructura del Cosmos en tres planos con las imágenes de los animales que los habitan, tiene continuidad en la Edad del Bronce (Bercht, 1997:140), por lo que parece tratarse más de una difusión de rasgos culturales

globalizados a partir de las migraciones humanas a lo largo de los milenios y no un caso de paralelismo como ya expresamos. No se debe perder de vista que la mayoría de las poblaciones indígenas de América, eran descendientes de primitivos cazadores y recolectores paleolíticos procedentes de Siberia, quienes trajeron consigo estos rasgos culturales hace más de diez milenios.

En una de las tradiciones prehistóricas descritas por Frolov se "...tiende a acentuar la extensión horizontal del espacio, con sus cuatro puntos cardinales y las imágenes de mamíferos terrestres. La segunda tradición...tiende a acentuar el eje vertical del espacio con sus tres ´mundos´ (superior, intermedio e inferior) y las imágenes de los moradores del mundo ´superior´ (pájaros) y el ´inferior´ (culebras, peces y el elemento áqueo." (Idem., 147)

Según Arrom los cuatro puntos cardinales se identifican también el las mitologías indoamericanas con los Cuatro Vientos, hijos gemelos de la Madre Tierra, Padres y Civilizadores del Hombre o ancestros fundadores. (Idem., 87). El movimiento diurno aparente de la bóveda celeste inspiraba en la mente de los isleños antillanos la interpretación de que el Sol, la Luna y las estrellas surgían desde un lugar misterioso tras el horizonte y, luego de recorrer un arco en el cielo, se ocultaban en otro lugar ignoto en el horizonte opuesto. En el territorio de Jagua aquella parte del horizonte está ocupada por el macizo montañoso de Guamu-haya, por lo que el sitio de origen de estos entes sagrados estaba para ellos en una gruta, equivalente a la mítica Cacibajagua de los taínos de La Española. Los aparentes arcos descritos por las estrellas y constelaciones en el cielo nocturno sobre el horizonte norte, la sucesión de las diferentes constelaciones y estrellas más brillantes en torno a un punto imaginario sobre ese horizonte, les permitió deducir la existencia de tres de los más importantes puntos cardinales o regiones de su universo, correspondientes a los que hoy conocemos como Norte, Este y Oeste. La cuarta región sería la opuesta al norte y coincidía con la que hoy denominamos Sur.

A la luz de estos elementos aportados por Boris Frolov y observando los que integran la pieza de concha de Cayo Carenas, podemos afirmar que en ésta se combinan rasgos de las dos antiguas tradiciones prehistóricas asiáticas por él descritas, ya que el dibujo grabado y el material que lo soporta, parecen representar una estructura esquemática del Cosmos, tanto en sentido horizontal como vertical. Es el resultado de la aplicación de un conocimiento arquetípico, surgido en lo más temprano del desarrollo de la creación humana y perfeccionada a lo largo de los milenios, en un proceso de amplia difusión a nivel global.

Para los taínos, pueblo isleño, marítimo y navegante por excelencia, era obvia la curvatura de la superficie en que se desplazaba al observar el horizonte en mar abierto, lo que permitía describir un círculo con la cabeza y percibir una superficie cerrada, observación ya señalada por Arrom (Idem.). De ahí la representación de los planos del universo mediante formas circulares, rematados por un casquete esférico y la selección de una superficie convexa para ejecutar el dibujo.

La casi perfecta simetría de la composición, cuyos elementos se encuentran distribuidos dos a dos a partir de un eje transversal y otro longitudinal, es otro rasgo común en la artesanía aborigen de las Antillas. Si pudiéramos doblar la pieza en dos partes a partir de cada uno de los antedichos ejes, obtendríamos cuatro elementos muy similares y comprobaríamos que las partes obtenidas a partir de cada eje se corresponden, tal como se corresponderían ambas mitades y sus reflejos en un espejo. Esta cuidadosa simetría nos está transmitiendo un arraigado concepto acerca del perfecto equilibrio del cosmos y de su frágil armonía, tal y como lo suponía este pueblo de pescadores y agricultores, a merced siempre de los eventos naturales, exacerbados durante la temporada de los huracanes, que en las Antillas Mayores tienen su más frecuente y peligrosa incidencia entre los meses de agosto a noviembre. Estos azotes eran tenidos por castigos de los encolerizados dioses que hacían mover los vientos, caer las lluvias torrenciales acompañadas de rayos y truenos, y originar las grandes avenidas o golpes de agua, masas líquidas que arroyaban todo a su paso sembrando el caos, la destrucción, el hambre y la muerte. Esta simetría, plasmada en materiales muy duraderos, constituye una expresión plástica de la necesidad imperiosa de garantizar, por medios mágicos, el equilibrio y la armonía de todas las fuerzas del universo.

Al observar detenidamente la pieza y la composición que la adorna vienen a colación las palabras del antropólogo Boris Frolov "...el ritmo y la simetría de esta tecnología estandarizada testimonian los intentos de confeccionar un objeto no solo útil, sino también bello. Hoy no cabe duda de que la estructura rítmica y la simetría de las mejores muestras de la tecnología del Paleolítico inferior desempeñaba un papel importante en el devenir de las representaciones tradicionales sobre los sistemas de medidas, cálculos, etc., que se manifestaron vivamente en los primeros ornamentos, y luego, también en los gérmenes de formas artístico-figurativas en la época final de la antropogénesis y en los albores del florecimiento de la sociedad primitiva." (Idem., 138).

Observemos el motivo central, que en este caso está compuesto por tres círculos concéntricos. Constituye otro motivo muy frecuente en las expresiones artísticas propias de las comunidades

tribales que florecieron en las Antillas antes de la llegada de los europeos a fines del siglo XV de nuestra era. Aparece también en el arte rupestre de nuestra área geográfica. Es un motivo cuyo simbolismo se asocia a conceptos genésicos. El número de elementos, en este caso tres, no es fortuito, como no es fortuito ninguno de los elementos que componen el dibujo: tres nombres tenía el Ser Supremo en la mitología indoantillana Yúcahu Vagua Máorocoti (Ser de la yuca – Mar – Sin antecesor) (Ibíd.); tres son los antepasados creadores del género humano según la mitología aborígen local: Huion, el Sol, Maroya, la Luna y Ocón, la Madre Tierra. El primero puede identificarse iconográficamente con el llamado Viejo Guardián del Fuego, equivalente a Bayamanaco de la mitología vigente entre las comunidades tribales finales de las Antilla Mayores, registrado por Ramón Pané en su obra etnográfica. (Pané, 1498). Entre las comunidades tribales que se establecieron en el territorio de Jagua, este dios se identificaba con el Sol y el sexo masculino, el Supremo Espíritu Benéfico del calor y la luz, disipador del frío y de las tinieblas, quien junto con Maroya, eran los progenitores del género humano. Esta última deidad se identificaba con la Luna, protectora del sexo femenino. Estas dos deidades astrales junto con Ocón, la Madre Tierra, formaban una trilogía o "Divina Trinidad" con el nombre de Guamaoroco o Guamarocon en el panteón aborígen local. (Rodríguez Matamoros, 2005). Como ya vimos, también son tres los planos o niveles los que integran la estructura del universo taíno, como ya se ha explicado en párrafos anteriores.

El círculo externo del motivo central se apoya en las bases de sendos triángulos isósceles, cuyos vértices opuestos están ubicados sobre el eje longitudinal de la pieza. Entonces se integran dando como resultado lo que el doctor Eugenio Fernández Méndez identifica con el símbolo mesoamericano del Ciclo Solar. (Fernández Menéndez, 1979). Aparece también con implicaciones sexuales y de fecundación, tanto en la iconografía mágico-religiosa, como en el arte rupestre. Parece ser además un arquetipo de muy amplia difusión entre los pueblos aborígenes americanos.

El motivo central y las dos depresiones triangulares que lo flanquean determinan cuatro espacios distribuidos dos a dos a partir de los ejes longitudinal y transversal de la pieza. En cada uno de estos espacios aparecen los motivos de aspecto zoomorfo esquematizado ya descritos. Es nuestro criterio que estos motivos aluden a los cuatro hermanos gemelos de la cosmogonía indoantillana, los cuales simbolizan en el mito original a los cuatro puntos cardinales. Tendríamos entonces una configuración esquemática completa de la estructura del universo, del orden y equilibrio cósmicos, compatibles con el esquema de Peter Siegel aportado por Fátima Bercht y colectivo. (Idem.).

SopORTE geométrico del conquiglifo.

Hemos realizado un estudio del diseño en su conjunto, con el cual conectamos aquellos puntos que consideramos determinantes, dando como resultado una interesante composición, que nos demuestra cómo se cumplen en esta obra de nuestros aborígenes, los elementos teóricos esenciales del diseño, tal y como los concebimos en la actualidad.

Comparación con piezas similares.

Hemos extendido nuestro estudio a piezas arqueológicas antillanas halladas en sitios aborígenes de Cuba y República Dominicana. Se trata de especímenes confeccionados en el mismo soporte, es decir, la concha como materia prima, proporciones y uso superestructural similares.

La primera pieza procede del sitio arqueológico agroalfarero Toma de agua, ubicado en las proximidades del río Zaza, en el municipio La Sierpe, provincia de Sancti Spiritus. Se trata de una lámina de concha que mide 5 cm de longitud, 1,4 cm de ancho y 0,2 cm de espesor. En una de sus caras nos muestra un conquiglifo que ha sido descrito como sigue:

"Sobre una de las caras de la pieza, se diseñó un conjunto de líneas incisas, rectas y curvas que se abren en los bordes de la misma. Hacia el centro y a lo largo del eje longitudinal, se destacan intencionalmente en bajo relieve, cuatro triángulos no uniformes, que tienden a unirse de dos en dos por uno de sus vértices. En los extremos distal y proximal, a 0,4 y 0,2 cm de estos respectivamente, se practicaron sendos orificios bicónicos que debían cumplir la función de fijación, posiblemente en la frente, el cuello u otra parte del cuerpo, como elemento decorativo o identificativo." (Pérez Jiménez, et. al., 2007: 68-69).

Algo más adelante los referidos autores explican que "si se divide imaginariamente el artefacto por el punto medio, a lo largo del eje transversal, se observará la duplicidad del referido diseño. Intrínsecamente, la inclusión del triángulo en el ideograma, remite a la interpretación de un simbolismo litúrgico que debe de tener sus raíces en la mitología antillana." (Ídem., 69)

Al margen de cualquier análisis interpretativo del diseño grabado en esta pieza, hemos aplicado la misma metodología que en el espécimen cienfueguero, en cuanto a descubrir su composición geométrica, oculta a nuestros ojos hasta tanto se conectan los puntos o elementos fundamentales del diseño por medio de segmentos de rectas. El resultado obtenido resulta de gran interés para comprender los ideales de belleza artística que animaban a los diestros artesanos aborígenes. La imagen que ilustra estas ideas resulta más que elocuente cuando la comparamos

con el resultado obtenido del mismo análisis realizado en su homóloga cienfueguera.

La segunda pieza que hemos seleccionado para establecer comparaciones es una procedente de un sitio arqueológico ubicado en las proximidades de la desembocadura del río Yuma, costa sudoriental de la República Dominicana. Se trata, al igual que los especímenes de Cienfuegos y Sancti Spiritus, de una lámina extraída de la concha de un gran molusco marino, cuya especie no se especifica. Fue hallada durante excavaciones realizadas en el referido sitio junto a numerosas evidencias típicas de las comunidades tribales antillanas, también denominadas agroalfareras, agricultores-ceramistas y de manera más popular y general taínas. Es por tanto un yacimiento arqueológico de la misma filiación cultural que los cubanos. La pieza en cuestión aparece ilustrada en la obra *Arqueología de Yuma, República Dominicana*. (Luna Calderón, 1976). Su forma y las proporciones son similares a las de los dos especímenes ya descritos, lo que nos ha facilitado aplicar el mismo estudio geométrico que en aquellos. La unión de los principales elementos del diseño con segmentos de rectas, pone en evidencia la observación de determinados cánones por parte del autor, tal como hemos visto en los dos casos anteriores.

CONCLUSIONES

El análisis en forma y contenido de la pieza objeto de estudio, así como la aplicación de los mismos métodos empleados en aquel en objetos similares procedentes de otras regiones de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, nos permite concluir que en todos los ejemplares se manifiesta un proceso intelectual profundo y un ejercicio artesanal relevante, para revelarnos que en dicho proceso se siguieron las etapas correspondientes a toda creación intelectual: a- contemplación viva u observación de la realidad; b- pensamiento abstracto o aprehensión intelectual de aquella realidad; y c- materialización de la idea en la obra resultante. Esto confirma su condición de arquetipo mental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrom, J. J. (1984): Mitología y artes prehispánicas de las Antillas, Siglo XXI Editores, México.
- Bertch, F y colectivo (1997): Taíno. Pre-Columbian Art and Culture from de Caribbean, The Monacelli Press, Inc., New York.
- Boas, F. (1947): El arte primitivo, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fernández Méndez, E. (1979): Arte y mitología de los indios taínos de las Antillas Mayores, Ediciones El Cemí, San Juan, Puerto Rico.
- Frolov, B. (1986): Principios del simbolismo prehistórico, Revista de Ciencias Sociales, Academia de Ciencias de la URSS, 63, pp.136-147.
- Gómez, L. y M. Ballesteros (1978): Culturas indígenas de Puerto Rico, Editorial Cultural, Río Piedras, Puerto Rico.
- Luna Calderón, F. (1976): Arqueología de Yuma, República Dominicana, Ediciones del Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo.
- Pané, R. (1498): Relación acerca de las antigüedades de los indios. Nueva versión crítica por José Juan Arrom, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Pichardo, E. (1976): Diccionario casi razonado de voces y frases cubanas, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Rodríguez Matamoros, M. (2005): Guanaroca y los dioses, mito y realidad, Editorial Mecenaz, Cienfuegos.