

Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales

Divaldo A. Gutiérrez Calvache
José B. González Tendero

Divaldo A. Gutiérrez Calvache
José B. González Tendero

•

ARTE RUPESTRE DE CUBA:

desafíos conceptuales



*El sabio cubano don Fernando Ortiz Fernández conversa con el doctor Antonio Núñez Jiménez, en su casa de L y 27, en El Vedado habanero.
Al centro, la señora María Herrera González, esposa de Ortiz.
Foto: gentileza de Trinidad Pérez Valdés.*

Divaldo A. Gutiérrez Calvache
José B. González Tendero

•

ARTE RUPESTRE DE CUBA: desafíos conceptuales

Primera edición, 2016

Gutiérrez Calvache, Divaldo

Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales / Divaldo Gutiérrez Calvache ; José González Tendero. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aspha, 2016.

250 p.; 22 x 15 cm. - (Arqueología)

ISBN 978-987-3851-05-6

1. Arte Rupestre. 2. Arqueología. I. González Tendero, José II. Título
CDD 709.0113

Diseño y diagramación: Odlanyer Hernández de Lara

Revisión editorial: Niurka Núñez González

Foto de tapa: cueva ceremonial No. 1 del Guafe o cueva Santa Cruz,
Cabo Cruz, Granma. Foto: Roberto Buzzini

Foto de contratapa: cueva de Ambrosio, Matanzas. Foto cortesía de
Odlanyer Hernández de Lara

Aspha Ediciones

Virrey Liniers 340, 3ro L. (1174)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Argentina

Telf. (54911) 4864-0439

asphaediciones@gmail.com

www.asphaediciones.com.ar

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que establece la ley 11.723

A nuestros hijos,
Laura, Naomi, Ernesto y José Miguel,
de sus papás

A don Fernando Ortiz Fernández y
Antonio Núñez Jiménez
in memoriam

Después de la invaluable obra pionera de Rene Herrera Fritot y Antonio Núñez Jiménez, así como de las importantes propuestas de José Manuel Guarch, el arte rupestre de Cuba, como problema arqueológico, parecía agotado o, mejor dicho, detenido durante décadas, al entronizarse en el país un modelo tipológico-descriptivo, con aventuradas interpretaciones de su contenido artístico, simbólico, mitológico o ampliamente superestructural. En ese entorno aparece esta obra, como una urgencia en beneficio de la arqueología de Cuba, enrumbada hacia la renovación y, en particular, para ese espacio conocido como rupestrología, donde se nos ofrece un balance de esos tan necesarios que, de tiempo en tiempo, requiere cualquier disciplina científica. Si algo distingue *Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales* es la síntesis equilibrada, donde no se limita el abordaje del reconocimiento de los aportes científicos precedentes o a la evaluación crítica cuando esta se impone: en esta obra se nos presenta un discurso encauzado en profundos fundamentos teóricos y metodológicos que, de hecho, deben ser ya asumidos por la nueva generación de arqueólogos y rupestrologos cubanos.”

Dr. Pedro Pablo Godo Torres

Investigador Titular. Instituto Cubano de Antropología.

La Habana, 2 de septiembre de 2015

El presente libro constituye un valioso y necesario esfuerzo por lograr un paso de avance en los estudios del arte rupestre cubano y regional. A través de un minucioso recuento de los temas más polémicos, sus autores llevan a discusión aquellos tópicos que están llamados a cambiar en las investigaciones actuales. Notoria es su insistencia en profundizar sobre los presupuestos teóricos y técnicos que permitan a los especialistas superar los enfoques más tradicionales, de corte descriptivo que, hasta el momento, han primado en los estudios del arte rupestre cubano. Es este un trabajo que abre un camino de investigación para la superación de lo descriptivo mediante lo explicativo.”

Dr. Daniel Torres Etayo

Dpto. Estudios Teóricos, Centro de Estudios de Conservación, Restauración y Museología, Universidad de las Artes.

La Habana, 20 de septiembre de 2015

“La crítica no es la censura; es sencillamente
y hasta en su acepción formal –en su etimología–
es eso, el ejercicio del criterio”

José Martí
“Juicios”. “Filosofía”.
Obras Completas, tomo 19, p. 366

Mucho se ha acusado a la rupestrología y, en general, a la arqueología cubana, por el predominio de los exámenes de evidencias y de conclusiones desprovistas de un verdadero sustento teórico y metodológico. Este libro revela los problemas más acuciantes de los estudios rupestrológicos de los últimos 20 años, los analiza detalladamente desde sólidos argumentos, constituyendo, así, una plataforma para el despegue de nuevos acercamientos, científicamente fundamentados.”

Dra. Niurka Núñez González

Investigadora Titular. Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.

La Habana, 25 de septiembre de 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a nuestras madres y esposas, a quienes el texto que ahora tienen en sus manos, y muchos otros, les robaron horas que debieron dedicárseles a ellas y, aun así, siguen apoyando todas nuestras locuras.

A todos los investigadores cubanos que, desde 1839 hasta hoy, han dedicado gran parte de su tiempo a intentar despejar las interrogantes sobre el arte rupestre de nuestra nación.

Un siempre cariñoso agradecimiento a la Dra. Niurka Núñez González, investigadora titular del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, por sus comentarios y consejos durante el proceso de elaboración y discusión de este ensayo.

Una obra como esta —donde se aborda el quehacer disciplinario en torno a los estudios que sobre el arte rupestre cubano se han realizado en las últimas dos décadas en Cuba—, necesita contar no solo con las experiencias y criterios de sus autores. Por el contrario, su escenario crítico y las constantes reclamaciones al actuar de los investigadores requieren de la obligada contrastación y evaluación, por parte de prestigiosos especialistas que, de una forma u otra, hayan abordado los temas aquí tratados. Así, agradecemos de manera muy especial, por la revisión crítica y detallada de los originales de este trabajo y sus acertados señalamientos, a: Dr. Jorge Ulloa, de la Facultad de Arqueología de la Universidad de Leiden, profesor del Área de Ciencias Sociales y Humanidades del Instituto Tecnológico de Santo Domingo, encargado del Departamento de Arqueología del Museo del

Hombre Dominicano y vicepresidente de la Asociación Internacional de Arqueólogos del Caribe —quien, además, aceptó nuestra propuesta de prologar estos desafíos, acción que realizó con pluma fuerte y precisa, como nos tiene acostumbrados con su obra—; Dr. Antonio Curet, investigador del National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Cultural Resources Center; Dr. Pedro Pablo Godo, investigador titular del Instituto Cubano de Antropología; Dr. Reniel Rodríguez, investigador del Social Sciences Program, Universidad de Puerto Rico; Dr. Daniel Torres Etayo, investigador del Centro de Conservación, Restauración y Museología de la Universidad de las Artes de La Habana; Dr. Jaime Pagán, de la Facultad de Arqueología de la Universidad de Leiden e investigador del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador, y Dr. José Oliver, profesor del Institute of Archaeology, University College of London.

Son imprescindibles, además, un grupo significativo de maestros, amigos y colaboradores, que durante años han participado activamente en discusiones y debates, teóricos y metodológicos, sobre las vías de gestión que utilizábamos y utilizamos en el estudio del arte rupestre. Entre ellos es necesario mencionar, en Cuba, a los Dres. Antonio Núñez Jiménez (†), Manuel Rivero de la Calle (†), Gabino La Rosa Corso, Lourdes Domínguez González, Armando Rangel Rivero, Carlos Arredondo Antúnez, Roberto Rodríguez Suarez, Roberto Valcárcel Rojas, Silvia Hernández Godoy, Enrique Alonso Alonso (†); a los MSc. Liamne Torres La Paz, Ramón Artilles Avela, Jorge F. Garcell Domínguez; así como a los investigadores Roger Arrascaeta Delgado, José E. Chirino Camacho, Juan J. Guarch Rodríguez, Roberto Ordúñez Fernández, Santiago Silva García e Hilario Carmenate Rodríguez.

También durante años hemos confrontado criterios y experiencias con colegas y amigos de otras latitudes, que generaron no pocos de los argumentos planteados en este libro. Nuestro agradecimiento, entonces, a los Dres. Marcio Veloz Maggioro, Abelardo Jiménez Lambertus, la MSc. Clenis Tavares, y los investigadores Domingo Abreu, Gabriel Atilas y Manuel Rosario, todos de la República Dominicana. A los investigadores Ivón Narganes y Miguel Rodríguez, en la hermana isla de Puerto Rico; los rupestrólogos Dario Seglie, del Centro Studi e Mu-

seo d'Arte Prehistorica, Pinerolo, Italia; Robert G. Bednarik, de la Australian Rock Art Research Association; Edith Pereira, del Museu Paraense Emilio Goeldi, Pará, Brasil; José Berenguer, del Museo Chileno de Arte Precolombino; William Brem Murray, de la Universidad de Nuevo León, México; Dr. Rubén Manzanilla, de la Dirección de Salvamento Arqueológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de México; Dra. Corinne Hofman, de la Universidad de Leiden, Holanda; Dra. Ana María Rocchietti, de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina, y el colega Diego Martínez Celis, de Rupestreweb, Colombia.

Toca el turno a tres importantísimos amigos, siempre dispuestos a brindar su apoyo, gracias a los cuales hemos podido hacer público muchos de los resultados de nuestras investigaciones: a Odlanyer Hernández de Lara, director de Aspha Ediciones y webmaster de Cuba Arqueológica, al Dr. Thimo Pimentel, presidente de la Fundación Ignéri, Arte y Arqueología, y al Arq. Cristian Martínez Villanueva, director del Museo del Hombre Dominicano. A ellos, nuestros más sinceros agradecimientos.

Nos falta una categoría de personas que resume lo más significativo e importante de todos estos años: nuestros compañeros, los que desde aquel ya lejano 1979, hasta hoy, nos acompañaron en la alegría del conocimiento y de los descubrimientos planificados y eventuales que tuvimos la oportunidad de realizar. Estuvieron presentes en no pocas de las dolorosas decepciones de todo tipo que hemos enfrentado a lo largo del tiempo, fueron cómplices de días y noches de exploración, resistimos juntos enormes plagas de mosquitos irrespetuosos, soportamos la sed por los paisajes semidesérticos de Cuba y otras muchas calamidades. Pero, sobre todo, compartimos la pasión y el desvelo por el pasado aborigen de nuestra patria, en general, y por el arte rupestre, en especial. Nos referimos al geógrafo, edafólogo y carsólogo Dr. Efrén Jaimez Salgado, el rupestrólogo MSc. Racso Fernández Ortega y, finalmente, el espeleólogo y amigo desde la infancia, Humberto Crespo Álvarez; sin ellos hubiera sido imposible casi todo: gracias por la compañía, por la fraternidad y en muchos casos la lealtad demostrada.

Antes de concluir quisiéramos dejar expresado nuestro permanente agradecimiento al desaparecido investigador, MSc. Rafael Robaina Jaramillo, exdirector del Instituto Cubano de Antropología, por facilitar nuestra inserción en la arqueología académica cubana; de igual forma rendimos un agradecimiento muy especial a la Sociedad Espeleológica de Cuba y a todos sus miembros, organización que ha sido nuestra casa de estudios y formación, y a la que debemos sin duda todos nuestros logros.

Finalizando, como siempre es necesario salvar la honrilla, y ya la memoria no es la de hace 30 años atrás, para todos los que involuntariamente omitimos u olvidamos: ¡muchas gracias!

PRÓLOGO

En agosto del año 2011, y en calidad de coordinadores del anuario *El Caribe Arqueológico*, solicitamos al colega Divaldo Gutiérrez Calvache su colaboración para un número especial (número 13), cuyos temas estarían vinculados al análisis de la actual situación de la arqueología cubana. Los propósitos centrales de esa entrega estaban encaminados a fomentar una especie de resumen o balance, con alto nivel de discusión y crítica científica, del desarrollo de la disciplina arqueológica en el país, además de contribuir a evaluar su posición en el marco de las rupturas teórico-epistemológicas y conceptuales en las que se encuentra inmersa hoy buena parte de la arqueología caribeña.

Por razones que no tiene sentido mencionar aquí, ese número de *El Caribe Arqueológico* no pudo ver la luz; sin embargo, la idea de su propia concepción fue un motivo, un aliciente, o una provocación, que germinó en la presente propuesta que, bajo el título de *Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales*, nos ofrecen los colegas Divaldo Gutiérrez y José González. A través de ella, sus autores nos sumergen en un examen crítico de tópicos disímiles dentro de este importante campo de la arqueología cubana; entre ellos resaltan la realidad cognitiva sobre la que se han enfocado estos estudios, los principales criterios metodológicos y teóricos bajo los que se han emprendido, y los resultados obtenidos por su aplicación en diferentes contextos.

Desde nuestro punto de vista, el recorrido por los aspectos antes señalados hace posible visualizar cuatro elementos

centrales tratados por los autores. El primero de ellos es la discusión que tributa hacia la consideración del propio término “arte” para designar e intentar comprender un fenómeno que es mucho más complejo, y que la imposición de nuestra perspectiva occidental actual, en muchos casos, ha confinado a la simple evaluación formal. Esta discusión, evidentemente, no se desliga del abordaje de las principales problemáticas que matizan su estudio en el contexto cubano, sobre todo, el abuso de las informaciones etnohistóricas y la manipulación de una cerrada convergencia cultural con otros espacios del Caribe, o con esquemas supuestamente universales, que son asumidos como avales de una científicidad imaginada, con las consecuentes deformaciones, e incluso ingenuidades, que esto entraña.

Desde este último punto, la obra nos convoca a la reflexión, nos conmina a salir de las interpretaciones facilistas y esquemáticas, para entrar en el plano de la comprensión, a partir del uso de herramientas explicativas y posiciones teóricas capaces de contribuir a desentrañar los criterios, motivaciones y recursos de quienes ejecutaron el llamado “arte rupestre”. Se trata de un reclamo de humanización más amplio de estas expresiones culturales, que supere el trajinado y siempre justificativo sentido de la etiqueta de “mágico-religioso”.

El segundo aspecto central que, a juicio nuestro, subyace dentro la propuesta, es la idea de que, si bien los ejercicios analíticos avalados por documentos, o la asimilación de criterios derivados de supuestos referentes de validez universal, no necesariamente implican certezas, por otro lado, la recuperación y descripción minuciosa de las manifestaciones gráficas del arte rupestre tampoco es garantía de ello, sobre todo si los criterios para su interpretación y aprehensión, es decir, los paradigmas sobre los cuales esto se asienta, son obsoletos y esquemáticos. En el mejor de los casos, los datos se acomodan, se reducen a esos paradigmas, no los superan, y funcionan más en el sentido de explicitar una fenomenología que ha sido predeterminada. Indudablemente, esta es una cuestión que favorece el divorcio entre teoría y metodología, cuya crítica se recalca de manera constante y a lo largo de toda la propuesta.

El tercer elemento que subyace es el reconocimiento de la necesidad de contemplar una diversidad de enfoques meto-

dológicos, que hagan más rica y holística la percepción del objeto de análisis. Evidentemente, la comprensión de un fenómeno complejo implica abordajes también complejos y disímiles; en ese sentido, la obra resalta la importancia de desarrollar estudios a diferentes escalas, que sobrepasen los marcos de la estación rupestrológica, o que sean capaces de aproximarse a estas, más allá de los criterios que siempre priorizan su simultaneidad en todos los órdenes: cronológico, espacial, formal, estilístico, funcional, etc. En ese caso, perfeccionar los métodos de documentación, los sistemas de registro, es un paso imprescindible en la organización y manejo sistemático de los datos, dirigido hacia los propósitos de considerar las estaciones más allá de entes aislados de sus paisajes geográficos, sociales y culturales. Ese, desde nuestro punto de vista, es un paso vital para tratar de responder a las preguntas de ¿por qué?, ¿cómo? y ¿para qué?, que los autores establecen como ejes constantes a los que deben tributar los trabajos sobre el arte rupestre cubano.

Es evidente que un acercamiento desde los presupuestos anteriores incluye, necesariamente, el examen de los aspectos conceptuales y términos clasificatorios que han prevalecido en el estudio del arte rupestre de la Isla y, sobre todo, de la tendencia a presentar los resultados científicos divorciados de una posición conceptual clara a partir de lo que se desea explicar, máxime porque, en ocasiones, explicar no ha estado dentro de los marcos esenciales que han conllevado a la propia investigación, o ha sido confundido con clasificar, incluir o ubicar dentro de un esquema conceptual específico, con frecuencia no muy bien fundamentado. Un ejemplo de lo anterior son las críticas al concepto de estilo, a partir de las cuales este comienza a concebirse como algo más dinámico, y en estrecha relación con el reclamo de una perspectiva de “agencia”, implícita a través de buena parte del libro.

El cuarto aspecto central y acertado que suscribe *Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales*, es la valoración de las formas en que se han producido, registrado y manejado los resultados de las indagaciones sobre este particular en las últimas décadas, en especial, los problemas que ha entrañado la relación cerrada o lineal entre asignación social, cultural y cronología, y los intentos de aplicar u homologar algunos de ellos con modelos

propuestos por autores en otras partes de América Latina y el mundo.

A partir del enjuiciamiento de estos aspectos centrales, los autores penetran en las principales líneas que van marcando pautas a seguir o desarrollar con más vehemencia y profundidad y que, en su opinión, pueden coadyuvar a paliar algunas de las lagunas y esquemas predominantes. Asimismo, son capaces de señalar aquellas que, lejos de crear o proponer nuevos campos y maneras de recuperación, evaluación y comprensión de los datos, contribuyen a la perpetuación de formas tradicionales en la investigación e interpretación.

No menos importantes dentro de la obra son las valoraciones sobre las tendencias actuales en la conservación y protección del arte rupestre cubano. Aspecto esencial no solo para Cuba, sino para todo el Caribe, ante las disímiles y crecientes amenazas antrópicas y naturales que sufre el patrimonio cultural de la región y, principalmente, ante la necesidad de sistemas de denuncia, registro y análisis, signados por los esfuerzos transdisciplinarios y multidisciplinarios vitales en cualquier estudio arqueológico, puestas en valor e investigaciones en general, en un contexto global en el que los diagnósticos de riesgo y vulnerabilidad llevan la voz cantante.

Otro aspecto trascendental a considerar, en esta obra, no es solo su capacidad de balance crítico necesario, sino también el aliciente de que sea realizado desde dentro, desde personas involucradas en este tipo de estudios en Cuba, desde sus propios ejercicios de investigación, desde sus aciertos y desaciertos, y no desde enfoques descontextualizados o visiones externas e incompletas y, sobre todo, signadas por conclusiones o afirmaciones creadas por el manejo escaso o truncado de datos concretos.

Desde esa óptica, la crítica que se nos propone no es etérea, está fundamentada en experiencias de trabajo, con importantes ejemplos del mundo de los estudios del arte rupestre en Cuba, incluidos aquellos en los que han estado inmersos los propios autores. Este, a juicio nuestro, es un rasgo de madurez intelectual y de honestidad científica y, a su vez, una prueba de su propia transición desde ciertas maneras de pensar y valorar este fenómeno hacia otras más complejas y amplias, que expre-

san deseos y aspiraciones de crecimiento desde el punto de vista teórico y metodológico, y de superar los estrechos marcos de la realidad impuesta por el aislamiento, para penetrar y beber en el imprescindible y necesario campo de otras propuestas del ámbito caribeño, latinoamericano o global.

Por último, es necesario decir que *Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales* es un estímulo para generar debates, promover discusiones que contribuyan a superar las limitaciones en las que todos hemos estado implicados, es un espejo en el que, de una forma u otra, todos podemos aparecer reflejados. Si ese reflejo es asumido desde la honestidad y sinceridad del científico, entonces todos estaremos más cerca de nuestros objetivos: los de movernos cada vez más hacia esas respuestas que tanto reclaman los autores, a lo largo de toda la obra.

Dr. Jorge Ulloa Hung
Facultad de Arqueología, Universidad de Leiden.
Profesor Investigador, Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC).
Encargado del Departamento de Arqueología del
Museo del Hombre Dominicano

Santo Domingo, septiembre de 2015

PREFACIO

En este libro trataremos temas que podríamos considerar “candentes” en la gestión del conocimiento sobre el arte rupestre de Cuba. Dichos temas son tratados aquí como problemas teóricos y metodológicos susceptibles a la crítica y el cuestionamiento académico, valoraciones que, no por emprendidas, dejan de ser azarosas, aunque incuestionablemente necesarias, aun cuando es justo reconocer que la estructuración de un cuerpo teórico para el arte rupestre a nivel internacional se encuentra en sus comienzos. A pesar de esto, se impone avanzar, fijando la atención en algunos de los diseños científicos que han acompañado y, de hecho, acompañan, buena parte de los procesos de investigación.

En otras palabras, la elaboración de este material nace de nuestra inconformidad con el empirismo, que se refleja en no pocos proyectos de investigación, en los cuales, al enfrentar el objeto de estudio, se asumen supuestos teóricos débilmente fundamentados, lo cual contrasta dramáticamente con otros empeños arqueológicos, en los que existen muy completos enfoques teóricos, que han permitido importantes logros.

Y es que como han señalado los investigadores Roger Arrazaeta y Jorge F. Garcell en un reciente texto en fase editorial:

...la diversidad en la ubicación de los sitios y su relación con el entorno natural y cultural, el uso y reúso del espacio cavernario, la ubicación espacial

de las representaciones, la variedad temática de los diseños, las técnicas de ejecución, el empleo del color y las asociaciones o no con los contextos arqueológicos presentes, entre otros elementos, complejizan y hacen necesario un estudio más integral, comparativo, y transdisciplinario, con mayor nivel en las concepciones teóricas, así como en las metodologías y técnicas de análisis. Todo ello exigirá en el futuro, una mayor nómina de especialistas dedicados a estas tareas, así como mayor rigor científico en los trabajos de campo y gabinete que se lleven a cabo (Arrazcaeta y Garcell, 2015: en prensa).

En definitiva, se trata de demostrar la necesidad de enfrentar las cuestiones de orden gnoseológico, para entonces seleccionar qué herramientas tomar para llegar a una explicación. Y es que debemos entender que la teoría tiene preeminencia sobre los procedimientos, al menos bajo nuestra concepción materialista histórica del problema. Si no se desarrolla esta etapa de teorización, solo habremos aumentado el número de datos, pero no habremos explicado procesos, función social, significación estética, etc. Y es que aunque nos disguste la arqueología del arte rupestre cubano todavía se encuentra imbuida en métodos de la primera mitad del siglo XX, donde la investigación arqueológica consideraba como prioritario y central, la recolección de datos y su análisis posterior, la preparación de la misma era relegada a un segundo plano de importancia y la teorización a priori, vista como fútil (Rodríguez, 1986: 167; Robaina *et al.* 2002: 94).

Las reflexiones anteriores, y la invitación a publicar y discutir estos temas que recibimos de los colegas doctores Jorge Ulloa Hung y Roberto Valcárcel Rojas, nos estimularon a acometer esta obra, donde juzgamos, por diferentes vías, supuestos y resultados de nuestra investigación, utilizando para tal fin muchas de las ideas de Johnson (2009); aunque evadimos las comparaciones con otros modelos, tratando de evitar el uso de criterios circulares de evaluación, pues de ellos está invadida la crítica académica en nuestra especialidad. Sin embargo, su examen demuestra que casi nunca producen resultados objetivos,

prestándose más bien al juego de ratificar o argumentar la moda académica de cada momento.

De ahí que usted podrá encontrar en estas líneas un análisis de las limitaciones en el empleo de ciertas herramientas en la investigación del arte rupestre de Cuba, así como de los resultados y conclusiones a los que se ha arribado a partir de su aplicación. Si una de las razones más importantes de nuestra actividad es la construcción de un conocimiento histórico y social, es imprescindible entonces manejar, desde una visión analítica y crítica, la implementación de dichas herramientas y las tendencias de interpretación y explicación que han sido predominantes en los estudios del arte rupestre.

INTRODUCCIÓN

*La ciencia histórica
ha crecido y cambiado a la par de todas las ciencias.*
José Martí (1882)¹

Los estudios del pasado precolombino constituyen una de las pasiones más recurrentes entre historiadores, antropólogos, arqueólogos y un grupo nada despreciable de “aficionados” o “investigadores no formales” cubanos que, desde hace muchísimos años, tratan de desentrañar las interrogantes que persisten en la reconstrucción histórica de nuestros pueblos originarios², sus modos de vida, costumbres, organización social, ideología, etc. En este escenario, el arte rupestre ha ocupado un papel relevante dentro de las pesquisas arqueológicas de los últimos cien años.

Sin embargo, la revisión detallada de más de un centenar de obras que sobre el tema se han escrito, así como muchas menciones publicadas al interior de la bibliografía arqueológica general, y numerosos trabajos e informes no publicados, nos

¹ “Italia”. *La Opinión Nacional*. Caracas, marzo 8 de 1882. Nueva York, abril 15 de 1882. *Obras Completas*, tomo 14, p.398.

² Coincidimos con el criterio por el cual se considera que el concepto de “pueblos o naciones originarias” es el término más exacto a que se haya arribado, pues los pueblos que se estructuraron a lo largo de siglos de trabajo y vida comunal, en interacción con la biota y la geografía americana, fueron esencialmente entidades nuevas... (Pérez, 2014).

demuestra que el arte rupestre, como evidencia arqueológica, nos ha planteado y nos sigue planteando un reto muy especial, dado que junto a su indiscutible belleza y atracción aparece, en la mayoría de los casos, la complejidad de un simbolismo que escapa a nuestra comprensión contemporánea, imponiéndonos no pocas barreras que, miradas desde la ingenuidad que en ocasiones nos caracteriza, parecen infranqueables.

En las investigaciones analizadas se nota, como regla general, una importante diversidad de enfoques, postulados y métodos, algunos de ellos con logros indudables, sobre todo si aceptamos que, en los inicios, las visiones descriptivas nos dotaron del saber imprescindible para metas superiores. También se destacan los intentos de búsqueda de nuevas perspectivas metodológicas y nuevas herramientas, por ejemplo, en los trabajos desarrollados, durante las dos últimas décadas del siglo pasado, para la elaboración del censo arqueológico de las entonces provincias habaneras, con todos sus aportes al conocimiento del arte rupestre de las hoy provincias La Habana, Mayabeque y parte de Artemisa; o los empeños más contemporáneos, de no pocos colegas por avanzar en la identificación correcta de los materiales de ejecución y la datación absoluta del arte rupestre, empeños que, para nuestra satisfacción, empiezan a dar los primeros frutos.

Los últimos años se han distinguido, además, por mejoras sustanciales en los instrumentos de documentación y recuperación. Finalmente, hay que decir que insuficientes, pero de notable validez, son los esfuerzos que, desde dentro y fuera de la academia, se hacen en pos de la conservación del arte rupestre cubano, ante el embate desesperado de ideólogos del caos, que ven en cada cueva cubana un objeto de valor. Por solo poner un ejemplo, ¿qué habría sido de las últimas sombras pictográficas de la cueva del Agua y del Hueso, en San José de las Lajas, Mayabeque (fig. 31b), sin la comprometida batalla del intelectual lajero Jorge F. Garcell Domínguez?

Pero no será solo sobre estos y otros logros de nuestra labor que versará este libro. Intentará, ante todo, debatir las deficiencias o ausencias que persisten en el abordaje del arte rupestre del archipiélago cubano. Para tal fin —arriesgado por definición— solo contamos con los escasos elementos antes

introducidos: nuestras reflexiones sobre el tema por más de treinta años, las cuales no por persistentes dejan de estar llenas de dudas, tanto en teoría como en metodología, y la ayuda que representó el constante intercambio y el debate sistemático con todos los que mencionamos en las páginas de Agradecimientos. Aun así, decidimos enfrentar la realización y presentación de este ensayo, pretendiendo extender una mirada desde la crítica a todos aquellos resultados que han caracterizado la investigación del arte rupestre en Cuba, en los últimos veinte años, utilizando como punto de partida el artículo “Tendencias en los estudios sobre arte rupestre de Cuba: retrospectiva crítica”, del destacado arqueólogo Gabino La Rosa Corzo. El período de tiempo transcurrido desde su publicación, en 1994, hasta la actualidad, será nuestro espacio de análisis, basados en el hecho de que, en este período, se puede comprobar un afán desmedido de los investigadores por interpretar el arte rupestre, dejando a un lado, voluntariamente o no, la importante y objetiva necesidad de “explicar”, donde como han señalado otros investigadores, se han realizado importantes contribuciones en cuanto a la descripción del pasado [explicate] pero prácticamente no se ha contribuido nada, en cuanto a su explicación [explain] (Binford, 1962: 167; Robaina *et al.*, 2002: 94). Esta realidad ha sido nuestra motivación principal. Y es que el reconocimiento verbal y público de que “el arte rupestre nos permite adentrarnos y entender el pensamiento ideológico de los grupos y sociedades que lo ejecutaron”, no es un resultado científico; repetir y repetir hasta el cansancio esta y otras expresiones *cuasiteóricas* o, más bien, *cuasiretóricas*, que muy pocas veces han sido demostradas, es uno de los males más severos que nos afecta. A pesar de la constante presencia de la expresión antes comentada en la literatura rupestrológica cubana, escasos son los trabajos donde se logra demostrar dicha actuación epistémica y se nos ilustra con aportes tangibles. Ese camino no nos permitirá identificar la serie de actitudes y prácticas sociales que están detrás de cada uno de los símbolos rupestres.

Para intentar cumplir nuestro propósito de forma que satisfaga al lector, partimos del criterio por el cual se sostiene que los progresos que hemos tenido en la investigación nos han servido, más que para respondernos pequeñas preguntas, para

abrir nuevas y grandes interrogantes e, incluso, para poner en duda no pocos de los conceptos que constituían las bases más firmes de nuestros conocimientos.

En este angosto camino en busca de nuevas herramientas en nuestro proceder académico, algunos investigadores hemos considerado que echarnos en el bolsillo derecho el texto *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, de fray Ramón Pané, y en el bolsillo izquierdo alguna otra crónica del descubrimiento o la conquista y, con ellas en ristre, empezar a saltar indisciplinadamente por el tiempo y el espacio insular caribeño, repartiendo Corocotes, Boinayeles, Guabancexes o Márohues a diestra y siniestra, sin reparar en otro elemento arqueológico que la muy tirada por los pelos convergencia social, cultural y regional, es una vía de emancipación científica y libertad intelectual, ante las escuelas descriptivas en que nos educaron. Lo peor de tales asociaciones es que nos son presentadas como “importantes resultados”.

En nuestro caso, hemos ido comprendiendo y apreciando —no sin poco trabajo— que, en la práctica diaria de tal proceder, solo logramos cambiar el tirano, si de tirano se trata. Como han indicado otros estudiosos, es una tendencia contemporánea a la “etnotiranía” (Maclachlan y Keegan, 1990; Ulloa, 2013). Liberarnos de este nuevo problema, que agrede nuestra rupestrología, es una necesidad inmediata, que requiere de un profundo y detallado proceso de análisis, acción que pretendemos apoyar con nuestros enunciados en este ensayo.

En este sentido, algunos jóvenes que dan sus primeros pasos en la rupestrología, y con los cuales hemos colaborado en sus tesis de grado universitario, en la especialidad de Historia, nos han comentado que, para ellos, el uso desorganizado que ha tenido la crónica de Pané en los estudios del arte rupestre cubano es “la forma más cómoda que han encontrado algunos investigadores para ahorrarse esfuerzos intelectuales”. Claro que esta opinión nos molestó, pues nosotros hemos estado entre los que han utilizado esa herramienta etnohistórica con cierta profusión. Nuestros interlocutores nos detallaron una extensa lista de culpables, que no divulgaremos, por una simple norma de respeto, por demás, el lector no necesita de ella. Con solo leer un poco de la producción rupestrológica de los últi-

mos veinte años en nuestro país, seguro identificará a sus propios villanos.

Debemos admitir que cuestionar los principios desde los que trabajamos es un ejercicio necesario para el desarrollo de nuestra especialidad, permitiéndonos, con posterioridad, dirigir las actuaciones concretas que suponen nuestros proyectos de investigación y comprender la relevancia de aquellas perspectivas explicativas que, basadas en una reflexión profunda que justifique su existencia y especifique sus objetivos, nos guíen a obtener respuestas claras para las preguntas ¿Por qué y para qué se ejecutó el arte rupestre? ¿Quiénes lo ejecutaron? ¿Por qué en ciertos lugares? ¿Qué tendencias predominan en un espacio y tiempo determinado? ¿Cómo se vincula el arte rupestre con distintos discursos de identidades, por ejemplo, étnicas, políticas, religiosas, o de género, en un conglomerado social específico?, etc.

Pero, sobre todo, este libro intenta explicitar y, por lógica, educar a los investigadores de las nuevas generaciones, en la necesidad de lograr un enfoque balanceado y estructurado, o sea, un enfoque lo más holístico, integral o integrador posible, además de dinámico, que rompa las fronteras de lo que hasta ahora se ha considerado solo como un arte enfrascado en apreciaciones, descriptivas o esquematizadas.

Este proceder demandará sólidas bases científicas para organizar el abordaje de la relación entre la necesaria descripción de un elemento cultural y la imprescindible comprensión de un objeto como fuente de información histórica y social; comprensión que precisará más, como ya se ha expresado, de las herramientas explicativas, pues la continua complicidad interpretativa que se aprecia en las investigaciones rupestrológicas contemporáneas de nuestro país nos conduce en la mayoría de los casos a saltar, voluntariamente o no, la frontera entre el ejercicio intelectual y el ejercicio especulativo.

Si alguna otra razón se podría considerar, además de las expuestas, para la elaboración de una obra como esta, donde se analiza de forma crítica nuestro proceder académico y disciplinario desde la arqueología, en el abordaje del arte rupestre de nuestros pueblos originarios, es sin lugar a dudas el criterio por el cual se considera que: ...es Cuba, por mucho, la isla del Cari-

be donde mayores niveles de atención se le han dado a esta manifestación cultural, incluso con todas las limitaciones y señalamientos que se detallan en este trabajo, porque es algo totalmente atípico en las Antillas, particularmente cuando se considera que la vasta mayoría del trabajo realizado ha sido llevado a cabo por colegas cubanos. Esto es: a diferencia del grueso de los estudios de mayor relevancia sobre arte rupestre en Puerto Rico y las Antillas Menores, los cuales se han llevado a cabo por investigadores extranjeros... (Reniel Rodríguez, com. pers., 23 de agosto de 2015).

Después de todo lo dicho hasta aquí, es evidente, y así lo entenderá el lector, que cabría esperar en las páginas siguientes el enunciado de propuestas alternativas, bien argumentadas, para cada problema enjuiciado. Sin embargo, debemos aceptar que no las poseemos y solo aportamos algunas sugerencias. Esto se debe, ante todo, a la ausencia —ya mencionada— de un cuerpo teórico bien estructurado para el estudio del arte rupestre universal; entonces, por simple lógica, tenemos que reconocer que Cuba y sus investigadores no escapan a esta realidad. No obstante, sostenemos que el camino hacia la solución de este problema transita por la necesidad de enjuiciar críticamente nuestro actuar y los resultados que de este se derivan; esa ha sido nuestra meta.

Para finalizar estas palabras introductorias, queremos dejar establecido que, en los párrafos que siguen, se verán cuestionadas no pocas de nuestras propias propuestas anteriores. La intención es promover entre nuestros colegas la reflexión, el análisis y la discusión de temas que son angulares en la construcción de nuestra rupestrología. Sirva esta modesta contribución para corregir errores en los que hemos estado incurriendo nosotros mismos, teniendo en cuenta que cuestionamos abordajes o problemas, pero nunca personas.

CAPÍTULO 1

UN PRIMER PROBLEMA: ¿ES “ARTE” EL ARTE RUPESTRE DE CUBA?

*El arte, que en épocas posteriores y más complicadas
puede ya ser producto de un ardoroso amor a la belleza,
en los tiempos primeros no es más que la expresión
del deseo humano de crear y de vencer*

José Martí (1884)¹

El primer tema que queremos abordar en estas líneas es el uso del término “arte rupestre”. En la actualidad, existe una gran contradicción entre esta denominación y su propia etimología contemporánea, al ser el término “arte”, y su manejo, el producto de un enfoque de similitud apreciada, pero muy poco explicada por los investigadores. Al decir de David Lewis-Williams: “Este es uno de los términos que todo el mundo cree que entiende, hasta que se le pide que lo defina...” (Lewis-Williams, 2005: 44).

En América, desde el comienzo de los estudios rupestrológicos, los investigadores asumieron como suyos los criterios utilizados para identificar las pinturas rupestres del paleolítico superior, sin reparar en que esta posición respondía de forma total a los parámetros de un criterio estético “eurocen-

¹ “El hombre antiguo de América y sus artes primitivas”. *La América*. Nueva York, abril de 1884. *Obras Completas*, tomo 8, p. 332.

trista”. Así se introdujo el término arte rupestre en la literatura científica de nuestro hemisferio, llevado casi de la mano de investigadores europeos como el abate Henri Breuil (1952), Annette Laming (1962) y André Leroi-Gourhan (1968), entre otros.

A partir de los avances en las investigaciones a nivel internacional, y sobre todo en nuestro continente, durante la segunda mitad del siglo XX, comenzaron a aparecer cuestionamientos y objeciones al empleo del término “arte” para los grafismos y pinturas rupestres que se descubrían por todo el mundo. Quizás, el mejor exponente de esa tendencia en América es la siguiente opinión:

...Creemos que esta no es la expresión más feliz para designar el fenómeno que nos ocupa. El término «arte» es muy general y por tanto introduce vaguedad en la designación y, por otra parte, sobreimpone connotaciones seguramente propias de sociedades más complejas a un campo de evidencias cuya funcionalidad original desconocemos... (Llamazares, 1986: 26).

De este modo, no pocos investigadores han aportado numerosos criterios para cuestionar la noción de arte en nuestro abordaje. Por ejemplo, Teresa Chapa Brunet, haciendo suyos los criterios de Hernando (1999), ha señalado que:

...el término «arte» procede de un enfoque que emana del propio sustrato de los investigadores, y que probablemente no refleja un concepto similar en los tipos de sociedad que estamos estudiando. Muchos de los grupos humanos que han podido analizarse en época reciente y que realizan representaciones que nosotros calificaríamos como «artísticas», no distinguen estas obras de muchas otras tareas cotidianas, ni se inquietan por lo que es o no es arte, hasta el punto de que en sus vocabularios esta palabra ni siquiera existe... (Chapa, 2000: 2).

Sin embargo, dentro del contenido del debate, también surgen contradicciones internas, al considerarse en no pocas oportunidades que la propia indefinición del término “arte rupestre”, su tradición histórica, y su limitación a las representaciones a las que se les atribuye un probable carácter simbólico, es lo que lo hace especialmente útil, dado que más que responder a un contenido específico, se refiere a una convención extremadamente neutra y flexible, en la que caben multitud de manifestaciones diversas (Bahn, 1998, Chapa, 2000).

Visto así, tendríamos que admitir, entonces, que la concepción de “arte rupestre” está más cerca de aquellas representaciones gráficas, elaboradas sobre las superficies rocosas de cuevas y cavernas, paredones rocosos y grandes rocas, a las que se les atribuye un contenido simbólico, que de otras que podrían tener un contenido utilitario. Por poner solo un ejemplo, en este debate académico se mueve la aceptación o no de las “cúpulas” como arte rupestre (Bednarik, 2008; Gutiérrez, González y Artiles, 2014) y, con ellas, todo el proceso de discriminación entre las marcas naturales y las antrópicas, que aparecen en superficies rocosas por todo el mundo (Bednarik, 2007).

Otros, al margen de argumentos sólidos o no para el debate, proponen alternativas para abandonar el término arte rupestre y eludir de esa manera el problema de si las imágenes rupestres “representan” o no un significado y si estas formas de “representación” son estéticas o no, como para presumir su relación con el arte (Velandia, en preparación). Entre ellos, Margaret Conkey, quien indica:

...No hay duda de que el uso del término «arte paleolítico» ha contribuido a que condensemos toda la diversidad de los medios de comunicación y las imágenes en una sola categoría que es, además, una de «nuestras» categorías. Al llamar a estas imágenes «arte», suponemos la estética y también suponemos una relación entre nosotros y los fabricantes / usuarios de las imágenes [...]. Yo prefiero el concepto de «imágenes visuales y materiales» que, si bien no es del todo neutral, al menos deja de lado la

asunción de las obras como «arte figurativo»...
(Conkey, 1987: 413).

También es muestra de esta tendencia la importante obra “La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte”, donde se expresa:

...Los objetos que hemos etiquetado «arte primitivo» no fueron arte para aquellos que los hicieron [...]. En la realidad construida por los hombres y mujeres del mundo ágrafo, el arte no fue una categoría lingüística ni una práctica social... (Maquet, 1999: 95-96).

Muchos de los argumentos anteriores plantean una condición dependiente para aceptar el valor estético y artístico de las creaciones precolombinas americanas, solo si estas cumplen con los estrechos criterios estéticos de la cultura contemporánea y de su papel como objetos de contemplación, o sea, se entiende el arte “...como cosa para mirar y la obra de arte como cosa para colgar en una pared. Una y otra nociones han generalizado la idea de que la función y finalidad del arte estriban en la posibilidad de que la obra pueda ser contemplada” (Velandia, 2002: 12).

Entonces, surge una pregunta: ¿no pudo ser, y es hoy, contemplado el arte rupestre? Aquí reaccionarían los teóricos en defensa del carácter de la obra de arte, considerando como herramienta criterios funcionalistas, donde el arte, para ser arte, estaría dominado por la intencionalidad del artista, o sea, este debía haber sido creado con una intención artística.

Suscribir dicha posición implicaría revisar gran parte del arte universal, pues, hasta el advenimiento del Renacimiento, casi la totalidad de las obras eran producidas con una intencionalidad religiosa, como iconos sagrados, destinados a las latrías o veneraciones de los santos y profetas de la tradición cristiana (Velandia, 2002: 13).

Los estéticos contemporáneos han tratado de moderar este cuestionamiento, puntualizando que no se trata de intención artística, sino estética; mientras los materialistas han pre-

guntado: ¿es posible, para el *homo sapiens*, no ser estético? Y es que debemos reconocer que la relación entre la obra terminada y el pensamiento que sobre ellas existió, durante su ejecución, refleja un modo histórico de arte (Badiou, 2009). Este modo histórico de arte tiene un régimen estético: aun cuando en él no existiera una intención estética, sí refleja una forma particular, una huella o marca de constituirse como seres humanos, y su facultad de imaginación (Rocchetti, 2014).

En este debate, al parecer irreconciliable, es necesario reconocer que los cuestionamientos al uso del término “arte rupestre”, así como muchos otros postulados similares, tuvieron buena aceptación entre los investigadores americanos y, entre ellos, algunos cubanos, como herramientas para cuestionar las visiones eurocentristas que, en no pocas ocasiones, asumían concepciones puramente estéticas de “arte por el arte”, fundamentadas entre otras, en la obra de Édouard Piatti (1907). En consecuencia, comenzaron a aparecer en nuestro país trabajos sustentados en otras perspectivas explicativas de corte evolutivo, simbólico, estilístico, etc.; y no se hicieron esperar otras propuestas, sostenidas en enfoques como el animismo de Edward Taylor, el totemismo de Salomón Reinach, o la magia simpática desarrollada por Henri Breuil y sus seguidores; las cuales, como veremos en próximos capítulos, se matizaron de argumentos etnohistóricos, arqueoastronómicos o mitológicos, con la intención de acomodarlas a las corrientes contemporáneas de interpretación del arte rupestre universal.

Quizás la primera incitación al abandono del término “arte”, en nuestro país, la constituyó la obra *Cuba: dibujos rupestres*, de Antonio Núñez Jiménez quien, a pesar del empleo abundante de términos como pintura, grabados, pictografías y petroglifos, junto a un título bien sugerente, en no pocas ocasiones hace alusión al “arte rupestre” en sus páginas. Comenzaba así el debate nacional sobre la conveniencia o no del término “arte” para referirnos al arte rupestre.

A esta primera sugerencia se incorporaron otras que, siguiendo dichas tendencias, consideraron desacertado el uso del término y prefirieron los términos “pinturas, grabados, o gráfica rupestre” (por ejemplo, Fernández y González, 1999 y Fernández, 2005).

En este proceder, se hace palpable el peso de la contemporaneidad cultural de los que observamos hoy las pinturas y grabados dejados por nuestros aborígenes, con su consiguiente barrera interpretativa. Y es que al surgir la Filosofía, y con ella los intentos de reflexión sistematizada del hombre y su relación con el mundo, se tiende a analizar por separado las diferentes formas de actividad, a fin de comprenderlas de manera más profunda. Este proceso de abstracción que, con un propósito muy loable, distingue y separa para su examen las diferentes manifestaciones del hombre, muchas veces es llevado más allá de lo exigido, en aras de presentar un adecuado análisis.

Este exceso de exigencia se destaca en no pocos escenarios de nuestro acontecer cultural. Baste solo comentar que si el lector ha visitado la colección cubana del Museo Nacional de Bellas Artes, notará que su recorrido histórico comienza en el periodo colonial, evadiendo en la muestra cualquier referencia al arte aborigen de Cuba, a pesar de que la institución cuenta con una relativamente extensa colección sobre el tema, que se conformó en la década de los 90 del pasado siglo, tras la compra en Guantánamo de dos lotes a coleccionistas privados (Álvarez y Escalona, 2014).

En realidad, debemos aceptar que en la arqueología del arte rupestre de Cuba no han sido significativos ni, mucho menos, estructurados, los estudios que se han detenido en la perspectiva estética de esta evidencia arqueológica; obviándose esta cuestión en la mayoría de los acercamientos contemporáneos.

Una muestra de ello es el hecho de que, a pesar de que en nuestro país se ha conceptualizado y aceptado el criterio “arte aborigen”, no son pocos los abordajes rupestrológicos en los que se pretende, bajo pretextos de funcionalidad, extraer de él toda dimensión “artística” o “estética”, llegando a crear la impresión de que nuestro objeto de atención es una esfera absolutamente independiente y diferente, con respecto a otras actividades artísticas de nuestros pueblos originarios. Pero el problema no es solo de los rupestrólogos, pues también se encuentran, en ocasiones, trabajos arqueológicos de investigadores cubanos que, al tratar el arte aborigen, excluyen el arte rupestre.

Otros especialistas han sugerido un sinnúmero de categorías, en un intento de deconstruir la historia tradicional del

arte. En Cuba tuvo un peso significativo, en el entorno académico, la propuesta de “estético-simbólico”, para distinguir el estudio del arte aborigen de las producciones culturales occidentales, anteriores al siglo XVIII (Mosquera, 1989 y 1994).

Sin embargo, en diversos acercamientos, no pocos han cuestionado la omnipresencia de lo estético en toda la producción simbólica de nuestros aborígenes. Aunque se ha reconocido, al menos, que dicha producción debió constituir el fundamento de lo que posteriormente se definirá como la actividad estético-artística (Alonso, 1995).

El problema, al analizar la obra contemporánea de estos y otros investigadores cubanos, viene dado porque en ninguna se responde convincentemente la pregunta que da título a este capítulo: ¿Es “arte” el arte rupestre de Cuba? Y es que en no pocos casos se nota que la propia interrogante ha carecido de entendimiento epistémico, pues no se trata de establecer de qué manera o con qué sentido “arte” califica a “rupestre”, o si las piedras grabadas y pintadas tienen un contenido artístico, sino desde qué punto de referencia estético (o artístico) estamos interpretando en la actualidad los garabatos sobre las rocas (Velandia, en preparación).

Entonces, es necesario que entendamos que la pregunta correcta sería: ¿qué es lo que nuestros estudiosos llaman “arte” cuando procuran interpretar o explicar las pinturas y grabados precolombinos del archipiélago cubano? Al decir de Cesar Augusto Velandia:

...ahora no se trata de saber a qué llamaban «arte» los indios prehispánicos o los presuntos neandertales de Altamira, si es que debían tener alguna palabra para denominar a sus expresiones estéticas sino, más bien, a qué llamamos «arte» los civilizados hombres y mujeres modernos, que estamos pretendiendo desentrañar lo que, hasta ahora, no hemos podido leer. De manera que la mayor dificultad sigue estando ahí, en la cabeza de los investigadores, en la forma de un obstáculo epistemológico y no en los artefactos esculpidos o pintados del pasado (Velandia, en preparación).

Para abordar la perspectiva de una respuesta a esta interrogante, recurriremos mayormente a la práctica del materialismo histórico y al sincretismo del arte en la sociedad primitiva, pues, como han planteado numerosos autores que han seguido las ideas estéticas de Marx: “(...) la actividad artística se entrelaza estrechamente con las formas culturales existentes: mitología y religión [...], formando lo que se denomina complejo sincrético cultural primitivo” (Mirimanov, 1980: 13).

Estos criterios han sido seguidos durante muchos años por autores cubanos, que han resaltado la estrecha relación que sumerge, en la comunidad primitiva, al arte dentro de la producción utilitaria.

[...] El hombre de la comunidad gentilicia pudo pensar, estableciendo analogías, en la posibilidad de adquirir poder sobre el objeto de atención a través de la posesión de la imagen, de ahí que al igual que su magia, el arte tuviera un fin eminentemente utilitario y ambos se interrelacionan (Fariñas 1995: 20).

Por su parte, la arqueóloga cubana Lourdes Domínguez, en su disertación “La arqueología en el estudio de la religión y el arte en el Caribe prehispánico”, enuncia:

Todo este arte primitivo posee indiscutiblemente una función y un principio estético, donde el estilo, el diseño y la funcionalidad se expresan claramente, dándole posibilidades a este hombre [...] de representar visualmente sus creencias y dejarlas plasmadas para sus generaciones futuras [...]. El arte como forma de la conciencia social, refleja la base que lo sustenta, así como el grado de desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción que permiten su ejecutoria. Estos aspectos, a su vez, nos ayudan a valorar el desarrollo artístico que alcanzaron nuestras comunidades precolombinas [...].

El arte aborigen existe con independencia del conocimiento que se tenga de él, y son las miles de

piezas arqueológicas en las que quedaron registradas las concepciones estéticas e ideológicas de nuestros antecesores caribeños, lo que obligan a considerarlo como parte del estudio histórico de esas culturas arqueológicas (Domínguez, 2014: 140-141).

Así lo reflejan también Juan José Guarch Rodríguez y Lourdes del Rosario Pérez Iglesia, al considerar, en su estudio sobre los petroglifos cubanos, que:

Los hombres de la antigüedad grabaron en las paredes de las cuevas, solapas y abrigos rocosos, las representaciones plásticas que necesitaban plasmar de acuerdo con sus necesidades superestructurales, dejando para la eternidad estas interesantes huellas incisas, como prueba de sus manifestaciones artísticas primitivas (Guarch y Pérez, 1994: 5).

En general, los marxistas contemporáneos suponen que:

[...] la necesidad social [...] de introducir el principio artístico en todos los grupos de objetos que han de rodear a los hombres, conduce al hecho de que la creación artístico-constructiva conforma en torno al hombre un medio utilitario-estético cerrado [...], dota de valor estético todos los objetos con que el hombre opera en su actividad vital diaria, comenzando por los utensilios [...] y termina por la ambientación de los locales donde vive, trabaja y se relaciona con sus semejantes [...], irrumpe, finalmente, en la propia naturaleza, transformándola estéticamente (Kagan, 1989: 308).

Adolfo Sánchez Vázquez, en su obra *Estética y marxismo*, al delimitar los parámetros teóricos para una concepción universal de todo el arte, nos plantea:

¿Es posible definir el arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas. Piénsese —sin pretender en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva— en las siguientes: [...] el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo de Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant), forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación «conforme a las leyes de la belleza» (Marx), [...] satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (Lukacs)... etcétera... (Sánchez, 1970: 152).

Esta cita, que aparece acompañada de una extensa discusión sobre los numerosos criterios que han intentado conceptualizar el “arte”, permite distinguir que existe para la mayoría ellas un error común, y es que todas, sin excepción, ensayan elevar a categoría universal elementos específicos del arte en una época determinada, o desde el análisis de una de sus expresiones (plástica, literatura, escénicas, etc.). Y es que “...en el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico...” (Worringer, 1978: 134). En este sentido, es clara la posición de María Alba Bovisio al afirmar que:

El concepto de «arte» se elabora en Europa entre los siglos XVI y XVIII, momento en que se configuran con relativa autonomía los campos artístico y científico, que se independizan del poder político y religioso. Se generan «instancias específicas de selección y consagración», los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos sino por la «legitimidad cultural». Cada

campo científico o artístico será un espacio con capitales simbólicos intrínsecos (...). A partir de este momento se considera «arte» a aquellas manifestaciones que responden a las características del arte europeo, elevado a la categoría de paradigma (Bovisio, 1992: 71).

Otros marxistas, como Roger Garaudy (1986), han considerado el arte como una prolongación del trabajo, una de las formas de humanización de la naturaleza, o sea, la construcción de una naturaleza desde la perspectiva humana.

Las ideas marxistas sobre el arte en la comunidad primitiva y, en particular, el estudio de Garaudy antes citado, han sido considerados por la prestigiosa profesora universitaria y rupestrologa argentina Ana María Rocchietti como:

...una argumentación particularmente adecuada para juzgar el arte rupestre en el plano estético como una imaginación cultural específica y los procesos emocionales reflejados en él, intentando dar cuenta de su magma sensorial, lúdico y mágico, el cual se encuentra en el origen profundo de estas manifestaciones, en el seno de un desarrollo que es universal a la especie humana (Rocchietti, 2014: 279).

Pero continuemos con las propuestas de Adolfo Sánchez Vázquez, en las cuales, como resultado de su análisis, insiste en el arte como actividad que conduce formación (humanización) de una materia:

...Como forma específica de la actividad humana, el arte se diferencia de la ciencia —en cuanto actividad que conduce a la creación o producción de conceptos— ya que la creación artística es proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o plasma ciertas cualidades humanas; por otro lado, a diferencia del trabajo físico que es también proceso de formación o transformación de una materia en la que se objetiva también el hom-

bre, en el arte lo determinante no es la adecuación de la forma a una función utilitaria, sino a un contenido humano, es decir, su significación y expresividad humanas.

Este rasgo de la creatividad por el cual emerge un nuevo objeto o producto humano, es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia dada, pero a la vez, dado que se trata de un proceso práctico transformador consciente, es una actividad subjetiva y objetiva, espiritual y material, es decir, proceso de objetivación de determinado contenido espiritual humano (objetivación o exteriorización de la subjetividad humana), y proceso práctico de transformación y —por tanto—, de humanización de una materia dada. El arte es, en este sentido, objetivación práctica y a la vez, expresión objetivada o creada.

Esta nueva realidad, este nuevo producto, no es solo objetivación o expresión, sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella —un contenido preartístico—; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece una unidad indisoluble entre lo comunicado y el medio o forma de comunicación. La comunicabilidad es, pues, un rasgo esencial del arte y, mediante ella, este afirma, a su vez, su carácter social... (Sánchez, 1970: 166).

Este enfoque —de profundo contenido materialista—, y en consecuencia con las críticas que sobre los clásicos o teóricos del arte realiza su autor, le permitieron proponer un criterio universal, sin implicaciones temporales, estilísticas, o tipológicas:

El arte es, pues, una actividad humana práctica, creadora, mediante la cual se produce un objeto material sensible que, gracias a la forma que recibe

una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad... (Sánchez, 1970: 167).

Aceptar todo lo expuesto dependerá claramente de una posición teórica bien definida, pero, sobre todo, de la adopción del materialismo histórico como herramienta filosófica fundamental en nuestro acercamiento arqueológico al arte rupestre, pues de ello se desprende considerar el arte como un producto de la actividad humana en sociedad, es decir, como producto social (Velandia, en preparación). Desde la concepción marxista, el arte fue una necesidad en la sociedad primitiva, vinculada directamente con su avance en la accesibilidad y comprensión de la naturaleza, y en la medida que este objetivo era logrado, mayor sería su necesidad de dominación de su imaginario espiritual, creándose así integraciones que complejizan las relaciones socio culturales.

En este campo de ideas, hay que decir que dichos postulados nos permiten reconocer una visión diferente a la mayoría de las teorías estéticas, que han tendido a concebir el arte como un fenómeno cerrado o enclaustrado del quehacer humano. Desde esta perspectiva, el arte surge sincréticamente unido a determinadas funciones vitales, utilitarias, del ser humano, asociadas a la intención de garantizar la supervivencia misma, y donde lo estético configura una suerte de simbiosis de difícil delimitación en la relación sujeto-objeto. Esto explica la gran diversidad de las expresiones estéticas y, en consecuencia, el porqué de nuestra dificultad para entender el significado de las representaciones rupestres de una sociedad tan distante en el tiempo y el espacio (Velandia, en preparación).

Todo lo hasta aquí comentado hace evidente que, al abordar el arte rupestre como objeto de estudio, en este texto, entendemos por “arte” una forma particular de la actividad humana, es decir del trabajo, y que dicha actividad no es posible sino como praxis social. Por tanto, la producción de imágenes es parte de los procesos de transformación de las relaciones entre los seres sociales y entre estos y el resto de la naturaleza.

El arte, en todas las sociedades, de todas las épocas, es fundamentalmente una invención. Es creación de imágenes sociales que significan la manera como hombres y mujeres se representan el modo de su articulación histórica. El arte, por tanto, es fundamentalmente comunicación y manera de concebir el mundo, es una *aisthesis* del mundo.

Esta concepción de arte, que compartimos, implica el reconocimiento estético de la singularidad del arte rupestre, dado que, para nosotros, cada sitio rupestre es un objeto único que singulariza el espacio donde se encuentra y, si bien reconocemos el papel de la significación en el arte rupestre a nivel consciente, insistimos en que en él se encierran implicaciones profundas inconscientes, que requieren de nuevos enfoques y métodos en su percepción. Es preciso asumir el arte rupestre como objeto complejo, aceptando que la concepción estética no es solo una expresión de la gráfica del signo, su imaginación la despertó el conjunto de sistemas asociados a los rasgos detallados del paisaje en el rincón escogido, los ruidos de la vida, las sombras de las luces y las luces con sus sombras, los aromas del espacio, el juego de colores en el borde de una roca o los ecos naturales. Estos son los rasgos del arte como expresión de humanización en un objeto en cualquier sociedad.

Entonces, para los autores, la respuesta a la interrogante inicial es muy clara, desde el materialismo histórico —posición a la que nos acogemos sin rodeos— ¡sí! es arte el arte rupestre.

Por lo anterior, y en franco enfrentamiento con las propuestas alternativas que se han ofrecido en Cuba, como gráfica, dibujos o imágenes rupestres —donde se intenta eludir el uso del término arte, pero que en su mayoría eluden también el debate académico, evitando asumir orientaciones teóricas coherentes sobre el problema planteado y, cuando pretenden convencernos de que sí lo hacen, solo son reconocibles débiles argumentos, lográndose, eso sí dispersar el debate y estimular la proliferación de soluciones “alternativas” que nunca son acompañadas de argumentos filosóficos—, nosotros consideramos imprescindible el abordaje del arte rupestre y su arqueología desde una perspectiva de lo estético, promoviendo que la condición estética del arte rupestre debe ser motivo de debate y discusión objetiva entre los investigadores cubanos.

Visto así, comprenderá el lector por qué hemos titulado este libro *Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales*, pues nosotros, al igual que otros especialistas nacionales (Maciques, 1988, 1991 y 1996; Guarch y Perez, 1994; Gutiérrez *et al.*, 2009a; Laria, 2011; Izquierdo y Rives, 1991 y 2010; Rodríguez y Lorenzo, 2012), continuamos considerando acertado el término “arte” para definir las imágenes rupestres de nuestro archipiélago. Y es que, además de todo lo expuesto hasta aquí, también compartimos el criterio de que la tradición histórica y universal del término lo hace especialmente útil en nuestro trabajo (Bahn, 1998; Chapa, 2000).

CAPÍTULO 2

UBICÁNDONOS EN NUESTRA REALIDAD COGNITIVA

*Para apreciar con fruto,
es necesario conocer con profundidad,
y aun no conocemos absolutamente bien
los problemas a que se busca solución*
José Martí (1875)¹

Como ya expresamos en páginas anteriores, en el año 1994 el arqueólogo cubano Gabino La Rosa Corzo dio a conocer su importante artículo “Tendencias en los estudios sobre arte rupestre de Cuba: retrospectiva crítica”. Al resumir la labor hecha hasta ese momento, este autor planteó:

Las investigaciones que en Cuba se han desarrollado acerca del arte rupestre, aunque han significado un canon de interpretación arqueológica reconocido, como quehacer científico han carecido de conceptos claros en sus formulaciones teóricas y aún no constituyen un acontecimiento intelectual vertebrado. Su marcado amateurismo, la naturaleza de sus trabajos de campo, y las hipótesis que guían

¹ “Boletines de Orestes”, *Revista Universal*. México, septiembre 23 de 1875. *Obras Completas*, tomo 6, p. 334.

parte de sus estudios, han conformado una vertiente del saber histórico que no ha rebasado su infancia... (La Rosa, 1994: 135).

Si bien es cierto que, para ese entonces, dicho autor postulaba ya la existencia de lo que denominó “tendencias renovadoras de enfoques y tratamientos” (La Rosa, 1994: 143) —las cuales ubica en los años 70 y 80 del pasado siglo, a partir de la obra de José M. Guarch, Caridad Rodríguez, Gerardo Izquierdo, Alexis Rives, Gerardo Mosquera y otros—, las conclusiones por él aportadas ponían de manifiesto la necesidad inmediata de aumentar y desplegar la capacidad de los investigadores para cuestionar principios, métodos y resultados, que se habían aceptado históricamente. Asimismo, se invitaba a expandir, filtrar y desarrollar los presupuestos teóricos en la aproximación al arte rupestre, para lo cual serían necesarias nuevas y profundas reflexiones en el proceder metodológico de los especialistas cubanos.

Once años después del artículo citado apareció, en el ámbito rupestrológico internacional, la monografía *Introduction to rock art research*, de David Whitley (2005), donde se afirmaba que la investigación del arte rupestre, a nivel mundial, había presentado un gran avance en los últimos 20 años, afirmación sustentada, sobre todo, por la aceptación del enfoque arqueológico en los estudios rupestrológicos más contemporáneos. La apreciación optimista de este autor abarcaba vastas regiones del mundo, incluida Latinoamérica. Al referirse a esta región, se planteaba que el aumento de la cantidad de los colegas interesados en el tema, su organización en grupos de trabajo, y el aumento paulatino de eventos dedicados a la cuestión, eran elementos del desarrollo de la rupestrología latinoamericana (Whitley, 2005).

Sin lugar a dudas, no pocos de los indicadores aplicados por Whitley para medir “desarrollo” son positivos en el caso de nuestro país, lo que, sumado a la apreciación optimista de algunos investigadores nacionales, podría hacernos creer que la gestión académica del arte rupestre en Cuba goza de perfecta salud.

Revisando paradigmas y actuaciones

Partiendo de los comentarios anteriores, y bajo la revisión crítica de lo producido en las últimas décadas, creemos que los avances, aunque presentes, no están lo necesariamente estructurados, si consideramos el tiempo transcurrido desde 1994 hasta hoy, pues en ellos se observa la persistencia de un viejo problema: la constante tendencia a acomodar los datos a paradigmas esquemáticos y conceptos predeterminados, antes del proceso investigativo. Un ejemplo de esta aseveración es el hecho de que, en la actualidad, seguimos acercándonos al arte rupestre sin un cuerpo de categorías que nos auxilien en su abordaje teórico y metodológico.

Primero, hemos carecido del reconocimiento científico y epistemológico de los obstáculos que al conocimiento del arte rupestre impone nuestro propio trabajo, o sea, no hemos comprendido —epistemológicamente—, ni identificado, la ubicación de las barreras en el proceso de la investigación. Esta ausencia ha generado un número impresionante de “resultados” en los que se han obtenido más preguntas que respuestas, o se dan por conclusivas descripciones interpretativas plenas de ingenuidad, no sostenidas por el dato arqueológico. Como ya ha sido demostrado en la rupestrología cubana, no siempre un ejercicio analítico riguroso nos libera de producir inferencias especulativas (La Rosa, 1994: 147), alejando así no pocos resultados del ámbito de la producción científica.

En segundo lugar, es notable en el pensamiento rupestrológico nacional la ausencia de los supuestos que orientan la producción de teorías sustantivas (Gándara, 2009), como herramientas de investigación. De ahí que, todavía hoy, sean comunes las propuestas donde el uso y manejo de datos conseguidos por procesos de recuperación —que desde sus aspectos técnicos y metodológicos son de una contemporaneidad impresionante y, por dualidad, muy bien desarrollados— nos llevan a la vieja y desgastada idea de considerar como fin en sí mismo del proceso de análisis, la descripción morfológica detallada del arte rupestre. Y, a partir de este criterio morfológico y, en el mejor de los casos, *morfotecnológico*, se emprenden rebuscados intentos empíricos de asignación en modelos de etapas, grupos,

formaciones sociales, culturas o etnias y su consiguiente cronodependencia; intentos que bien pudieran ser calificados como desafortunados.

Estos dos problemas, y todos los enfoques derivados de ellos, han provocado que, en la mayoría de las indagaciones de estos últimos veinte años, se observen construcciones cimentadas en posiciones del *normativismo*, donde persisten criterios de la concepción histórico-cultural, al aceptar que la pregunta a responder es: ¿qué pasó? pero nunca ¿por qué pasó?, por lo que queda claro que, aún en el siglo XXI, nuestra rupestrología no ha superado totalmente los tiempos de Gordon Willey, y se siguen presentando trabajos descriptivos e históricos culturales, en los que se prometen respuestas futuras al por qué de los hechos; respuestas que nunca llegan. En esencia, esto es lo que el arqueólogo Manuel Gándara ha definido como “arqueología gradualista” y nosotros, por homología, definimos como “rupestrología gradualista”.

Para este autor, la “arqueología gradualista” se distingue por la descripción independiente de cultura, por un lado, y de períodos, por otro, y para ambos sus artefactos característicos, y sobre esa base interpretar cómo sucedieron las cosas, pero nunca explicar por qué pasaron. Gándara nos ilustra con la siguiente reflexión: “Teotihuacán pasó de una aldea de 2 000 personas a una de 10 000 y finalmente de 25 000”. Ese proceso de crecimiento ha sido descrito e identificado por los arqueólogos, lo que no han respondido es ¿por qué? Ante esta pregunta, la respuesta es, siempre, “todavía no tenemos suficientes datos, cuando los tengamos entonces sí vamos a responder” (Gándara, 2009: 105).

Nuestra analogía, para la arqueología del arte rupestre cubano, la sustentamos en numerosos hechos de similar actuación. Por ejemplo: la interpretación del poblamiento tardío del extremo oriental de Cuba se ha construido sobre las sistemáticas migraciones de grupos de tradición agricultora de la edad cerámica caribeña, desde el oeste de La Española y Puerto Rico, estableciéndose analogías sociales, artefactuales, religiosas y mitológicas, por citar solo algunas. Consecuentemente con esos criterios, algunos autores han considerado que el arte rupestre de la región de Maisí exhibe similitudes morfológicas y estilísti-

cas, como para suponerlo, étnica y socialmente, obra de dichas comunidades (Fernández, 2005; Fernández y González, 1999; Fernández, Gutiérrez y González, 2009; Fernández, González y Gutiérrez, 2009; Gutiérrez, Fernández y González, 2003 y 2007a).

Aceptando esta interpretación, y revisando lo hasta hoy publicado sobre el tema, no se logra encontrar una respuesta a ¿por qué en el extremo oriental de Cuba el desarrollo del arte rupestre es significativamente diferente, tanto en el orden cualitativo como cuantitativo, con respecto al registrado en La Española y Puerto Rico? Esta simple reflexión nos demuestra que la pregunta que permanece sin respuesta es ¿por qué? y no ¿qué paso?

Estas diferencias, como se ha explicado en otros ambientes arqueológicos (Oliver, 2008 y Curet, 2014), podrían estar relacionadas con cambios en el orden social, histórico, religioso y político, dentro de los grupos asentados en la región de Maisí; pero estas opciones no han sido exploradas por los investigadores cubanos. Todo lo contrario, al menos cuando de arte rupestre se ha tratado, la mayoría de los trabajos pretenden presentarnos una homogeneidad casi ingenua entre los grupos agroceceramistas de Cuba, La Española y Puerto Rico, proceder que, generalmente, viene asociado a una intención posterior de interpretar el arte rupestre sobre la base de informaciones etnohistóricas procedentes de esas islas vecinas a Cuba.

En definitivas, hay que convenir que, en estos trabajos, se ignora que el arte rupestre es un producto de la socialización del grupo humano que lo ejecutó y, por ende, aporta información para el arqueólogo. Entonces, se desconoce con demasiada frecuencia que el objetivo de la investigación en arte rupestre debe ser contribuir —desde la espiritualidad implícita en esta expresión superestructural— a la explicación e interpretación histórica, causal, ideológica y psicológica, de la cotidianidad y singularidad de las sociedades originarias, o sea, aportar elementos para averiguar cómo, de qué forma, y por qué pasaron cada uno de los procesos sociales.

En otro orden, hay que decir que, en relación con la elección valorativa de los enfoques para el arte rupestre, se ha sostenido que los resultados de los estudiosos cubanos han sido

construidos sobre una sólida formación marxista y materialista; aunque a ciencia cierta esto no es tan real, a pesar de que en no pocos casos el discurso intente aparentarlo: una lectura cuidadosa nos permite identificar que en él solo se observa la presentación forzada del léxico y el manejo de algunas categorías seleccionadas a voluntad, como si ambos elementos bastaran para una fundamentación marxista.

Ante lo anterior, léase la obra contemporánea de los rupestrologos cubanos y se podrán observar no pocos baches y lagunas en la estructura filosófica de sus planteamientos, donde no han faltado abordajes funcionalistas, difusionistas, estructuralistas, positivistas, neopositivistas, reduccionistas, normativistas, procesualistas, postprocesualistas, hermenéuticos, y hasta “fantásticos”.

Si alguien dudara de estas afirmaciones, baste citar los comentarios que, sobre el arte rupestre de la región central de Cuba, ha emitido Alejandro Romero Emperador, actual presidente de la Sociedad Espeleológica de Cuba, divulgados recientemente en la revista *Réplica*:

...las evidencias arqueológicas² de la región central de Cuba tienen similitud con las encontradas en la cueva del Mamut en Estados Unidos, un parecido muy importante que también se repite en Bahamas y en nuestro país. Las marcas de las manos encontradas [...] y otras evidencias nos pueden estar indicando que los primeros pobladores de Cuba y de las Antillas siguieron camino hacia el norte. Los descubrimientos de científicos cubanos y norteamericanos están sacando a la palestra pública una relación cultural milenaria entre dos pueblos (Romero, según Diéguez, 2015: 39).

Cualquiera podría pensar que semejantes posiciones difusionistas, que caracterizaron no pocas de las propuestas de la rupestrología cubana en la década del 70 y principios de la del

² Con la definición evidencias arqueológicas se están refiriendo a los diseños del arte rupestre de las regiones con arte rupestre del centro de Cuba.

80 del pasado siglo, habrían sido definitivamente superadas. El párrafo anterior nos demuestra lo vivas que se encuentran dichas posiciones, a pesar de haber sido abandonadas desde hace un tiempo considerable en la generalidad de las escuelas arqueológicas, tanto de los principales centros productores de conocimiento, como de países con una arqueología periférica. Pero lo más relevante de estas formulaciones, a las cuales no dudamos en calificar de “arcaicas”, es el grado de divulgación académica que reciben, si sabemos que, además de haber sido publicadas, fueron expresadas durante la estancia del investigador citado en Kentucky, EE.UU., donde impartiera una conferencia sobre el arte rupestre de Cuba, invitado por instituciones académicas de ese país. Esta realidad es una muestra más de la difícil y compleja situación existente, en el marco de la teoría arqueológica, en el estudio del arte rupestre nacional.

Si bien este ajiaco teórico persiste en la actualidad, es inquestionable la presencia de algunos cambios y tendencias positivas. Entre estos, es demostrativo el nuevo movimiento académico-cultural que propició la creación del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre (GCIAR), dentro del cual se han desarrollado acercamientos de diferente corte: análisis estrictamente morfológicos, análisis tipológicos, procedimientos de correlación matemática y estadística, propuestas estilísticas y cronoestilísticas, procedimientos de documentación y recuperación, enfoques geoarqueológicos y arqueométricos, etnográficos, etnológicos, etc. Este movimiento y sus resultados, aunque importantes, todavía carecen de una estructura teórica uniforme.

En otras vertientes de la investigación, son significativos los avances que, en estos veinte años, se han logrado en la exploración, la recuperación, el registro y la documentación: si, en 1994, nos podíamos referir a menos de un centenar de sitios de arte rupestre, hoy se manejan cifras cercanas a los tres centenares. En correspondencia con esos avances, han mejorado también las acciones en pos de una correcta protección y conservación del arte rupestre; aunque en este último campo es necesario seguir trabajando con empeño, y plantearse nuevas soluciones a los numerosos problemas de degradación natural y agresiones antrópicas que amenazan este importante patrimonio.

Hoy, al analizar nuestro desarrollo dentro del ámbito rupestrológico internacional, y en busca de un resultado que nos caracterice, se puede decir que la pertenencia incuestionable a ese fenómeno conocido como “la temprana arqueología en el arte rupestre” (Argüello, 2011: 13) es, quizás, lo que más nos distingue.

Por su parte, en el plano nacional, una revisión de todas estas miradas permite aislar, como común denominador, el compromiso contemporáneo con la determinación de superar los abordajes meramente descriptivos o histórico-culturales, de lo que en su momento fue entendido como particularismo histórico (Harris, 1978), que heredamos de nuestros maestros, peculiaridad que, en nuestra opinión, sobresale en la producción de los últimos años, calificada como “corriente arqueo-antropológica” por el investigador Racso Fernández Ortega, en su tesis de maestría en Antropología sociocultural, titulada “El registro gráfico rupestre como fuente de información arqueo-antropológica. La Caverna de Patana, Maisí, Guantánamo, Cuba” (Fernández, 2005). No obstante, es difícil precisar si esta denominación pretende identificar un nuevo movimiento académico cultural, o una posición teórica en la producción científica, o si es una etiqueta aplicada a ambos criterios. En realidad, pensamos que en ella hay más de pasión y buena voluntad, que de una verdadera organización teórica, conceptual, o metodológica, o de nuestro actuar.

Entonces, es correcto aceptar que todavía —y es aquí donde debemos avanzar—, teoría y método toman en general caminos disímiles. Este problema es de vital solución, pues los métodos pueden haber progresado, cambiado, modernizado, y los datos ser mejores; pero si los enfoques teóricos siguen siendo los mismos, los datos seguirán siendo vertidos sobre los antiguos esquemas, aun cuando comiencen a chocar o a tener poca correspondencia con los propios presupuestos teóricos. “Este es un problema que se refleja hoy a nivel de toda la arqueología del Caribe. Los nuevos datos no apoyan los viejos sistemas teóricos normativos, por eso hay en la actualidad tantos cuestionamientos en nuestra arqueología regional” (Jorge Ulloa, com. pers., 30 de septiembre de 2014).

A lo anterior debemos sumar que la definición de categorías en el arte rupestre cubano continúa siendo una utopía inalcanzada, pues en un buen número de acercamientos, sin importar la herramienta que se utilice, ni siquiera se explicitan los postulados asumidos, pretendiéndose que el lector los acoja como implícitos en un discurso que, algunas veces, es imposible decodificar.

Sobre la exploración, búsqueda y composición de sitios rupestres en Cuba. La calidad de los reportes

A pesar de —y junto a— los cuestionamientos anteriores, la actual realidad cognitiva transita también por el desarrollo que, en estos últimos 20 años y un poco más, ha tenido la localización de sitios rupestres en nuestro país, con el consiguiente aumento del conocimiento sobre este patrimonio cultural, su distribución, composición³, calidad y características fundamentales. No obstante, como veremos más adelante, este es un campo que, aunque presenta avances tangibles, tampoco nos hace sentir satisfechos, dados los extensos territorios del archipiélago que permanecen poco explorados o totalmente desconocidos. Tal es el caso, por ejemplo, de la oriental provincia de Las Tunas que, hasta ahora, no exhibe ni una sola localidad reportada (Anexo IV). En adición, se destaca el volumen de dudas e incertidumbres que todavía persisten en la calidad de los reportes, y la pobre actuación investigativa que sobre el arte rupestre mobiliario se ha desarrollado en nuestro país.

La exploración y búsqueda

Salvo muy pocas excepciones, desde el siglo XIX el hallazgo de arte rupestre en nuestro país fue un hecho casual, situación que se extendió hasta 1940, cuando la fundación de la Sociedad Espeleológica de Cuba propició el sondeo sistemático del carso subterráneo y, con ello, el descubrimiento de un grupo considerable de estaciones rupestres, que cambiaron defini-

³ Con el concepto de composición nos referimos, en este caso, a la dualidad entre arte rupestre sedente y arte rupestre mobiliario.

tivamente la percepción del panorama rupestrológico cubano que poseían los investigadores en aquel momento.

Sin embargo, este proceso, aun con sus aportes, no ha sido el resultado de un plan de exploración, ni un proyecto de investigación específicamente encaminados a la búsqueda de evidencias rupestres, y es que en este sentido es importante reconocer que, aun hoy, el arte rupestre no es un elemento importante en la formulación de problemas científicos de alcance, en el ámbito arqueológico nacional; tan es así que, desde la academia, esta expresión arqueológica casi no ha sido objeto de proyectos de investigación institucional.

De esta realidad excluiríamos las labores que han desplegado durante años miembros de la Sociedad Espeleológica de Cuba, en la costa y cayería norte de la provincia de Sancti Spiritus, territorio en el que se distingue la región rupestrológica Judas-Aguada (Gutiérrez *et al.*, 2009b); cuyos últimos resultados son los hallazgos durante el año 2015 de los sitios de Río Barro Amarillo y la solapa del Mural de las Huellas en Rojo, el primero con petroglifos geométricos aún en estudio y la segunda con numerosas huellas dactilares e impresiones positivas de manos en color rojo (José Chirino com. pers., 15 de diciembre de 2015). También fueron relevantes las acciones del censo arqueológico de las provincias habaneras, desarrolladas en los años 80 del siglo XX, por colegas del entonces Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba, que permitieron organizar el conocimiento del arte rupestre de las hoy provincias de La Habana, Mayabeque y gran parte de Artemisa.

Un caso singular por lo sistemático de sus resultados son los descubrimientos que, también sobre la base de exploraciones espeleológicas, han tenido lugar en el territorio de Holguín, de ellos los más recientes se pueden ubicar, en septiembre de 2012, cuando se encontraron nuevas evidencias rupestres en dos cavernas de la zona de Gibara, al norte de la provincia: la cueva de la Curva de la Campana y la de Los Panaderos. En la primera de ellas, había sido reportado un pictograma años atrás por el grupo espeleológico Felipe Poey y, ahora, con las nuevas pesquisas realizadas, fueron localizadas otras siete pinturas, además de dos petroglifos. En la segunda cavidad no habían

sido encontradas manifestaciones del arte rupestre, por lo que se trata de una nueva estación (Campos y Guarch, 2013: 42).

Más recientemente aún, sondeos bioespeleológicos emprendidos por el Grupo de Exploraciones Científicas de Gibara reportaron un nuevo sitio en los Cerros de Maniabón, el cual se ha nominado como solapa de Yabazón (Juan J. Guarch, com. pers., 4 de noviembre de 2014). Este hallazgo cobra importancia singular, debido a lo espléndido y poco común, para el territorio holguinero, de relevantes murales de pinturas rupestres (fig.1).



Figura 1. Muestra de las pinturas rupestres de la solapa de Yabazón, recientemente reportadas para la provincia de Holguín, Cuba (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

Salvando estos y otros casos de exploraciones espeleológicas que durante años han reportado yacimientos rupestres, se puede establecer que, en realidad, las primeras acciones de exploración diseñadas, y encaminadas, con estos propósitos, no aparecen en el país hasta finales de la década de los 70 del pasado siglo, cuando los investigadores Hilario Carmenate y Roberto Ordúñez comienzan, de manera casi simultánea y sin previa coordinación, la exploración sistemática de sus regiones de estudio. De esta forma, y no sin esfuerzos y dedicación, el primero de ellos, durante más de 30 años de sostenida exploración en

toda la Cordillera de Guaniguanico, en el extremo occidental de Cuba, ha consumado el encuentro, entre 1976 y 2015, de un total de 41 nuevos sitios rupestres (fig. 2) para dicha región (Hilario Carmenate, com. pers. 23 de agosto de 2015). Si bien esta cifra puede parecer reducida, es significativo que, en los 136 años transcurridos entre la primera noticia de arte rupestre en Cuba y el comienzo, en 1976, de los trabajos del colega antes citado, la región solo contaba con 6 estaciones conocidas (Carmenate, 2010).



Figura 2. Pintura rupestre realizada en tonos de rojo, del sitio cueva de Jorge Félix, Minas de Matabambre, Pinar del Río. Una de las localidades reportadas por Hilario Carmenate en la cordillera de Guaniguanico (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

Por su parte, el segundo, en el territorio del municipio Baracoa, en la provincia de Guantánamo, ha contribuido a elevar a casi cuatro decenas los sitios rupestres (fig. 3) registrados en esta localidad (Ordúñez, 1997; Ordúñez y Ordúñez, 2014).

A partir de las experiencias anteriores, un equipo conformado por miembros del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y de los grupos espeleológicos Pedro A. Borrás y Fernando Ortiz, de la Sociedad Espeleológica de Cuba, diseñaron un proyecto de exploración y búsqueda en la costa suroriental de Cuba, entre el territorio de Imías y la Punta de

Maisí. Dicho proyecto, donde han participado además especialistas del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello y del Centro de Conservación, Restauración y Museología de la Universidad de las Artes, fue comenzado en el año 2011, y ha logrado reportar hasta hoy seis nuevos yacimientos para el municipio de Imías, en la provincia de Guantánamo (Gutiérrez *et al.*, 2011a y Gutiérrez *et al.*, 2014). Los hallazgos (fig. 4) han confirmado la validez metodológica del proyecto y su aplicación.

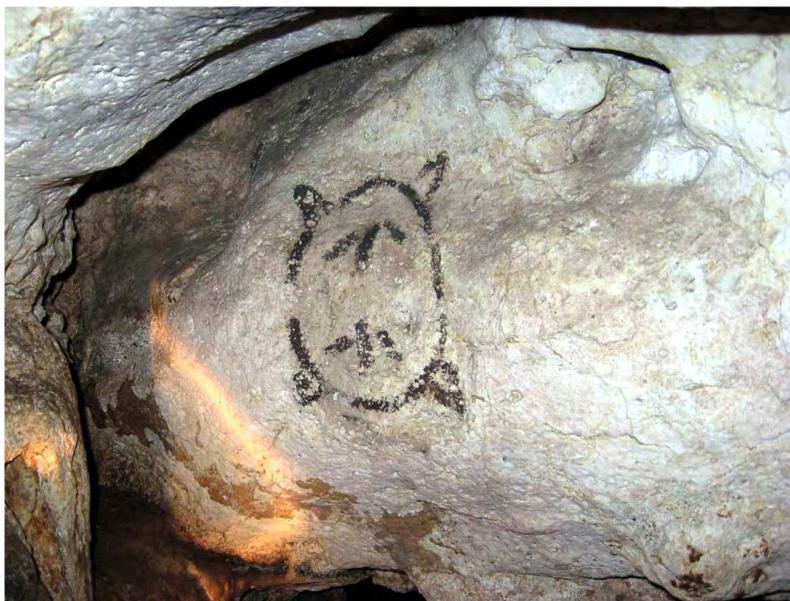


Figura 3. Pintura rupestre realizada en negro, del sitio cueva Oscura, Baracoa, Guantánamo (foto: gentileza de Roberto Orduñez Fernández)

Los antes comentados se pueden considerar, a la fecha, como los únicos procesos organizados y diseñados para la exploración y búsqueda de sitios rupestres en el país; sin embargo, una simple ojeada a la distribución geográfica de estos procesos, de conjunto con la distribución de todo el arte rupestre reportado en Cuba hasta la actualidad, nos muestra el extenso espacio geográfico del país que necesita ser explorado bajo proyectos similares (Anexo IV), tarea que se hace imprescindible como vía de conocimiento académico, pero sobre todo, como

recurso para proteger y conservar este legado cultural de nuestros pueblos originarios.



Figura 4. Pintura rupestre de la cueva no. 2 de las Pinturas, Imías, Guantánamo, Cuba: uno de los sitios reportados por el proyecto del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y miembros de los grupos espeleológicos Pedro A. Borrás y Fernando Ortiz, de la Sociedad Espeleológica de Cuba (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

En este campo, es relevante también comentar el papel de algunos investigadores que, ante la posibilidad de acceder a colecciones de piezas y documentos de la arqueología cubana, atesorados en museos e instituciones extranjeras, han estado pendientes del encuentro de nuevos datos o evidencias relacionadas con el arte rupestre de nuestro país. Tal es el caso, por ejemplo, de la revisión realizada por el arqueólogo cubano Dr. Daniel Torres Etayo de la colección extraída de Cuba por Mark R. Harrington entre 1915 y 1919, y su papelería original o notas de campo, que se conservan en los depósitos y archivos del National Museum of the American Indians de la Smithsonian Institution.

El proceder de Torres Etayo permitió identificar en esa colección un petroglifo elaborado sobre una estalagmita, que

presenta un rostro antropomorfo, de 7.0 cm de ancho por 18.0 cm de alto, desconocido para el arte rupestre de Cuba hasta ese momento (fig. 5). Dicho petroglifo parece haber corrido la misma suerte del famoso ídolo de la Patana, y haber sido cortado y extraído de su localidad original y de Cuba por Harrington, en 1915 (Gutiérrez, 2012).



Figura 5. Imagen del petroglifo de la Cueva de Los Cayucos, colectado por Mark R. Harrington, en la región de Maisí, Guantánamo, Cuba. Hoy se encuentra en la colección del National Museum of the American Indians de la Smithsonian Institution (foto: gentileza de Daniel Torres Etayo)

Sobre esta pieza, además de ella misma, solo se conservaban como datos su tarjeta de registro (4-6913), en la cual se puede leer “Side of stalagmite which has been carved in relief to represent human head. Cave Los Cayucos, Maisí, Baracoa, Cuba. Collected by M. R. Harrington”.

Por dicha información se puede asumir que la pieza procedía del área conocida toponímicamente como Los Cayucos, territorio que se encuentra al suroeste de la comunidad rural de Maisí, y al nordeste de la región de Patana Abajo, entre la primera y la segunda terraza, a una altitud de entre 30.0 y 60.0 m, sobre el nivel medio del mar, lo que permitió suponer su ubicación original en una de las tantas cavidades del área, a la que denominó cueva Los Cayucos, y que muy probablemente se ubicaba al borde del farallón de algunas de las terrazas marinas emergidas de la región (Gutiérrez, 2012).

Con esta información, a partir del trabajo conjunto de miembros del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y especialistas del Sistema Nacional de Áreas Protegidas y de la Empresa Nacional de Flora y Fauna, radicados en el área protegida Maisí-Caleta, a mediados del año 2015, fue posible la reubicación de la cueva de los Cayucos, identificada por la existencia del corte de extracción del petroglifo, encontrado por el Dr. Daniel Torres Etayo en la colección extraída de Cuba por Mark R. Harrington, que se conserva en la Smithsonian Institution. Lo más significativo del hecho resultó, además, la localización en dicha cueva de un conjunto de interesantes petroglifos desconocidos hasta hoy y que, en este momento, se encuentran en estudio (fig. 6).

Entre las interrogantes que hoy se mantienen, está el hecho de no conocer las razones que motivaron a Mark R. Harrington para no dar a conocer este hallazgo, en ninguna de sus obras publicadas.

Arte rupestre mobiliario, una construcción pendiente

La conceptualización del arte rupestre mobiliario, como parte integral del arte rupestre en general, es una idea reiteradamente expresada en numerosas publicaciones dedicadas a nuestro quehacer a nivel mundial. Consideramos acertada esta

visión, ya que admitimos que esta expresión cultural del hombre es inseparable del concepto genérico de “arte rupestre”, sobre todo si aspiramos a lograr entender el problema en toda su dimensión cultural, y sus roles específicos en las sociedades que le dieron origen.



Figura 6. Imagen de uno de los petroglifos recién descubiertos en la cueva de los Cayucos, en la región de Maisí, Guantánamo (foto: gentileza de Esteban Gran)

Sin embargo, los intentos de esclarecer, para este trabajo, el estado cognitivo de nuestra ciencia en la actualidad, nos muestran que el abordaje del arte rupestre mobiliario en la literatura e investigaciones rupestrológicas cubanas ha sido sumamente escaso, aunque se trate de un tema atractivo y complejo. La reiterada ignorancia a que han estado sujetas las evidencias de este tipo permite calificarlas, sin duda, como “vestigios del olvido”.

Entre las pocas alusiones encontradas se destaca, en primer lugar, una roca de diorita de 51x39.5x31 centímetros, en cuyas caras aparecen numerosas figuras circulares talladas (fig. 7), que fuera encontrada por el profesor Felipe Martínez Arango en el fondo de una cañada a un kilómetro, aproximadamente, de Los Mates, y a 2 km del poblado de Tacajó, municipio

Báguanos, en la provincia de Holguín, relativamente cerca del sitio arqueológico también nombrado Los Mates. En la actualidad, esta pieza se conserva en el Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente (Núñez, 1985: 15, Guarch y Guarch, 1999: 99).

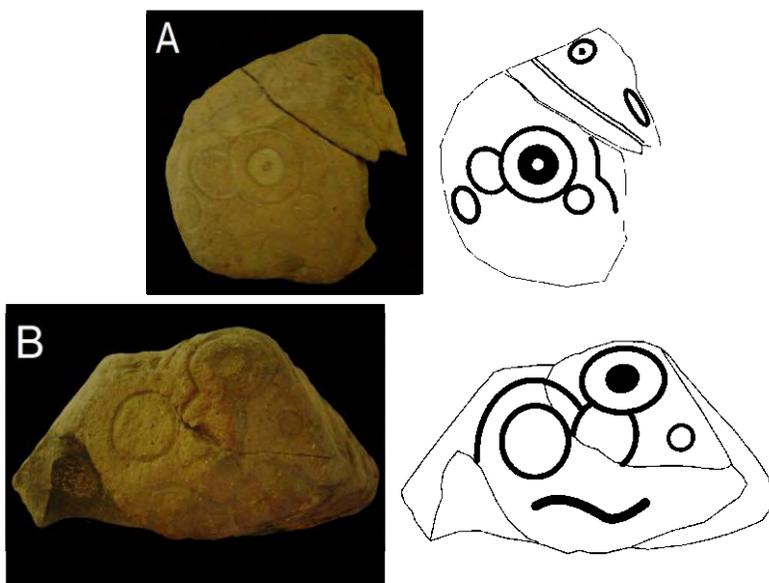


Figura 7. Vistas laterales de la roca de diorita grabada, encontrada cerca de Los Mates, en Holguín, hoy en el Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente (fotos y dibujos: gentileza de Iván Rodríguez López)

Un segundo caso reportado en la literatura cubana es un litoglifo circular, tallado en un guijarro discoidal de caliza de 105 milímetros de diámetro mayor y 29.5 mm de grosor en su parte central (fig. 8), cuya superficie está cubierta de dibujos geométricos entre series de líneas rectas y circulares, círculos concéntricos, figuras angulares, etc. (Núñez, 1985: 15-16). Esta pieza fue colectada en los años 40 del siglo pasado por Orencio Miguel Alonso, en el sitio arqueológico Santa Rosalía II, en la provincia de Holguín (Guarch y Guarch, 1999), en la actualidad se encuentra en los fondos del Museo Arqueológico de Banes.

Otro conjunto considerado parte del arte rupestre mobiliario de Cuba (Núñez, 1985) es un grupo de petroglifos conservados en los fondos del Museo Bacardí, en Santiago de Cuba,

los cuales, al parecer, proceden de una o varias cuevas cercanas a la costa suroriental de la antigua provincia de Oriente,⁴ cuya ubicación no ha podido ser determinada con exactitud. Consisten en rocas o fragmentos de ellas con tallas que, en su mayoría, representan caras antropomorfas (fig. 9).

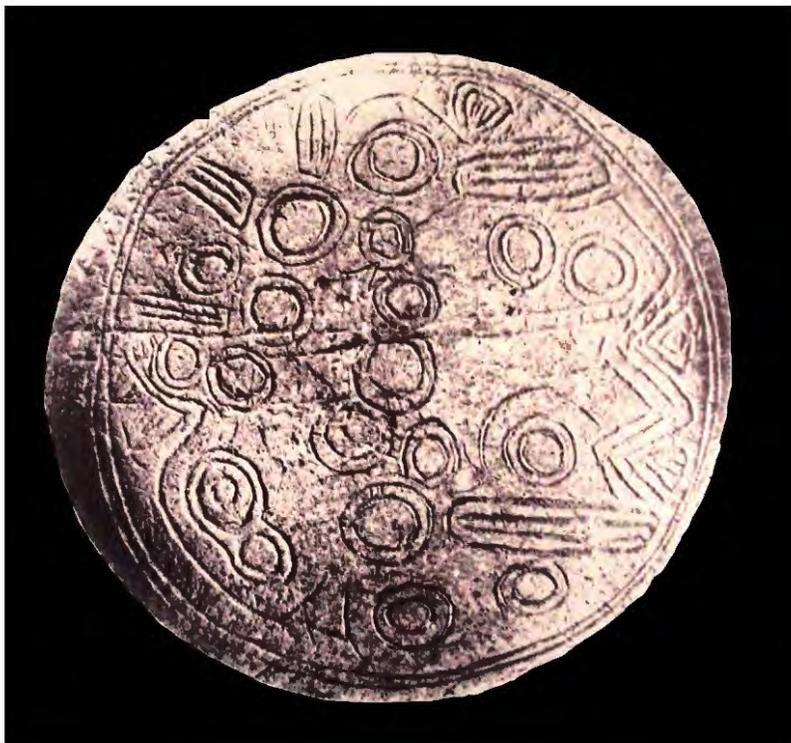


Figura 8. Vista de una de las caras del litóglifo circular tallado del sitio Rosalía II, en la provincia de Holguín (foto: reelaborada de Núñez, 1985)

A la lista anterior se puede sumar otra pieza, también perteneciente a los fondos del Museo Bacardí. Se trata de un bloque de piedra esculpido con una cabeza antropomorfa y con un diseño sigmoideo en su parte ventral (fig. 10a), procedente, al parecer, de la cueva del Arroyo, en la costa sur del actual municipio de Santiago de Cuba, provincia de igual nombre (Fernández, Gutiérrez, González y Domínguez, 2010).

⁴ Hoy la costa suroriental de Cuba pertenece a las provincias de Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo



Figura 9. Conjunto de petroglifos del Museo Bacardí, en Santiago de Cuba, procedentes de localidades cercanas a la costa suroriental (foto: reelaborada de Núñez, 1985)

Un quinto reporte, hoy considerado como parte del arte rupestre mobiliario de Cuba (Gutiérrez *et al.*, 2011a), se refiere a una cabeza humana tallada en roca madreporica (fig. 10b). Dicha pieza fue encontrada en 1895 por un buscador de sal, llamado Zacarías Moreira, en una cueva a 100 metros de la costa, al sur de Imías, Guantánamo, de la cual se desconoce su ubicación exacta. En la actualidad se encuentra en los fondos del Museo Antropológico Luis Montané Dardé, de la Universidad de la Habana (Hernández, 2010: 117).

Un último conjunto de evidencias, colectadas en la región de Baracoa, en la provincia Guantánamo, ha sido reportado recientemente por Roberto Ordúñez Fernández, Yannara Ordúñez César y Yosmani Correa Suárez (2012, inédito). Consiste en más de 60 rocas, supuestamente grabadas, que bordean una laguna estacional en el sitio conocido por Cuatro Lunas (fig. 11a). En este caso, no pocos investigadores, entre ellos nosotros, consideran apresurado admitir estas piedras como parte del arte rupestre mobiliario cubano, antes de un estudio detallado que asegure su factura⁵ y disposición dentro del paisa-

⁵ Algunos investigadores han comentado la posibilidad de que muchas de las incisiones que se aprecian en las piedras de Cuatro Lunas tengan un origen natural, asociado a huellas de raíces u otros procesos.

je como obras antrópicas, lo cual no ha sido demostrado hasta hoy.

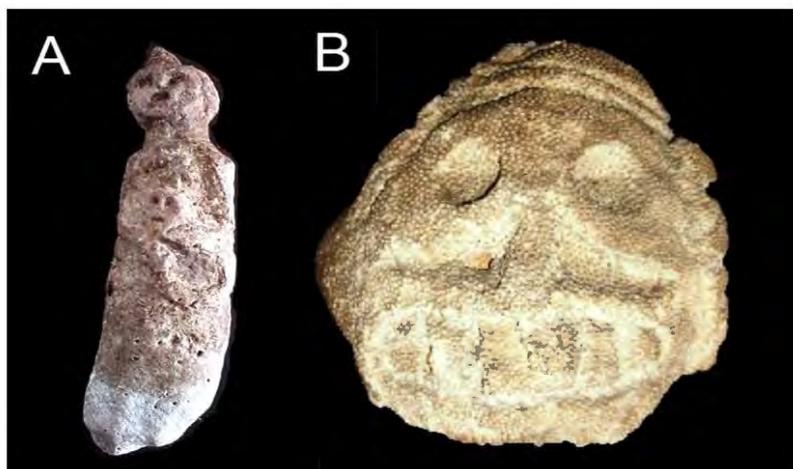


Figura 10. (A) Bloque de piedra esculpido, procedente de la cueva del Arroyo, Santiago de Cuba (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache). (B) Cabeza humana tallada en roca madreporica, procedente de una cueva al sur de Imías, Guantánamo (foto: reelaborada de Gutiérrez et al., 2011a)

Hasta aquí los reportes que hemos logrado localizar sobre el arte rupestre mobiliario de Cuba, que no tienen que entenderse como los únicos, pues es posible que alguno haya escapado a nuestra revisión. Sin embargo, y como estamos tratando de conceptos aplicados en la actualidad, que durante muchos años fueron ignorados por los estudiosos nacionales, consideramos que cualquier actuación futura en la identificación y análisis de este tipo de evidencia arqueológica estaría obligada a elaborar un concepto definitorio para el arte rupestre mobiliario. Ello, a nuestro juicio, solo será posible desde una estrategia deconstructiva de los cánones y paradigmas que hemos seguido hasta hoy, orientando la investigación hacia enfoques renovadores, lo cual es una necesidad para los estudios del arte rupestre de nuestro país; aunque este, como ya hemos dicho, constituiría en sí mismo un campo de investigación específico dentro de nuestro tema general.

Quizás el ejemplo más singular en este sentido, lo sean las piezas mobiliarias que, conocidas generalmente en la Arqueolo-



Figura 11. (A) Algunas de las piedras supuestamente grabadas del sitio Cuatro Lunas, Baracoa, Guantánamo. (B) Roca en la que aparece grabada una máscara antropomorfa, cuevas de Guara o de las Charcas, San José de las Lajas, Mayabeque (fotos: [A] gentileza de Roberto Ordúñez Fernández, [B] gentileza de Jorge F. Garcell Domínguez)

gía de Cuba como “ídolos”, y constituidas por tallas realizadas en superficies rocosas, nunca han sido estudiadas desde la perspectiva del arte rupestre, y mucho menos valoradas sus características, como posibles representantes de la categoría que aquí analizamos. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, el ídolo de Bayamo (Hernández, 2010), el ídolo de Zayas (Domínguez, 2010), el ídolo en diorita de la región de Samá (Ortiz, 1947a; Domínguez, 2010; Fernández y González, 2001) —debemos significar que este último, en opinión del prestigioso investigador José Juan Arrom, es una falsificación (Arrom 1989 [1975]: 49)—; también deben ser objeto de futuros análisis, estudios y discusiones desde la perspectiva del arte rupestre mobiliario, otras piezas como: el disco de piedra tallado con una imagen facial del río Arimao, en la provincia de Cienfuegos, y el guijarro con talla antropomorfa procedente de la finca Sarria, Buena Vista, también en Cienfuegos (Rodríguez, 2004:69), así como otro número importante de piezas atesoradas en colecciones priva-

das e institucionales del país, entre las que descuella un fragmento rocoso (probablemente de morfogénesis secundaria), de aproximadamente 63 centímetros de alto, en la que aparece grabada una máscara antropomorfa (fig. 11b), que fuera encontrada en el año 1976 en el salón de La Cruz de la cueva de los Muertos, en la zona de las Charcas, San José de las Lajas, provincia de Mayabeque y que, incomprensiblemente, ha permanecido ignorada en los estudios del arte rupestre de Cuba (Arrazcaeta y Garcell, 2015: en prensa); o las famosas lajas grabadas del sitio playa Carbó, al norte de la provincia de Sancti Spíritus, en el municipio Yagüajay.

La calidad de los reportes

Con el subtítulo anterior pretendemos introducir un tema que, aunque asociado con todo el proceso de registro y documentación, ha sido casi tabú en los estudios rupestrológicos cubanos: nos referimos a la calidad, efectividad y —por qué no—, en algunos casos, la seriedad de los reportes de arte rupestre en Cuba.

Al revisar in situ no pocos de dichos reportes, y evaluarlos desde su historia, contexto y evidencia arqueológica, a nivel de sitio y región, hemos albergado serias dudas acerca de si los supuestos dibujos o tallas son en realidad una obra antrópica o de sí, aun siéndolo, objetivamente se pueden asociar, sin grandes márgenes de duda razonable, con una expresión cultural del pasado aborigen de Cuba o, tal vez, de individuos o grupos de africanos que, huidos de haciendas, ingenios, casas señoriales y convertidos en cimarrones, se refugiaban en los bosques y serranías del país, entre los siglos XVI y XIX.

Estas reflexiones nos han llevado a considerar la necesidad futura de un proceso de reivindicación de la calidad del reporte, ante el empirismo e informalidad de muchos de los estudios rupestrológicos cubanos, que han acarreado serias deficiencias en el campo científico de relación entre la teoría y la práctica.

La forma concluyente con que afirmamos lo anterior no es el fruto de nuestra particular clarividencia, todo lo contrario, se deriva del análisis detallado de los sitios y su contexto socio-

cultural e histórico, la evaluación de nuestro propio actuar y la discusión sistemática del tema con otros colegas, donde ha quedado concordada la urgencia de esta reivindicación desde la futura actividad investigativa y la desarticulación de los viejos esquemas empíricos.

Ilustremos entonces nuestras afirmaciones. Comencemos por la evaluación de nuestro propio reporte de dibujos en la cueva de los Bichos, de la Caverna de la Patana, Maisí, Guantánamo, realizado en el año 1991 (Gutiérrez, 1991; González y Fernández, 1994). Estos consistían en un mural pictográfico, con una altura de 0.75 m y una longitud de 2.25 m, situado respecto al nivel del piso de la cavidad a 2.05 m en su porción más alta y 1.73 m en la más baja; realizado mediante la aplicación directa del carbón a la pared estructural (fig. 12).

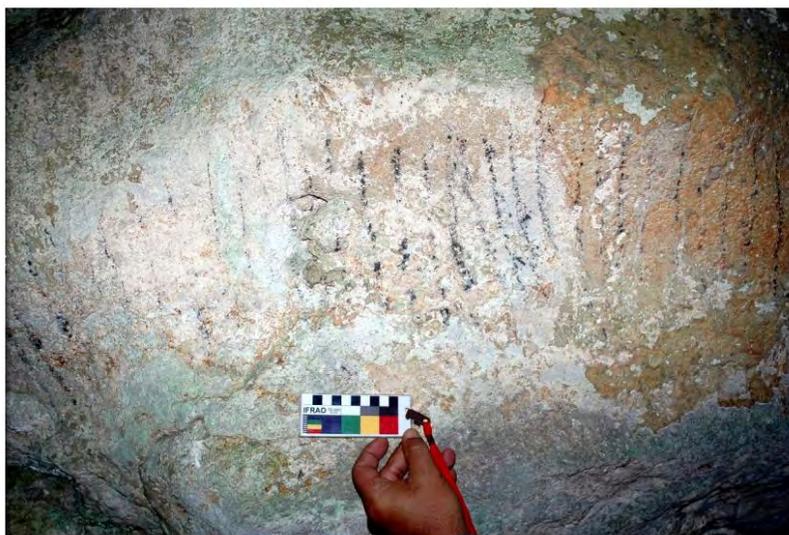


Figura 12. Serie de rayas verticales y paralelas realizadas mediante la aplicación directa del carbón en la pared de la cueva de los Bichos, Caverna de la Patana, Maisí, Guantánamo (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

A la luz de los estudios históricos de la localidad donde se encuentra ubicada la cueva de los Bichos, y de las indagaciones sociales para reconstruir su historia, es sumamente sugestiva la comprobación de que dicha cueva estuvo sometida, durante gran parte del siglo XX, a la extracción industrial y sistemática del guano de murciélago presente en el suelo de sus galerías

(Núñez, 1975; Nicomedes Mosqueda, com. pers., 21 de febrero de 2014). Este hecho, aparentemente desvinculado de nuestro tema de investigación, apunta hacia la fuerte posibilidad de que la secuencia de líneas verticales y paralelas reportadas por nosotros, en 1991, no sea sino el conteo de los sacos de guano de murciélago que se extraían de la cavidad, opinión que comparten los más ancianos pobladores de Patana (Nicomedes Mosqueda, com. pers., 21 de febrero de 2014).

Similar situación presenta un mural también constituido por series de líneas paralelas y verticales, en este caso rayadas sobre la pared de la cueva del Garrafón, Viñales, Pinar del Río (fig. 13), que fuera dado a conocer hace algunos años por el espeleólogo Hilario Carmenate. Las indagaciones en la localidad reflejan un pasado igualmente sometido a la extracción de guano de murciélago, evidente además en las huellas de la infraestructura montada para tal fin, que todavía hoy se pueden apreciar en la cueva. Estos elementos, en ambos casos, remiten a la probable funcionalidad contemporánea de dichos trazos.



Figura 13. Serie de rayas verticales y paralelas realizadas mediante el rayado por incisión en las paredes de la cueva del Garrafón, Viñales, Pinar del Río (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

En este campo de la duda, en cuanto a la autenticidad socio-cultural de algunos reportes del arte rupestre de Cuba, se puede incluir el de la cueva de las Guasas o del Muñeco, ubicada en Cayo Ensenachos, municipio de Caibarién, provincia Villa Clara (fig. 14). Tanto la morfología de los diseños, como la historia arqueológica y contemporánea de la región, han sugerido a algunos investigadores serias reservas en cuanto al origen de los grabados (José Chirino Camacho, com. pers., 22 de Agosto de 2011).

Finalmente, está el caso de un reciente reporte de dibujos de color negro, consistentes en pequeñas rayas, puntos, manchas, etc., ubicados en galerías profundas del sitio conocido como Cinco Cuevas, Santa Cruz del Norte, Mayabeque; dado a conocer en uno de los más recientes documentales de la serie S.O.S. Arte Rupestre, producido por la televisión educativa, bajo la dirección del colega Carlos Andrés García.

El análisis in situ de estos dibujos, realizado por nosotros hace solo unos meses, indujo a cuestionar su origen antrópico: están ubicados en las paredes de galerías que tienen un funcionamiento hidrogeológico relativamente activo, asociado a eventos climáticos, por donde circulan las aguas que penetran en la cavidad de forma descendente hacia los niveles de base del acuífero local, el cual presenta al final de la galería, una lámina de agua permanente. El estudio de los sedimentos de dichas galerías, así como de las huellas de arrastre presentes, sugiere la posibilidad de que los trazos sean el resultado de marcas producidas por fragmentos de carbón, madera parcialmente quemada, etc., que al ser transportados por las aguas irrumpen contra las paredes y generan el tipo de evidencias que hoy se está considerando arte rupestre.

Estos no son los únicos casos con similar situación en el arte rupestre de Cuba. Se podrían incluir también otros sitios, hoy reconocidos dentro del Catastro Nacional del Arte Rupestre Cubano (Gutiérrez, González, Carmenate, Guarch *et al.*, 2014), como son la cueva de la Mosca, Jaruco, Mayabeque; las cuevas del Timón y Zenén, Matanzas; el Dolmen de Taguasco, Sancti Spíritus; la loma de la Chicharra, Cabaiguán, Sancti Spíritus, entre otros.



*Figura 14. Grabado antropomorfo de la cueva de las Guasas o del Muñeco, Cayo Ensenachos, Caibarién, Villa Clara
(foto: gentileza de Gerardo Izquierdo Díaz)*

Si queremos ser coherentes con la orientación que pretendemos para nuestro trabajo, debemos reconocer que, a pesar de la importante y significativa actividad desarrollada en los procesos de registro y documentación del arte rupestre, en Cuba, se presentan dificultades que requieren de un análisis crítico, cuidadoso y detallado de todas las estaciones, además de un

debate académico sobre estos problemas, que permita armarnos de una clara definición para la aceptación de un sitio de arte rupestre; pero, para ello, debemos abandonar definitivamente la actitud acrítica que ha caracterizado nuestro proceder en este tema.

Para concluir este capítulo, dedicado a explorar nuestra actual realidad cognitiva, debemos dejar establecido que, aun bajo las contradicciones comentadas y con la urgencia de enfrentarlas en un necesario espacio de debate académico, los resultados de la exploración y búsqueda de arte rupestre en Cuba, y su registro y documentación han arrojado hasta ahora un total de 299 estaciones, de las cuales en 191 se realizaron todos sus diseños mediante la pintura, en 82 la técnica utilizada fue el grabado, y en 26 se combinaron ambos procedimientos. El análisis de los 217 sitios con pintura rupestre ha permitido identificar el uso de cinco colores, a saber: negro, rojo, blanco, gris y sepia. Predomina el negro, encontrado en 182 localidades; seguido por el rojo, presente en 66 sitios. A continuación aparecen, en orden descendente, el sepia, el blanco y el gris; pero ninguno de ellos constituye más del 2 % del total nacional (Anexo I).

Finalmente, en Cuba se distinguen, de forma genérica, dos grandes grupos de grabados rupestres, los elaborados mediante el rayado y los elaborados por las técnicas combinadas de percusión-abrasión, siendo estos últimos los que predominan: aparecen en más del 69% del total de sitios con grabados del país (Anexo I).

Desde el punto de vista caribeño, dos sitios cubanos parecen tener connotada relevancia por lo característico de sus diseños y técnicas de ejecución. Nos referimos a las series de círculos concéntricos de diseño bicromado y alterno, de la cueva No. 1 de Punta del Este, en la Isla de la Juventud (fig. 15), los cuales hasta hoy, no parecen tener similares en el Caribe antillano, y los petroglifos rayados sobre ahumado de la cueva de los Petroglifos, en el municipio de Viñales, provincia de Pinar del Río (fig. 16), los que hasta hace muy poco, eran considerados los únicos de su tipo en nuestra región; sin embargo, recientes trabajos de un equipo internacional de arqueólogos, han permitido reportar diseños similares en su técnica de ejecución,

en sitios de la isla de La Mona en Puerto Rico (Samson *et al.*, 2015, inédito).



Figura 15. Conjunto pictográfico conocido como el Motivo Central de la cueva No. 1 de Punta del Este, Isla de La Juventud (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

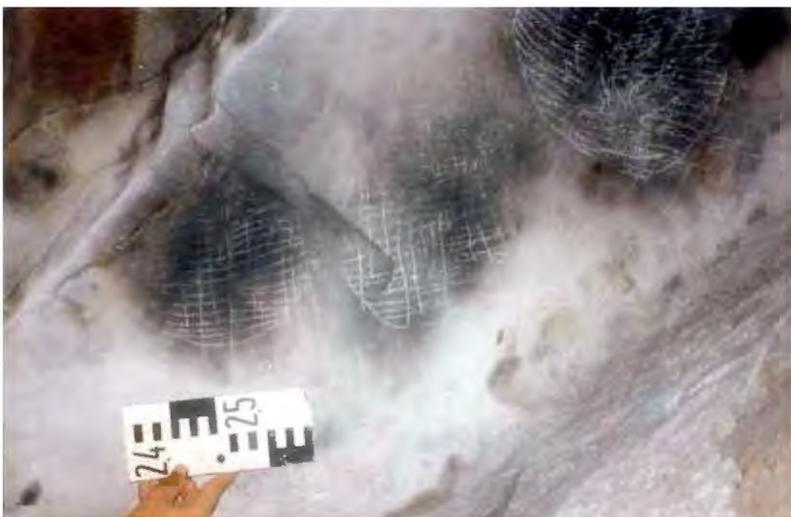


Figura 16. Petroglifos rallados sobre abumado de la cueva de los Petroglifos, Viñales, Pinar del Río (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

CAPÍTULO 3

LOS SUPUESTOS CON QUE ENFRENTAMOS LA INVESTIGACIÓN

*Los que intentan resolver un problema,
no pueden prescindir de ninguno de sus datos.*

José Martí (1880)¹

Como casi todos los autores que en los últimos años han intentado analizar el arte rupestre, desde una perspectiva arqueológica, acudimos al trabajo “*An Archaeology of Rock-Art through informal methods and formal methods*”, de Taçon y Chippindale (1998), como precedente fundamental. En esta obra, sus autores brindan un marco de análisis epistemológico, donde se definen las categorías para el abordaje del arte rupestre como evidencia arqueológica. A pesar de que sus propuestas han sido cuestionadas, en más de una ocasión, como punto de referencia para entender el desarrollo de la rupestrología latinoamericana (Argüello, 2011: 3), aceptamos sus postulados, y procedemos a la evaluación de nuestra problemática nacional, desde la concepción de los métodos formales e informales en la investigación arqueológica de nuestro objeto de estudio.

La gestión de la información

En nuestro país, las noticias y reportes sobre el arte rupestre aparecen desde los finales de la cuarta década del siglo

¹ “Lectura en la reunión de emigrados cubanos en Steck Hall”. Nueva York, enero 24 de 1880. *Obras Completas*, tomo 4, p. 205.

XIX —cuando en 1839 se mencionan en un artículo los dibujos que adornaban las paredes de la cueva de Señá María Teresa, en la Sierra de Cubitas, Camagüey (Núñez, 1975: 154)²; a partir de entonces, se fue incrementando la publicación de nuevos artículos y monografías³ que, con el pasar de los años, dieron forma a lo que se puede calificar como la rupestrología cubana.

Esta producción temática es, sin lugar a dudas, la base de nuestras indagaciones contemporáneas; de ella debían beber todos los investigadores; sin embargo, el uso y manejo de todo este patrimonio, como herramienta de consulta, es en ocasiones escaso y, en otras, absolutamente ignorado en la producción científica contemporánea.

Muchas razones se podrían esgrimir para justificar esta realidad: la escasez de publicaciones, o la poca divulgación de resultados personales e institucionales son, entre otras, las más utilizadas. Sin embargo, en nuestra opinión, lo que ha imperado es un alto grado de “facilismo científico”, el cual se ha desarrollado sobre un criterio no explícito, pero sí implícito, en no pocos acercamientos al arte rupestre cubano, cuando ha sido más fácil acudir a una vieja compilación, que incluir en el proyecto una investigación bibliográfica y documental extensiva e intensiva, sobre la actualidad de los temas a tratar; mucho menos se presenta el diseño e incorporación de indagaciones de campo, que permitan comprobar y corroborar viejos datos, u obtener nuevos. Veamos el ejemplo más crítico.

En 1975, el incansable explorador cubano Antonio Núñez Jiménez publicó su libro ya citado, donde sintetizó y registró la inmensa mayoría del arte rupestre cubano conocido hasta ese momento. Nos referimos a “la mayoría” y no al total pues, aunque no sabemos los motivos, algunos reportes, ya acreditados para esa fecha, no fueron incluidos en dicha obra. Quizá, el caso más llamativo sea el de un petroglifo descubierto en Contramaestre, Santiago de Cuba (fig. 17), sobre el cual informara Rodolfo Payarés en el año 1963, en la revista *Verde*

² Esta mención aparece en “Apuntes para la Historia de Puerto Príncipe”, publicado en las *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de La Habana*, Tomo 9 (i.e., tomo 20), pp. 301- 309.

³ Para una secuencia historiográfica de las investigaciones del arte rupestre cubano, consultar el trabajo de Fernández (2005).



Figura 17. Imagen del petroglifo del Maffo, Tercer Frente, Santiago de Cuba, reportado para la ciencia cubana en 1963, por el ya desaparecido investigador Rodolfo Payarés. Hoy se encuentra expuesto en las galerías del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana (foto: gentileza del Instituto Cubano de Antropología)

Olivo, año VII, no. 44, y que en el campo académico quedó documentado por medio del expediente “Petroglifo del Maffo”, en la Cartilla no. 639, elaborada el 21 de febrero de 1963, la cual se encuentra en los archivos del Instituto Cubano de Antropología, La Habana (Payarés, 1963a y b, Gutiérrez *et al.*, 2008). Tampoco están en esta obra los petroglifos de las cuevas del Arroyo y Cazonal, ubicadas al sur de Santiago de Cuba (fig. 18), algunos de los cuales fueron descritos y estudiados por don Fernando Ortiz, en su texto *El huracán. Su mitología y sus símbolos* (Ortiz, 1947a), y con posterioridad fueron estudiados por la relevante investigadora cubana María Elena Ibarra Martín, en su tesis doctoral (1955) y que hoy se hallan en el Museo Bacardí, de la ciudad de Santiago de Cuba (Fernández, Gutiérrez, González y Domínguez, 2010).

La obra *Cuba: dibujos rupestres* puso al país y a nuestra rupestrología en una posición privilegiada respecto al ámbito antillano. Pero también propició la proliferación de elaboraciones ingenuas y simplistas, por parte de algunos colegas⁴ que, enmar-

⁴ Como es lógico, el autor de *Cuba: dibujos rupestres* no tiene responsabilidad alguna en el actuar de algunos de los investigadores que le sucedieron. Por el contrario, la obra de referencia puede ser considerada la más importante compilación que sobre arte rupestre se ha ejecutado en nuestro país, hasta hoy.

cados dentro del amateurismo de nuestra rupestrología, vieron la posibilidad de enunciar investigaciones sustentadas en dicho documento, y no sobre un serio trabajo de campo o de gabinete.



Figura 18. Petroglifo de la cueva del Arroyo, playa Aguadores, Santiago de Cuba —que fuera estudiado y dado a conocer al mundo académico por don Fernando Ortiz, en 1947—, en su actual ubicación en el Museo Bacardí de la ciudad de Santiago de Cuba (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

Lo preocupante de la realidad antes comentada es que, si bien en algún momento estas contribuciones pudieron ser admitidas por la contemporaneidad de la compilación de referencia, luego resultó ser tan cómoda para algunos que la han arrasado hasta nuestros días, y en no pocas ocasiones se nos presenta con una naturalidad que causa perplejidad y asombro, derivándose complejos análisis estilísticos, tipológicos, y funcionales, de los datos del libro de Núñez Jiménez, y ofreciéndose evaluaciones estadísticas e inferencias conclusivas, sobre la base de una obra rupestrológica de hace 40 años, que recoge menos del 30 % del arte rupestre cubano conocido en la actualidad.

Para ejemplificar esta disertación, consideremos una propuesta reciente de los investigadores cubanos Gerardo Izquierdo Díaz y Alexis Rives Pantoja, titulada *Estilos del arte rupestre en Cuba. Una nueva interpretación*, donde se nos plantea un examen de la evolución de la forma estilística en el arte rupestre, y su relación con los niveles de desarrollo de nuestros pueblos originarios (Izquierdo y Rives, 2010). En ella, se excluyen 35 de las 38 estaciones reportadas en Pinar del Río (92.1 %) —región con la peculiaridad de haber sido ocupada casi en su totalidad por grupos de tradición apropiadora—. Tal omisión muy poco puede aportar a la comprensión actual del arte rupestre dentro de la estructura psicológica e ideológica de estas comunidades, pero si, además, se ignoran 247 estaciones del arte rupestre cubano, para un 83.7 % de desconocimiento, entonces el resultado no puede ser validado científicamente.

Otro ejemplo significativo de esta problemática fue la publicación del trabajo “El arte rupestre en las comunidades aborígenes cubanas” (Rodríguez y Lorenzo, 2012). Sin entrar en detalles sobre esta producción y sus aportes, casi imposibles de distinguir, baste la opinión que sobre ella emitiera el editor de *Cuba Arqueológica* y director de Aspha Ediciones, el colega Odlanyer Hernández de Lara:

...en realidad no me he detenido a leer el artículo completo, pero según la bibliografía, la cual no posee todos los datos correspondientes, me parece que antes de hacer comentarios o llegar a conclu-

siones referentes al arte rupestre cubano deben citar bibliografía más actualizada, pues casi todas las obras citadas son de la década del 80, 90 o anteriores. Se ha escrito mucho últimamente acerca del tema, sugiero revisar publicaciones como *El Caribe Arqueológico* o el *Boletín del Gabinete de Arqueología de la Habana Vieja* (Hernández, comentario al final del texto online de Rodríguez y Lorenzo, 2012).

Otro caso similar es el trabajo “Arte rupestre en Rodas”, publicado en el año 2001, donde al enfrentar el debate sobre la distribución geográfica del arte rupestre en Cuba, y la posición de las manifestaciones rodenses en este escenario, se expresa lo siguiente: “Según Núñez Jiménez estas regiones pictográficas son: Isla de Pinos, Guara, Habana-Matanzas, Caguanes y Sierra de Cubitas...” (Rodríguez y Borges, 2001: 12).

Lo incomprensible de esto es que, para el año 2001, ya habían aparecido en el ámbito rupestrológico nacional propuestas que superaban la primera versión de regionalización del arte rupestre en Cuba, formulada por Antonio Núñez Jiménez, en 1975. Se podrían citar los trabajos de Francisco Escobar y José Juan Guarch, “Hipótesis sobre una nueva región del arte rupestre en Cuba” (1991) y, de Elena Guarch y José Juan Guarch, “Caracterización de las regiones pictográficas de la provincia de Holguín” (1999), entre otros. Pero como si esto no fuera suficiente, el propio Núñez Jiménez, ya en los primeros años de la década de los años 80 del siglo XX, había modificado su propuesta inicial, publicando una nueva versión de su regionalización, donde incluía la Sierra de los Órganos, Banes, Baracoa y Costa Suroriental, como nuevas regiones del arte rupestre en nuestro país (Núñez, s/f).

Inexplicablemente, este desacierto es reiterado, ocho años más tarde, por uno de los autores de “Arte rupestre en Rodas”, al publicar el texto *El complejo Palo Liso-Las Glorias. Un sistema ceremonial aborigen* (Rodríguez, 2009), donde se vuelven a considerar como regiones del arte rupestre en Cuba las propuestas por Núñez Jiménez en 1975. Para esa fecha, se había sumado a la lista de investigaciones no tenidas en cuenta la regionalización geo-arqueológica aparecida en el mapa plegable

Arte rupestre cubano (Gutiérrez, Fernández, González *et al.*, 2009b); en el cual se caracterizan dieciocho regiones para el arte rupestre en Cuba.

Esta, sin lugar a dudas, es una práctica que no hace bien a la rupestrología nacional; sin embargo, está muy generalizada en nuestro país. Son exponentes incuestionables de esta realidad otro grupo importante de publicaciones recientes, entre las cuales se incluyen Gutiérrez (2006), Artiles (2010), Pereira (2008) y Laria (2011). El repetido razonamiento de que son trabajos elaborados hace muchos años, no divulgados en su momento por las dificultades editoriales, es inaceptable; no existe argumento que justifique la escasa responsabilidad académica que refleja este actuar, ante la imprescindible revisión y actualización por los autores de cualquier manuscrito, antes de ser entregado a los editores.

Este es el punto en el que debemos llamar a la reflexión a los editores de publicaciones, que pretenden acreditarse como “académicas o científicas”, sobre la necesidad de elevar la calidad del arbitraje y la revisión, considerando además la actualidad de la obra evaluada, como recurso indispensable para su aceptación definitiva.

Otras propuestas (Romero, 2006; La Rosa, 2007; González, 2008; y Garcell, 2009) toman en cuenta parte de los aportes contemporáneos, pero se limitan a utilizar aquella información que favorece la hipótesis que se quiere demostrar; o sea, en no pocos casos, la información se gestiona según el método de “halar la brasa a su sartén”.

En esta tendencia también se incluyen la inmensa mayoría de los materiales de divulgación científica que se producen en el país, los cuales generalmente usan como hilo conductor el libro *Cuba: dibujos rupestres*. En este caso, son significativos los documentales de la serie *S.O.S. Arte Rupestre*, producidos por la Televisión Educativa (Fernández *et al.*, 2008a), aunque hay que reconocer que sus últimas ediciones han rebasado el marco de la obra de Núñez Jiménez y, para satisfacción nuestra y la del público en general, se han acercado a nuevos y más extensos escenarios.

La situación analizada llega, a nuestro entender, a un límite insostenible, cuando se publica el artículo “Cave Encounters:

Rock Art research in Cuba” (Linville, 2005), en el volumen *Dialogues in Cuban Archaeology* (2005), donde se nos revela, 30 años después, un escaneo casi exacto de las conclusiones y tabla resumen presentados por Antonio Núñez Jiménez en 1975. Dicho artículo causó espanto en la comunidad arqueológica nacional, pues desestima la labor de los rupestrólogos cubanos en las tres décadas que le anteceden; pero lo peor fue que sus desaciertos contribuyeron, de forma activa, a que el volumen citado no recibiera en Cuba la atención que realmente merecía, a pesar de que en él se desplegaban no pocas e importantes colaboraciones en otras áreas del saber arqueológico.

En general, se puede establecer que el volumen de información que se encuentra en los fondos del GCIAR es muy pocas veces consultado y, menos aún, tenido en cuenta en el diseño de las investigaciones. Tan es así, que resultados de este fondo, que han sido publicados en los últimos años (Alonso *et al.*, 2004; Funes, 2005; Arrazcaeta y García, 2008; Chirino y Falcón, 2008; Gutiérrez *et al.*, 2009 a y b, 2011a), y que, de una forma u otra, representan los registros más actualizados del registro rupestrológico cubano, casi no aparecen citados en las bibliografías de un grupo importante de trabajos contemporáneos. Este y otros problemas en la gestión de la información y los datos utilizados en las indagaciones rupestrológicas en Cuba requieren de una revisión inmediata, y de un cambio en la forma de actuar de los investigadores.

Otras actuaciones reflejan un manejo inadecuado y por qué no, poco serio, de la bibliografía rupestrológica en Cuba, lo cual abarca numerosas aristas y espacios en las investigaciones arqueológicas en nuestro país; en este conjunto de desaciertos, se suman aquellos donde las referencias bibliográficas son tratadas de forma fútil; así por ejemplo el texto *History, Survey, Conservation, and Interpretation of Cuban Rock Art* de Racso Fernández, José B. González y Divaldo A. Gutierrez (2009), es una muestra indiscutible de tal situación. En este trabajo por ejemplo, se nos presenta en la figura 3.1, un mapa de Cuba con la distribución porcentual de las pictografías cubanas, y en éste se refiere como fuente de origen del mismo a “Fernández González y Gutierrez, 2006”. Lo complicado del tema es, que en las referencias bibliográficas del texto, esta fuente no aparece referida; similar

situación se repite en la figura 3.3, donde aparece una imagen asociada a iguales autores que la anterior, pero en este caso de 1987, referencia que tampoco aparece en la bibliografía del trabajo. La búsqueda de estas referencias en la bibliografía rupestrológica cubana por nuestros lectores, resultará absolutamente infructuosa, pues no hay dudas de que estas no existen y nunca fueron publicadas. Para concluir los comentarios sobre este trabajo, baste señalar que en la figura 3.4 del mismo, se presenta una fotografía de los petroglifos rayados sobre ahumado de la cueva de los Petroglifos de Sierra de Galeras, en el municipio Viñales, provincia de Pinar del Río, la cual se plantea que fue obtenida de un trabajo de “Fernández González y Gutierrez, 1989”. En este caso, se rebasan los límites aceptables de posibles errores, pues en 1989 los petroglifos sobre ahumado, de la localidad antes citada, no habían sido dados a conocer a la ciencia, lo que no sucedió hasta 1990, cuando se presenta en el Congreso 50 Aniversario de la Sociedad Espeleológica de Cuba el trabajo, “*El arte rupestre de la cueva de los Petroglifos, del Sistema Cavernario de Constantino, Viñales, Pinar del Río. Consideraciones Preliminares*” de Antonio Núñez Jiménez, Divaldo A. Gutierrez Calvache, Efrén J. Jaimez Salgado y Roberto Delgado Camacho. Pero como si no bastara, hay que decir que los dos primeros investigadores citados como autores en la supuesta fuente de dicha imagen, nunca han trabajado el arte rupestre de la localidad a que se refiere en la foto. Es otro ejemplo desafortunado de esta realidad, el libro *Los indoamericanos en Cuba. Estudios abiertos al presente* (2014), donde el tratamiento a las referencias bibliográficas, es absolutamente irrespetuoso con el lector acucioso, al detectarse en dicho volumen, la ausencia de más de un centenar de citas que no aparecen referenciadas.

El uso de la terminología y la construcción de nuestra comunicabilidad

Quizás, uno de los mayores problemas en nuestra aproximación al arte rupestre —tanto en abordajes empíricos, como en aquellos más estructurados en algún diseño de investigación— sea la ausencia de una construcción elaborada de la comunicabilidad. Y es que la rupestrología cubana ha ignorado

la necesidad científica de la construcción de protocolos de comunicación, pues como bien ha señalado el investigador Mario Consens: “No puede haber comunicabilidad mientras las definiciones de los términos usados en los proyectos sean idiosincráticos. Y el análisis de los mismos solo puede establecerse cuando acaso estos son explicitados por los investigadores” (Consens, 2009: 111).

Debe recordarse que la estructuración del conocimiento, y su comunicabilidad, se ejecutan de forma científica cuando el diseño de la terminología está dirigido a transportar ideas claras sobre el objeto estudiado; o sea, cuando el modelo se exterioriza por medio de “conjuntos de signos artificiales, arbitrados para transportar ideas, más que sentimientos” (Bunge, 1972: 65).

Realicemos un acercamiento a esta problemática. No son pocos los resultados contemporáneos cubanos donde se informa sobre la presencia en un sitio de figuras “zoomorfas”, “antropomorfas”, “fitomorfas”, etc. —sin que en ellos se brinden elementos sobre sus técnicas de ejecución, sustrato de realización, tamaño, posición, ubicación en la estación, signos cercanos, orientación, etc.— Se dice que son diseños “abiertos” o “limitados” —siguiendo en esto a Guarch y Rodríguez (1980) y Guarch (1987)— o se describen diseños “dinámicos” o “estáticos”. Aquí, se está dando por implícita la aceptación de “conceptos”, sin considerar que su propuesta no está generalizada en el lenguaje temático de la rupestrología, generando la comunicación de una idea no clara. Ello deja abierta una pregunta: ¿qué es lo que comunicamos con estos adjetivos relativos? Aunque nos disguste admitirlo, ni antes ni ahora, el uso de estos adjetivos en la construcción de categorías para el arte rupestre cubano ha sido explicado con calidad ni claridad epistemológica, convirtiéndose, eso sí, en términos de dudosa eficacia. Por ejemplo, al describir la categoría “dibujos limitados”, se expone:

Son aquellos que están contenidos o enmarcados por líneas que limitan sus contornos (dibujos de rostros, de círculos concéntricos, etc.).

Se incluyen en esta categoría, aquellos que a pesar de presentar formas que no están estrictamente de-

limitadas por líneas, indican un movimiento centrípeto, al ser observados [...]. Las condiciones abstractas de estas pictografías, son su movimiento hacia un centro interno y su limitado universo (Guarch y Rodríguez, 1980: 57).

Además de la poca claridad, otro problema es que esta “delimitación”, o este “movimiento”, no han asegurado hasta hoy ninguna información social; hay dibujos “limitados” o “abiertos” en todos los lugares del mundo, han sido ejecutados por todas las sociedades o culturas del planeta. Entonces, la pregunta sería: ¿qué nos aporta esta categoría desde la perspectiva arqueológica? Nada, a no ser inferencias no argumentadas científicamente, como la que pretende asegurar que, al ser las series de círculos concéntricos y otros dibujos “limitados”, estos fueron ejecutados de adentro hacia afuera. En esencia se trata de categorías que de ser aceptadas, se limitan al análisis morfológico.

En este sentido, si en la propuesta inicial de 1980 se podía identificar cierta voluntad en tratar de organizar y entender algunas pautas del pensamiento primitivo ante la elaboración del arte rupestre, el empleo pragmático y mecánico de dichas categorías, durante los próximos 35 años, refleja una vez más cierta comodidad académica de nuestros investigadores, que siguen acudiendo a estas herramientas, y no se vislumbra el desarrollo de la perspectiva teórica; por el contrario, lo que se aprecia es una repetición sistemática del concepto inicial que, generalmente, es incoherente con los posibles aportes teóricos del debate.

Otro problema, casi paradigmático, en la comunicabilidad del arte rupestre de Cuba, es la construcción de términos, etiquetas, o nombres, para los diseños del arte rupestre, donde ha sido común denominador la utilización de los sustantivos “morfo” o “forme”. Así, hemos construido términos como “espejueliformes”, “castilliformes” o “herraduriformes” (fig. 19), para definir el simbolismo de comunidades que jamás vieron ni tuvieron espejuelos, castillos, ni herraduras, por lo que el manejo de tales propuestas solo transmite información morfológica, desde una perspectiva contemporánea, que nada tiene

que ver con su ejecución. Pero lo más importante es que la propia existencia de esos términos nos está indicando la necesidad de hacer una reflexión, que supone una consideración estética; y es que tenemos que aceptar la probable presencia de una dicotomía entre la apreciación u observación de las propiedades físicas y detalles de un objeto, por el ejecutor del arte rupestre, y por el investigador, pues ninguno tiene un sistema común de percepción (fig. 25). Y aunque se pueda convenir que la sensación producida por un objeto existe independientemente de la cultura (Morphy, 2005: 53), la evaluación e interpretación de la primera solo es posible en el marco de la segunda (Argüello, 2011: 7).

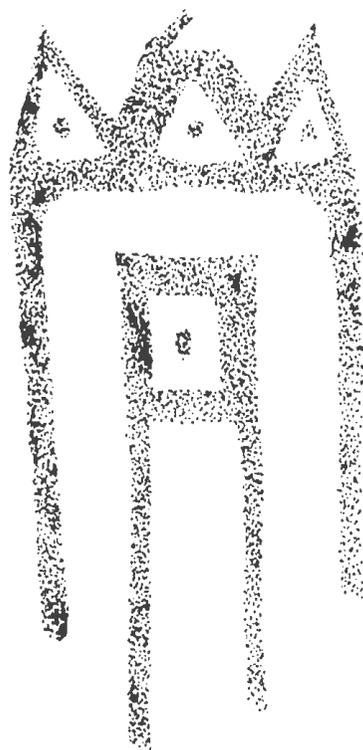


Figura 19. Reproducción de una imagen del arte rupestre de la cueva de las Conchas, Cayo Caguanes, Sancti Spíritus, identificada como figura “castelliforme” (según Gerardo Izquierdo y Alexis Rives, 2010: 35)

En este sentido, no debemos olvidar lo planteado por otros autores, que al discutir el uso en nuestra comunicación de términos convertidos en etiquetas simplistas, que ignoran sistemáticamente la variabilidad de los procesos de formación, nos expresan:

...simplistic functional labels draw attention away from such interesting behavioral variability and so should be avoided [...]. By employing terms that mix observations and inferences, archaeologists perpetuate sloppy thinking and, worse; continue to ignore formal variability caused by formation processes (Schiffer, 1996: 173).

Pongamos un ejemplo. En una conferencia ofrecida en La Habana por dos investigadores portugueses⁵, se marcaba la semejanza morfológica de uno de los diseños presentados con un ave, según ellos con una golondrina, y dichos investigadores propusieron el término “golondriforme”. En nuestra opinión, en ese momento se exteriorizó una necesidad, que nos persigue por nuestra naturaleza: la de nominar o proponer nuevos términos, cuando podrían haber recurrido a, entre otros, el de “ornitomorfo”, mucho más globalizado y entendible por la comunidad científica. Lo curioso del hecho es, que inmediatamente después, se nos mostró otro diseño, para el cual se utilizó el calificativo de “raro”, pues era en su configuración bastante abstracta; lógicamente, no pocos de los que escuchábamos la conferencia pensamos (con algo de humor), que se podría nominar este diseño como “raromorfo”.

El problema de estas propuestas está en que muchas de ellas se nos presentan como resultados significativos; sin embargo, en su mayoría, no permiten la comprobación científica, ya que en ellas es común que se desconozca cómo se recuperaron los datos que sustentaron la construcción del término, más allá de su apreciación morfológica contemporánea, la cual además, es en no pocas oportunidades discutible desde la ob-

⁵ Conferencia de Jorge Oliveira y Clara de Oliveira, ofrecida en la Fundación Antonio Núñez Jiménez de la Naturaleza y el Hombre, el 23 de noviembre de 2011.

servación. Nuestra pregunta es: ¿qué análisis, inferencia, percepción, conclusión, etc., puede realizar un investigador, ante la información de que en una estación o sitio de arte rupestre, los dibujos son “espejueliformes” o “castilliformes”? Al decir de un renombrado arqueólogo cubano:

...dentro de estos trabajos continúa predominando la contrastación morfológica como elemento categorizador y el uso de términos de objetos conocidos para clasificar las pictografías; así, términos como espejueliforme, hojiforme, antropomorfo, tela de araña, mariposas y gusanos, etc., a pesar de sus desniveles de elaboración conceptual, son utilizados como categorías clasificatorias de un mismo rango (La Rosa, 1994: 142).

Muchas de estas propuestas no dan la posibilidad epistémica de ser empleadas o aceptadas, excepto por el o los investigadores que las proponen, y cuando otro colega procura entenderlas, halla que sus características son tan ambiguas e inciertas que no pueden siquiera ser estudiadas. Pongamos un ejemplo de esta ambigüedad: en el trabajo *Estilos del arte rupestre en Cuba. Una nueva interpretación* se encuentra en el texto, y en el pie de la figura 20, el término “tectiforme” (Izquierdo y Rives, 2010: 34-35), remitiéndose para su validación a la obra *Cuba: dibujos rupestres*, donde se establece: “...tectiformes (o techadas, entre las que aparecen las llamadas por nosotros como castilliformes)...” (Núñez, 1975: 50). Por más que hemos tratado de encontrar una clara relación semántica y/o etimológica entre la explicación y el término no lo hemos logrado; parece no existir un referente claro en lengua castellana. Sin embargo, su uso ha perdurado en nuestra rupestrología por más de 40 años, sin que nadie haya desentrañado su estructura. De ahí que podamos calificar dicho término como un producto idiosincrático, casi una creación personal o en esencia, lo que Mario Consens ha denominado “egofactos” (Consens, 2006: 81). Como bien han indicado otros autores, esta tendencia nominalista se expresa en la creación y adopción de centenares de nombres o términos, donde además de una dadivosa inventiva, se puede reconocer un alto grado de sinonimia y homonimia (Consens, 2009: 116).

Sin embargo, aunque la realidad expuesta en los párrafos anteriores es incuestionable, en la actualidad se puede apreciar, en algunos trabajos, la búsqueda de una terminología más aseptica y generalizable, que pueda ser compartida en contextos variables o diferentes. En este sentido, nuestro comentario va dirigido a que las actuales y futuras generaciones de rupestrólogos cubanos no pierdan este nuevo camino: es necesario entender que asignar o proponer nombres no proporciona conocimiento, por ende, no es un resultado científico. Como sentenció Levi-Strauss, "...nominar, solamente es el símil a conocer dentro de una etapa preológica" (citado por Consens, 2009: 112), y si bien es imprescindible la construcción de protocolos de comunicabilidad, estos deben ser entendidos como herramientas de investigación, pero nunca presentados como resultados científicos. Por otro lado, la terminología usada en rupestrología no es propia de su lenguaje específico; utiliza términos pertenecientes a otros sistemas de comunicación, de ahí que su construcción sea, en la mayoría de los casos, artificial. O sea, nuestros términos no son de hecho, lenguaje científico, "...sino códigos *ad hoc* diseñados para el depósito y recuperación de las informaciones pertenecientes a las diversas categorías..." (Gardin, 1965: 13).

El uso y propuesta de unidades de análisis o taxonomías

Consecuentemente con los criterios sobre terminología (comunicabilidad), acotados en párrafos anteriores, veamos aquí ejemplos de algunos de sus impactos directos en la investigación; en particular, la necesidad de precisar o describir el referente de aquello que constituye el objeto de nuestra indagación. En esencia, se trata de la identificación de las unidades de análisis, pues como han señalado no pocos autores:

Desde fuera puede parecer que una simple descripción de aquello que vemos es algo sencillo, pero nada más lejos de la realidad, puesto que esta operación implica un reconocimiento y para ello, necesitamos un código en el que encajar aquello que observamos. El primer paso, es definir y jerarquizar

los criterios taxonómicos, cosa que habitualmente no se hace (Chapa, 2000: 5).

Es común encontrar, en la literatura rupestrológica, términos como signo, símbolo, motivo, diseño, grafía, figura, dibujo, pictografía o pictograma; menos comunes, pero también utilizados, son los términos ideograma, mitograma, semantema o rupestrema. Todos, sin excepción, buscan acotar el objeto de estudio que nos exterioriza cada investigador. Lo complicado de esta relación de términos, aparentemente homólogos, pero aceptados como categorías en la mayoría de los acercamientos es que solo en muy contados casos son explícitamente delimitados y en mucho menos sistematizados. En honor a la verdad, sería un reto sumamente comprometedor exigirle a un arqueólogo o rupestrólogo cubano que defina cada uno de estos términos, más aún cuando hallamos de forma recurrente el uso, en un mismo trabajo, de más de un término (en ocasiones, varios) para referirse a una misma entidad.

En este panorama, estudiosos como Guarch y Rodríguez (1980) y Guarch (1987) han intentado algún nivel de estructuración de las categorías de análisis (taxonomías). Sin embargo — aún sin demeritar el intento—, otros autores ya han expresado que estas propuestas fueron “...de pocos alcances para la aprehensión de la complejidad del problema...” (La Rosa, 1994: 144), criterio que compartimos, sobre la base de que, al tratar de operar con ellas en nuestro quehacer diario, los resultados han sido científicamente desestimables. A lo que se suma el hecho de que al fundamentarse estas categorías, la estructura fue insuficientemente elaborada y los puntos de articulación entre unas y otras no fueron nunca presentados. En nuestra opinión, la ausencia en estas propuestas de teorías de la observación y de lo observable, condicionaron su ineficacia.

Varios años después de los trabajos de Guarch —aunque fuera del ámbito que aquí estudiamos—, en el reconocido artículo “*Pacific Rock-Art and cultural genesis: a multivariate exploration*” (Wilson, 1998), se expusieron excelentes lazos de articulación entre los tipos y categorías de motivos, para los cuales se propuso una taxonomía numérica, lográndose así aislar similitudes y diferencias entre los objetos de análisis, basándose no en ca-

racteres aislados, sino en conjuntos de ellos, para finalmente introducir procedimientos cladísticos. Ello permitió conformar un grupo importante de hipótesis bien fundamentadas, sobre el desarrollo de las formas artísticas en un conjunto de islas del Pacífico (Chapa, 2000: 5). Lamentablemente, los resultados de Wilson fueron escasamente introducidos en Cuba, y cuando alguien se acercó a ellos, lo hizo más con un carácter estadístico experimental, que con una intensión teórica de construcción taxonómica; un ejemplo de esto último es nuestro artículo “Tipología y análisis de rasgos mediante «Cluster Analysis» en pictogramas ornitomorfos del arte rupestre cubano” (Gutiérrez, 2006).

Más recientemente, Fernández y González (2003) han insistido en el papel del arte rupestre como clave semántica, utilizando para tal fin algunos símbolos rupestres de los sitios cueva de las Mercedes, en Sierra de Cubitas, Camagüey; cueva de Ramos, Cayo Caguanes, Sancti Spiritus y cueva de Ambrosio, en Varadero, Matanzas; posición que retoman de forma más desarrollada años más tarde, cuando llegan a plantear la existencia de semantemas en el arte rupestre de la cueva de los Bichos, perteneciente a la Caverna de la Patana, en Maisí, Guantánamo, Cuba (Fernández, González y Gutiérrez, 2009: 124). Estas propuestas resultan novedosas en el acontecer de la producción científica de la rupestrología cubana y su presentación fue, al menos, armoniosamente estructurada desde su aplicación metodológica. Sin embargo, también muestran no pocas debilidades; entre ellas, la ausencia de una taxonomía bien articulada y más importante aún, su sustento en la comparación mayoritariamente etnohistórica, con muy poco soporte arqueológico que, cuando aparece, se asienta sobre todo en aspectos morfológicos, obtenidos a partir de la distinción visual (aquí se reconoce lo ya comentado sobre los enfoques normativos o histórico-culturales). Lo anterior reduce su alcance, al ignorarse aspectos trascendentales, como los subsistemas de la producción simbólica que, de haberse tenido en cuenta, transformarían de forma considerable las relaciones de semejanzas y diferencias identificadas, pues, ante nuevos códigos, los grupos de similitud se reorganizarían y en nada tendrían que ver con las categorías elaboradas o diseñadas.

A partir de estos elementos, creemos que la aceptación —al menos inicial— de una categoría o unidad de análisis, para el arte rupestre cubano, debe buscarse en el término “*rupestrema*”, que especifica unidades de análisis tipológico (asociado a signo, dibujo, grafo, figura, etc.), que sirve como sostén para establecer las relaciones inter-yacimientos y que apunta a la determinación de tipos, estilos, o tendencias estilísticas. Es aquel en el que el observador es capaz de definir como una forma, sobre bases biológicas, perceptuales, cognitivas y semánticas (Urbina, 2003: 23).

Ahora bien, a nuestro juicio, la proposición de Urbina (2003) debe ser enriquecida en concepto y aplicación, a partir de las experiencias de su manejo; de ahí que hoy decidamos, al menos para las condiciones de nuestro país, seguir a Consens (2009), al considerar que a esta unidad se le deben incorporar las limitantes de las teorías de la percepción y de la interpretación. De hecho, el *rupestrema*, como unidad de análisis, lleva implícita la apreciación cuantitativa del observador, la cual no tiene porqué ser entendida como análoga con la unidad original o categoría del ejecutor, pues, como veremos más adelante, nuestra percepción e interpretación, amén de otros riesgos, está determinada por el desconocimiento sobre si lo recuperado es, o no, el cien por ciento de lo elaborado, de ahí la necesidad de señalar, epistemológicamente, los obstáculos o barreras que nuestro propio diseño de investigación nos impone.

Entonces, siguiendo a Consens (2009), el *rupestrema* como unidad de análisis necesita de la comprensión de algunas limitantes por parte nuestra, entre las cuales podemos incluir, además, las de la visión, que condiciona nuestra percepción. Asimismo, debemos aceptar, como principio, las relaciones de la imagen y el contexto, y su incorporación en nuestra percepción (nos referimos a los subsistemas). Finalmente, reconocer que, en nuestro proceder —aun de forma involuntaria—, le asignamos a los iconos una significación cargada de nuestra propia experiencia contemporánea.

Visto así, el *rupestrema* tiene un carácter tipológico, por lo que se pueden distinguir *rupestremas* índices, según su reiteración, los que articulados con otros elementos, nos ofrecerían conjuntos (Consens 2009: 115). Tanto los *rupestremas* índices,

como los conjuntos, sus variaciones y diferencias, serían analizados y apreciados según su reiteración, la que nos podría permitir no solo la clásica postulación de tipos, estilos, o tendencias estilísticas (Urbina, 2003: 23), sino también evaluar otras entidades teóricas, como, por ejemplo, posibles esfuerzos por transitar entre los diferentes modos de religiosidad (Whitehouse, 2004), tal y como se ha sugerido para otras islas del Caribe, o adelantar inferencias en cuanto a los niveles de estratificación sociales y políticos de nuestros pueblos originarios, tal y como lo han planteado otros investigadores (Roe, 1993, Oliver, 2008 y Curet, 2014). Se trata de la necesidad imperiosa que tiene hoy la rupestrología cubana de establecer categorías (unidades) de análisis, que al ser valoradas desde la taxonomía como herramienta, permitan recuperar información social, pues el arte rupestre como producto ideológico, es el reflejo de las relaciones económicas y sociales, tanto endógenas como exógenas, de los grupos humanos que la emplearon para numerosos fines: reforzar o desarrollar modos de religiosidad, destacar fronteras territoriales, domesticar territorios, relaciones de poder y autoridad, organizar la comprensión y enfrentamiento de o con la naturaleza, o asegurar la expresión anecdótica para transmitir la tradición oral, etc.

Los procesos y métodos observacionales

Es quizás el desarrollo de los procesos observacionales uno de los elementos más importantes en la construcción de una rupestrología consecuente con la evolución de la ciencia arqueológica contemporánea. Aceptando dicho enunciado reconocemos, con satisfacción, que este es un campo donde se aprecian en nuestro país progresos sustanciales, sobre todo si se tiene en cuenta que, para Cuba, procesos observacionales, documentación, y recuperación, son elementos de una misma voluntad teórico-metodológica.

El avance de numerosas tecnologías y herramientas de investigación en los últimos años, su introducción en Cuba, así como el despliegue de nuestro campo de estudio como recurso arqueológico, ha promovido en la actualidad esta tendencia, la cual ha fomentado la revisión general de la calidad y veracidad

de las observaciones y la documentación del arte rupestre, sobre las que se construyen los datos e inferencias científicas aceptadas hasta hoy.

Esta tendencia es parte del problema arqueológico concerniente a las “teorías observacionales”, el que, como bien han señalado otros autores, “...se ha revelado como un asunto clave, pues de él parten los principios para la construcción de datos confiables, sobre los cuales se van a corroborar o variar nuestras teorías y explicaciones” (Torres, 2004: 1). Es incuestionable que la relación entre el arte rupestre y el observador dependerá mucho del método de documentación, pero sobre todo, determinará la intensidad con que apreciamos o inferimos su relación con los demás rasgos, objetos y contexto que lo rodean, y esta dependencia es absoluta, tanto en espacio como en tiempo. No obstante, sabemos que es imposible recuperar toda la información, y esto parte no de la imposibilidad técnica de nuestros instrumentos, sino de que la realidad en sí misma es infinita, al menos desde una perspectiva materialista, por lo que insistimos, una vez más, en que la teoría debe enunciar cómo es la realidad que pretendemos conocer, para que después elaboremos los mecanismos para su comprobación aproximada. Y es que, en la inmensa mayoría de los abordajes cubanos que recuperan información por medio de la observación se ignora, por ejemplo, que el arte rupestre no está aislado del paisaje no solo en términos geográficos, sino también en términos culturales, sociales y simbólicos que lo rodea; en definitiva, en nuestros métodos de observación pocas veces se inserta la perspectiva teórica del paisaje arqueológico, mucho menos se asume como principio, que el arte rupestre es una expresión de las relaciones dialécticas entre los grupos humanos y su entorno, por el contrario en la mayoría de los trabajos que sobre nuestro objeto de estudio se han hecho públicos en nuestro país, durante los últimos 20 años, parece aceptarse —al menos de forma implícita— una dicotomía forzada e irreal entre naturaleza y cultura.

Tal parece que los investigadores cubanos consideran que dedicar un espacio al ámbito geográfico o natural del área objeto de estudio, sin establecer y explicar las relaciones o interacciones entre este y el arte rupestre, es ya una respuesta ante el reclamo de fundamentaciones teóricas desde el paisaje cultural

o geohistórico, que tanto necesita y reclama la arqueología contemporánea.

Así, el estado deseado de la contrastación teórica puede y debe asumirse desde la observación, documentación, y recuperación, las cuales nos deben asegurar o, al menos, intentar asegurar, la recuperación del sistema, en la mayoría de las partes que lo integran; esclarecer y decodificar los niveles, relaciones, jerarquías, interacciones y retroacciones, entre cada uno de los símbolos y entre ellos y el entorno. Pero para que esta interacción observador-objeto-sistema observado sea eficiente no podemos subestimar el hecho de que, cuando nos enfrentamos a un símbolo, lo que consideramos arte rupestre es, en realidad, aquello que como observadores percibimos, concebimos y describimos, lo que significa que esta copia lleva implícitos nuestros límites informacionales, biológicos, antropológicos, éticos y culturales; en fin, nuestros límites sociales.

Al abordar esta problemática, en las condiciones cubanas, se nos presenta un cuadro donde los métodos observacionales han evolucionado a partir del planteamiento de nuevas interrogantes no comprometidas con resultados conocidos, ni aceptados como “bíblicos” o “infalibles”: no se admite la autoevidencia como respuesta. En esencia, se trata de interrogantes que cuestionan la calidad de los métodos de observación que nos precedieron y, con ello, de los resultados obtenidos por dichos métodos, los que de conjunto se han estado utilizando en nuestras reconstrucciones.

¿Qué necesidad existe para estos nuevos planteamientos? La respuesta, en nuestra opinión, hay que buscarla en la no aprobación, en la rupestrología contemporánea, de “...una epistemología empirista ingenua, donde los datos son autoevidentes y no problemáticos” (Gándara, 1987: 6).

Pongamos un ejemplo práctico de esta situación: al cuestionarnos la observación de “colas” en los diseños rupestres de la cueva de Matías, Sierra de Cubitas, Camagüey —elemento aceptado como absoluto en los últimos 40 años de rupestrología cubana—, ¿qué sucedió? Pues bien, los nuevos procedimientos de observación, a partir de métodos modernos de digitalización y análisis factorial de imágenes, demostraron el valor de este cuestionamiento, al dejar establecido que “...ninguno

de los diseños antropomorfos de la cueva de Matías (fig. 20) presentan realmente ningún rasgo que pueda ser interpretado como cola” (Fernández *et al.*, 2008b: 369). Al decir de los investigadores que realizaron este nuevo proceso de observación:

[...] tanto en la foto de Núñez (1972), como en las nuestras (2001 y 2004), es evidente que lo que fue interpretado como cola son los brazos de un quizás fallido intento de representar otra figura similar a la anterior, con cabeza, orejas, sus dos brazos curvos también alzados —uno de los cuales fue asumido en el calco como la cola— y por debajo de estos los pies, que sí se dibujaron en el calco (Fernández *et al.*, 2008b: 362).

En este orden, es importante destacar el hecho de que procesos observacionales eficientes generan documentación eficiente; ello reduce considerablemente el abuso de las lecturas que pretenden identificar aquello que se ha representado en el arte rupestre a partir de asociaciones empiristas, abuso que asoma no solo en Cuba, sino también en los estudios del arte rupestre universal.

Más recientemente, fue introducido en nuestro país el módulo o extensión de aplicación Decorrelación Stretch (DStretch), para el software ImageJ (fig. 22). El uso de este recurso y otras herramientas de decorrelación de imágenes digitales permite la utilización de los datos que aparecen en dichas imágenes, a partir del manejo de filtros y algoritmos de clasificación, operaciones de álgebra de imagen, y tratamientos para la decorrelación de datos, consiguiendo así rescatar de las imágenes digitales información que está efectivamente presente, pero no es, por lo general, apreciable a simple vista, ya que se basa en que la información recogida en una imagen digital estándar tiene su correlato en la reflectividad real de los materiales, que manifiestan comportamientos diferentes, según la longitud de onda que registre el sensor (Rogerio, 2008).

En conclusión, el empleo de estas herramientas ha contribuido a elevar considerablemente la calidad de la documentación en algunas estaciones rupestres del país, a partir de sus

cualidades, y superar definitivamente las técnicas de retoque fotográfico mediante el software Adobe Photoshop y otros programas similares, los cuales favorecen la introducción en los resultados de tantas apreciaciones individuales como personas trabajen con él (Fowler, 2010), por lo que hoy es reconocido internacionalmente que los productos obtenidos con esa herramienta no logran superar, en muchos casos, el empirismo personal de los dibujos a mano alzada, calcos, etc. Aunque en este caso hay que reconocer, que es Adobe Photoshop quizás el software con el que más familiarizados están los investigadores cubanos, lo que sumado a las factibilidades de manejo en espacios de color LAB, CMYK y RGB que permiten reconstruir espacios no visibles en la fotografía convencional, han facilitado y generalizado su utilización.

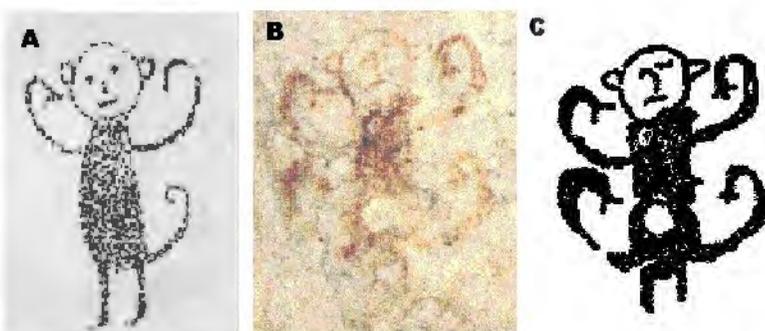


Figura 20. Personaje que aparece en un plano inferior en el extremo izquierdo del panel rupestre de la cueva de Matías, Sierra de Cubitas, Camagüey. (A) Según calco de Guarch y Rodríguez, publicado por Núñez (1975:412), (B) Fotografía de Núñez (1975:433) y (C) Imagen obtenida por los autores, a partir del procesamiento digital de la foto B, con un filtro texturizante (Fuente: Fernández et al., 2008b)

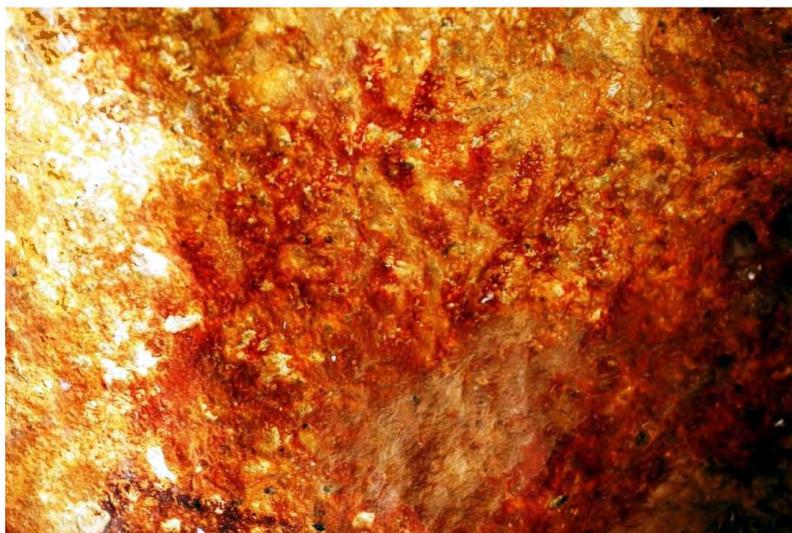
De ahí que sea común, en el procedimiento de muchos investigadores nacionales, la dependencia de este tipo de herramientas, lo que se refleja en la siguiente expresión: “Con la aplicación del software Photoshop, muchas imágenes rupestres que hasta ahora permanecieron incompletas por su deterioro, ahora recobran digitalmente su vigor, propiciando un mejor análisis e interpretación de su totalidad” (Fernández, 2012).

Esta posición, generalmente desconoce las superioridades tecnológicas de otros sistemas, como las herramientas de decorrelación, el problema viene dado por que en este proceder no se tiene en cuenta que, entre otros problemas, el documentar correctamente las relaciones geométricas internas de cada uno de los símbolos que conforman una expresión rupestre, por medio del retoque fotográfico en el software antes citados (Adobe Photoshop), depende en gran medida de nuestra percepción visual, donde, entre otros elementos, está presente la anamorfosis, al tener que operar el paso de una superficie de tres dimensiones a otra de dos (Buchner *et al.* 2000), y en muy pocos casos, al menos cuando se han usado en Cuba, estos métodos se acompañan de restitución bidimensional.

En realidad, los pasos encaminados a superar muchas de estas debilidades recién comienzan en nuestro país. En los últimos cinco años, se han desarrollado, por vez primera en el estudio del arte rupestre de Cuba, procesos que permiten algunos niveles automatizados de restitución bidimensional e interactividad entre diferentes software, a partir de la colaboración entre el GCIAR y el Centro de Restauración, Conservación y Museología de la Universidad de las Artes de La Habana. Se aplican software que agregan proyecciones esféricas y cúbicas, como Realvis Stitcher; o escenarios de multivariantes y multibandas de color, con el software Idris; así como la interacción entre estos y algunos SIGs, como Mapinfo Professional y Arcview, para la inserción de imágenes georeferenciadas en ubicaciones geográficas; o los software Agisoft PhotoScan y MeshLab, los cuales, acompañados de imágenes GigaPan y reconstrucción en 3D, han aportado niveles de documentación de altísima calidad para el arte rupestre de la región de Maisí, en el oriente de Cuba.

En otro orden, está el hecho de que el uso de técnicas de retoque fotográfico por medio de Adobe Photoshop parece ser de algún grado de utilidad, cuando los motivos se presentan suficientemente contrastados con respecto al soporte. Sin embargo, la bondad del método se pone en entredicho cuando se trata de imágenes altamente correlacionadas, en las que los motivos son difícilmente apreciables, debido a factores tales como la composición de la roca soporte y la capa pictóri-

ca; por ejemplo, cuando se empleó colorante rojo sobre superficies carbonatadas, ricas en óxidos de hierro, o la existencia de elementos que oculten la visión de la pintura, como capas de suciedad, coladas de travertina, o desarrollo de biofilms (fig. 21).



*Figura 21. Imagen rupestre de la solapa Grande, Imías, Guantánamo, donde se aprecia un nivel muy bajo de contraste entre la superficie rocosa y el colorante utilizado en la pintura o pictografía; también se observa la presencia de superficies cubiertas por biofilms
(foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)*

En estos casos, no se puede recurrir de manera automática al software, sin arriesgarse a perder información o a registrar información errónea, lo que obliga a una labor de desciframiento e interpretación por parte del autor (Lorblanchet, 1995: 113; López y Sanz, 2005: 719). Y es que no debemos olvidar que, en la mayoría de los casos, solo contamos para nuestro trabajo con imágenes digitales estándares, con independencia de su resolución, o sea, imágenes tipo RGB, que hacen referencia directa a los intervalos de longitud de onda 400-500, 500-600, y 600-700 nm, lo que hace complicado identificar, de modo fiable, pigmentos cuyo comportamiento óptico sea parecido al de la roca soporte.

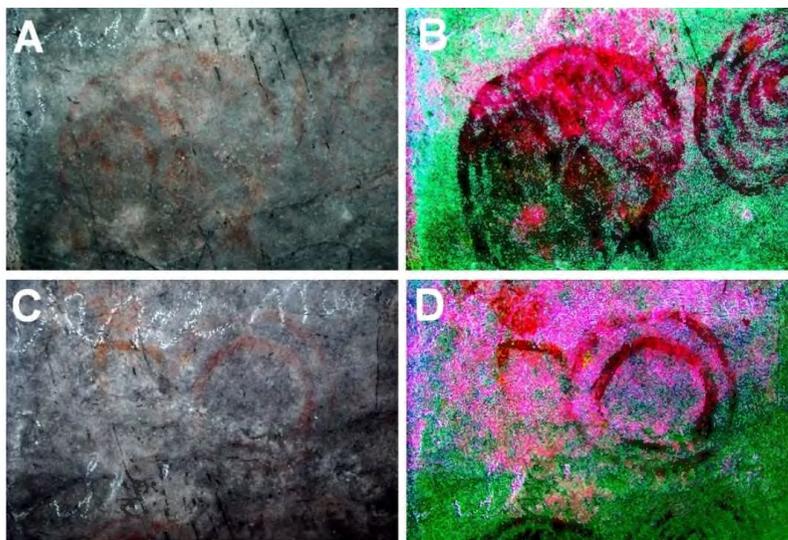


Figura 22. Imágenes del sitio Solapa de la Vaquería, Pinar del Río. (A y B) Imagen original no. DSC 0451 a 400 dpi, y su procesamiento por medio de la extensión DStretch del software ImageJ. (C y D) Imagen original no. DSC 0453 a 300 dpi, y su procesamiento por el mismo sistema. En ambos casos, se utilizó el canal de color CRGB, a una escala de 30 puntos, sin degradación de color y calculado bajo un algoritmo de decorrelación (Gutiérrez y González, 2010: 34)

Por lo anterior, se deduce que la obtención de calcos mediante técnicas de retoque fotográfico en la mayoría de los eventos que ha sido aplicada en Cuba solo han conseguido, en el mejor de los casos, reflejar en el calco mejoras sustanciales de aquello que se ve. Por el contrario, la aplicación de técnicas de decorrelación de imágenes permite hacer patentes figuras o trazos no visibles a simple vista (Mark y Billo, 2006), así como asegurar imágenes sin deformación geométricas, en el proceso de transferencia de su geometría dimensional.

Esta aceptación ha implicado, además de todo lo antes comentado, que en el actuar de un grupo importante de investigadores cubanos se esté prestando atención a la aplicación continua de mejoras en los métodos de correlación, como los más abarcadores y avanzados *plugings*, disponibles en los programas de decorrelación de imágenes. Tal es el caso de “Color Inspector 3D para ImageJ” (fig. 23), que permite la obtención de proyecciones cúbicas de color.

De ahí que la subjetividad en la decisión del investigador, de seleccionar unos u otros niveles digitales con los métodos de retoque fotográfico, siempre estará implícita en los resultados.

Entre las estaciones cubanas que han sido trabajadas con herramientas de decorrelación de imágenes y Color Inspector 3D para ImageJ se pueden citar la cueva de Camila, de cueva de Jorge Félix y la Solapa de la Vaquería, todas en la provincia de Pinar del Río; la cueva Mural y cueva de la Pluma, ambas en Matanzas; las cuevas no. 1 y no. 2 de las Pinturas, Imías, provincia de Guantánamo. Los trabajos realizados en estas localidades demostraron la eficacia de este método en las condiciones de Cuba, al destacar un importante número de irregularidades en los registros gráficos que existían de muchos de sus símbolos (figs. 22 y 23).

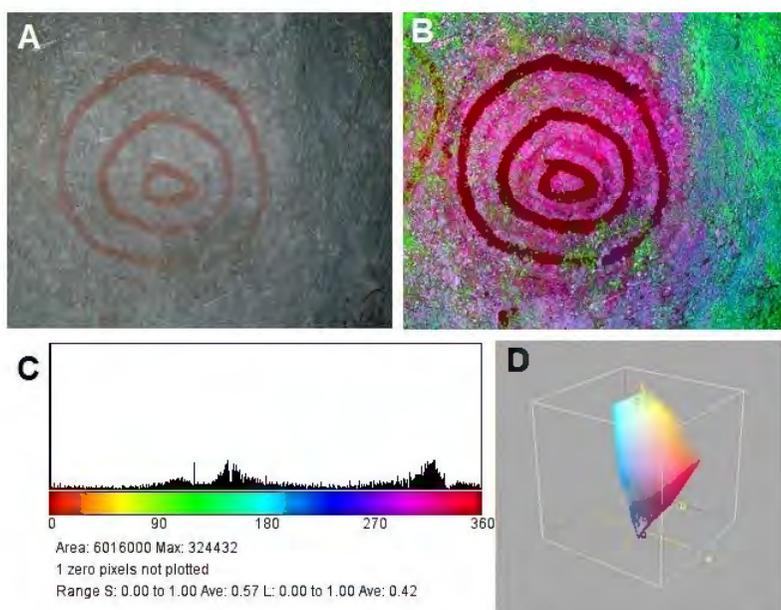


Figura 23. Imágenes del sitio cueva de Jorge Félix, Pinar del Río. (A y B) Imagen original no. DSC 1977 a 400 dpi, y su procesamiento por medio de la extensión DStretch del software ImageJ. Nótese la visualización de círculos alternos en tonos más suaves de color en la imagen. (C) El histograma de la imagen decorrelacionada y (D). La proyección cúbica de color de la misma imagen. (Gutiérrez y González, en prensa)

Pero la consecuencia más relevante de estos estudios ha sido el hecho de que el uso de los métodos de decorrelación ha planteado la necesidad de reacomodar los presupuestos teóricos que, durante años, se utilizaron para dar respuestas parciales al arte rupestre de estos sitios. La identificación de numerosos elementos nuevos en sus paneles pictográficos exige ahora de nosotros nuevos análisis y reflexiones.

Dentro de todo este proceso de desarrollo, quizá el caso más notable es el de la revisión de los procedimientos de observación empleados para documentar el petroglifo de la cueva de Waldo Mesa, en la provincia de Holguín (fig. 24). Esta revisión demostró la ineficacia de los métodos usados con anterioridad y, también, la falta de seriedad en su aplicación (Fernández *et al.*, 2010), cuando se llegó a atribuir al diseño rasgos que no poseía (como los ojos grano de café), e incluso, se le asignaron a dichos rasgos implicaciones estilísticas y culturales (Gutiérrez y González, 2010: 36).

Otro trabajo reciente —que consideramos un paso hacia adelante—, emprendido en la región de Maisí, en el extremo oriental de Cuba (Fernández, Gutiérrez y González, 2009), desplegó procedimientos observacionales de documentación y recuperación abarcadores, tanto en la praxis como en la teoría. Esta investigación interrelacionó y cohesionó información obtenida por métodos disímiles: documentación fotográfica, fotointerpretación a distancia (teledetección), sistemas de información geográfica (SIGs), sistema de posicionamiento cartográfico digital, cálculos algorítmicos de mapas y modelo de fisiología humana en ambientes extremos.

Todos los procedimientos antes comentados, llevados al plano de la observación e interacción con los diseños y los datos del conjunto, permitieron a sus autores exponer la teoría que sustenta que algunos conjuntos rupestres cubanos surgieron como una respuesta a problemas sociales objetivos en el mundo de las comunidades que los ejecutaron, como vía para luchar contra las adversidades naturales que el entorno imponía y, así, intentar “propiciar” mejores condiciones climáticas, que garantizaran la lluvia y la abundancia de agua como recurso indispensable, cumpliendo distintas funciones dentro de esta necesidad; por ejemplo, asegurar la información para el despla-

zamiento entre aquellos lugares que ofrecían fuentes de agua relativamente permanentes en el tiempo (Fernández, Gutiérrez y González, 2009: 136). Este trabajo, además, ha tenido impacto en el desarrollo de postulados georupestrológicos para Cuba, pero este aspecto lo discutiremos más adelante.

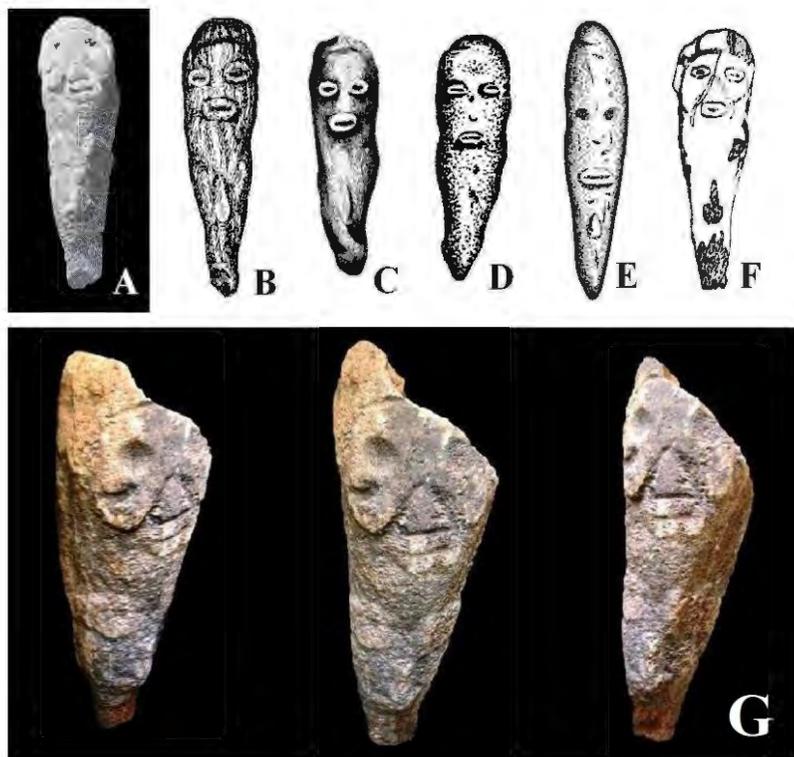


Figura 24. Imágenes publicadas hasta hoy del petroglifo de la cueva de Waldo Mesa, Banes, Holguín, Cuba. (A) García (1941: 21) y Rouse (1942: 91); (B) Núñez (1975: 303); (C) Guarch y Querejeta (1992: 16); (D) Guarch y Pérez (1994: 25); (E) Guarch y Guarch (1999: 100), (F) Escobar y Guarch, 1991, (G) Fotografía actual tomada con balance de sombras, vistas laterales y frontal (fuente: reelaborado de Gutiérrez y González, 2010: 36)

No obstante, la aplicación en Cuba de herramientas contemporáneas, como los métodos de decorrelación en imágenes digitales, la teledetección, los sistemas de información geográfica (SIGs), la microscopía digital, el procesador de imágenes

CCDOPS de Maxim DL, la fotografía en 3D, la fotografía en GigaPan, y los software Realvis Stitcher, Idris, Agisoft PhotoScan y MeshLab, Color Inspector 3D para ImageJ, etc., no puede ser entendida como una meta ya superada; de hecho, tecnologías de avanzada con logros reconocidos en otras partes del mundo, no introducidas en nuestro país, son numerosas; su implementación generará nuevos y más profundos elementos de análisis.

Nuestra realidad, hoy, está marcada por la necesidad de que nuestros estudiosos reconozcan que los procesos observacionales en el arte rupestre son uno de los elementos más importantes en el diseño de investigación (fig. 25); son la vía por la cual se obtiene una recuperación óptima de la mayor cantidad de atributos presentes en el arte rupestre y su entorno, los cuales, de una forma u otra, participaron en el psico-proceso creativo que los motivó, y que son los que le dieron su valor socio-cultural dentro de la sociedad ejecutora.

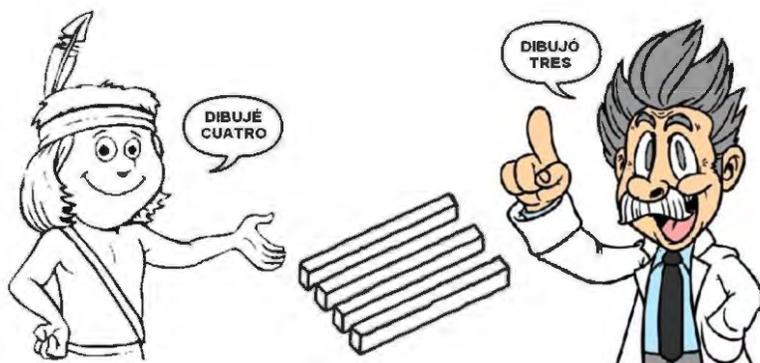


Figura 25. La observación de un problema siempre estará sujeta a la perspectiva del lugar desde donde se mire; en nuestro caso, a la formación social y cultural, específica y contemporánea, que poseamos

De ahí que, en la actualidad, la elaboración de proyectos de investigación requiera del diseño de estrategias que aseguren la observación precisa y multidisciplinaria, así como la evaluación de similitudes y diferencias entre los conjuntos; de las relaciones de estos con otros espacios arqueológicos, de forma que, apoyados en datos múltiples, confiables y abarcadores, nos

permitan la obtención de bases cladísticas, por medio de formulaciones estadísticas.

En este sentido, es oportuno señalar que, aunque las herramientas cladísticas se han revelado, a nivel internacional, como una importante vía para el manejo de datos en arte rupestre, y sus resultados en la formación de conjuntos de relaciones significativas son de incuestionable validez, hemos presenciado, en más de una ocasión, cierta resistencia al uso y manejo de herramientas estadísticas por parte de algunos investigadores nacionales y extranjeros, sobre todo de aquellos que poseen una formación básica en determinados campos de las ciencias sociales y humanísticas, y pertenecen a corrientes interpretativas del arte rupestre. Lo anterior es una muestra de lo necesario que es hoy el abordaje multidisciplinario de nuestro objeto de estudio, así como elevar aspectos técnicos en la formación profesional, pues no son para nada satisfactorios la mayoría de los planteamientos que se esgrimen en contra de las evaluaciones estadísticas, demostrando, eso sí, un desconocimiento profundo de ellas y sus posibilidades por dichos investigadores.

Y es que no basta con la apreciación interpretativa unipersonal, pues está siempre estará condicionada por nuestra perspectiva social y cultural contemporánea (fig. 25), alejándonos de la realidad histórica que pretendemos esclarecer. Cuando esto sea admitido y reconocido, por la generalidad, entonces estaremos cerca de haber cumplido gran parte de nuestro empeño metodológico, o al menos, habremos abierto una trocha de buen camino.

CAPÍTULO 4

NUESTROS RESULTADOS ¿ACEPTADOS O PROBLEMÁTICOS?

*¿Y por donde hemos de empezar a estudiar,
sino por nosotros mismos?*
José Martí (1890)¹

Hace algunos años (con propiedad, el 22 de octubre de 2003), durante una conferencia dictada en la Universidad Nacional de Luján, Argentina, el profesor Manuel Gándara contaba:

Estaba yo en Almería, en España, en un sitio megalítico que se llama Los Millares, cuando de repente llega una familia y se pone a leer un texto. Y el texto decía algo así como (versión libre) — «posible tumba megalítica, hasta donde sabemos, dadas las evidencias que se han recuperado y las inferencias que nos permiten, es probable que bajo ciertas condiciones, esto haya sido una...». Entonces dice el papá — «Pues si no saben pa' que ponen». Porque los arqueólogos y los historiadores: ¡tenemos un montón de miedo a equivocarnos! (Gándara, 2009: 121).

¹ “Carta a ‘Mi muy querido’ Rafael ‘Serra’”. Nueva York, octubre 8 de 1890. *Obras Completas*, tomo 20, p. 373.

Equivocarnos en nuestras explicaciones e interpretaciones es un riesgo inherente al proceso de la investigación científica: conocer, aprender, descubrir, serán consecuencia directa de intentos y más intentos fallidos, los que nos facilitarán darnos cuenta de nuestros errores y debilidades y, entonces, corregir, para inmediatamente volver a revisarnos. Pero escondernos tras el temor a equivocarnos, no generará nunca nuevos conocimientos, la epistemología de hoy nos muestra, con demasiada elocuencia, que el que no se arriesga, no gana (Gándara, 2009).

A esos resultados, a los que bien podríamos llamar “conjeturas bien planteadas”, por lo riesgoso de sus enunciados, es que nos vamos a referir en nuestras próximas líneas. Revisaremos de forma rápida, pero detallada, aquellos temas que han caracterizado los “resultados científicos” de la rupestrología cubana en los últimos años, y si bien el lector encontrará fuertes críticas al contenido y método de muchos de ellos, de ninguna forma son críticas a sus autores, ante los cuales nos inclinamos, pues ellos al menos lo intentaron y, gracias a su intento, hemos llegado hasta aquí.

La asignación social, cultural y cronológica

Siguiendo los criterios asumidos en la arqueología cubana desde hace casi un siglo, asignación social, cultural y cronológica han ido tomadas de la mano, cuando de arte rupestre se trata.

En este sentido, es imprescindible dejar establecido que tal realidad ha estado condicionada, en mayor o menor medida, por la ausencia total en nuestro país de métodos de datación absoluta en el arte rupestre, lo que ha determinado que los métodos de datación indirecta o relativa se convirtieran en la herramienta común de los rupestrólogos de nuestra nación (Gutiérrez y Arrazcaeta, 2012).

De estos métodos, el de más fácil acceso y manipulación ha sido aquel por el cual se procede a relacionar o asociar el arte rupestre de una localidad con los restos arqueológicos ubicados en el entorno cercano, en tanto se da por sentado que el grupo humano que dejó la evidencia arqueológica recuperada fue el autor del arte rupestre.

Respecto a la utilización de este procedimiento, quizás el caso más espectacular y discutido, en su época, fue el de la asociación de los dibujos de la cueva no. 1 de Punta del Este con el ajuar precolombino presente en la propia boca de la cueva, en todo su entorno, y en las cuevas cercanas (fig. 26). Este ajuar, en el que predominan herramientas elaboradas en concha, restos de alimentación y piedras tintóreas, fue asignado a los grupos apropiadores (pescadores-cazadores-recolectores), para los cuales se han obtenido fechados radiocarbónicos en las propias cuevas no. 1 y no. 4 de Punta del Este, con un rango de 910 ± 85 AP, calibrada (2σ) entre el 969-675 AP², para la cueva no. 1, (Cooper, 2007: 144 y 148), y de $1\ 100 \pm 130$ AP, calibrada (2σ) entre el 1292 y el 735 AP, para la cueva no. 4 (Cooper, 2007: 142 y 147).

Los elementos anteriores, junto al encuentro sostenido de restos humanos pintados de rojo, piedras tintóreas, y elementos líticos también con huellas de pintura roja, han sido más que suficientes para que los investigadores cubanos reconozcan a estos grupos apropiadores, con su cronología, como los hacedores del arte rupestre de Punta del Este. Son representativas de ello algunas declaraciones que han aparecido en la literatura rupestrológica cubana; primero, el Dr. Antonio Núñez Jiménez, cuando expresó en 1975:

...quien tuvo la suerte de encontrar, en la boca de la Cueva Número Uno, el único ejemplar lítico con

² En la práctica arqueológica, los autores emplean diferentes sistemas de nomenclatura para ofrecer las dataciones radiocarbónicas de C¹⁴. Estas se pueden ofrecer de las siguientes maneras:

- a) el uso de las letras minúsculas indica que las fechas no se han calibrado, las mayúsculas corresponden a fechados calibrados.
- b) las fechas calendáricas se expresan de las formas ad y bc (en inglés, año *domini* y *before Christ*), o aC. y dC. (en español, antes de Cristo y después de Cristo); igualmente BC o AD (inglés), o AC y DC (español), cuando están calibradas o de la forma Cal BC, Cal AD.
- c) los fechados radiocarbónicos se expresan como BP o Cal BP, siendo BP *before present*, o AP: antes del presente, considerando como tal el año 1950 (Grant, Gorin y Fleming, 2002).

Nosotros, en este trabajo, hemos respetado la nomenclatura utilizada por Jago Cooper, en su trabajo de 2007.

evidente trabajo humano prolongado: un majadero de feldespatos alterado, que por las huellas de pintura roja que poseía, servió evidentemente para triturar la roca de donde los aborígenes extraían y molían el óxido de hierro, materia prima de donde obtenían el rojo para dibujar sus pictografías³ (Núñez, 1975: 87).



*Figura 26. Excavaciones arqueológicas frente a la boca de la cueva no. 1 de Punta del Este en 1966, donde se recuperó numerosa evidencia material de grupos de tradición apropiadora
(foto: gentileza de Jorge F. Garcell Domínguez)*

Como ejemplo de que la autoridad de las expresiones anteriores se mantiene con los años, sin hacérselo nuevas preguntas al problema enjuiciado, y para ajustarnos al espacio de tiempo que en esta obra analizamos, veamos lo referido en 1996 por el investigador Esteban Maciques, sobre el arte rupestre de la cueva no. 1 de Punta del Este:

La ausencia de residuarios ceramistas (taínos) en Isla de Pinos, y el hecho de que en las mencionadas cuevas de Punta del Este se haya encontrado suficiente material preagroalfarero, ciboney, con entie-

³ El subrayado es nuestro, para indicar al lector la relación que venimos discutiendo.

rros inclusive con muestras de un largo asentamiento, han dejado fuera de dudas la filiación cultural... (Maciques, 1996: 5).

Posición que continúa hasta la actualidad como se evidencia en la reciente propuesta de Enrique Alonso y colaboradores, donde, se asume la relación directa de los diseños de la cueva no.1 de Punta del Este, Isla de la Juventud, con los grupos de tradición apropiadora de Cuba (Alonso *et al.* en prensa), sin otro elemento que las supuestas relaciones antes comentadas.

Una simple mirada a las afirmaciones anteriores, derivadas de las pesquisas en Punta del Este, nos indica que la asignación es meramente contextual: se asume la cercanía y la correspondencia tonal entre las pictografías, los restos óseos pintados, una herramienta teñida de colorante y las supuestas piedras tintóreas, como sinónimo de asociación, y se convierte una hipótesis en un hecho comprobado. No existen evaluaciones arqueométricas serias, que demuestren identidad entre el material de ejecución del arte rupestre de la cueva no. 1 de Punta del Este y las huellas de pintura roja presentes en el majadero referido; tampoco existe este análisis entre los materiales tintóreos de dicha pieza y los restos óseos humanos teñidos de rojo, o entre estos y los diseños rojos de la localidad, mucho menos existen datas radiocarbónicas correlacionales, entre los diferentes tipo de evidencias. Todas estas opciones de indagación se han ignorado, o peor aún, desestimado, optando por conjeturas, que se han convertido con el paso de los años en conclusiones inobjectables, cuando existen elementos para ponerlas en el campo de la duda razonable.

Otro caso representativo de lo que queremos demostrar, es la opinión enarbolada, defendida y divulgada a mediados del siglo XX por dos importantes investigadores cubanos —los cuales, por demás, en las décadas de los años 60-70, personificaron la proa del desarrollo de la arqueología cubana—, al decir:

Las únicas pictografías hasta ahora atribuibles al grupo subtaíno, se encuentran situadas en el inte-

rior de una cueva del cerro de Tuabaquey, en la provincia de Camagüey. Se ubican dentro del grupo que estamos estudiando, porque fueron encontradas en asociación con una vasija de barro y fragmentos de burén subtaíno. Luego, se trata de uno de los casos de pictografías cubanas con mejores posibilidades de ubicación dentro de un grupo cultural preciso (Tabío y Rey, 1966: 188).

Esta temprana disposición a este tipo de asociaciones, donde la presencia de escasos elementos arqueológicos, obtenidos por recolección superficial, asegura una exitosa propuesta de relación entre arte rupestre y grupos socios culturales —en este caso, esfuerzos posteriores de correlación entre diseños pictográficos y decoración cerámica reforzaron la idea de la asignación comentada (Calvera y Funes, 1991; Funes, 2005); pero este es un tema que trataremos con posterioridad—, sentó las bases para que este enfoque fuera aceptado con una naturalidad casi ingenua, pero que, en esencia, desestimuló la realización de esfuerzos que abrieran espacios de crítica y debate en esta dirección.

Tan es así, que hoy podemos identificar un buen ejemplo de ese proceder en nuestra propia obra, cuando hace solo unos años, en 2007, refiriéndonos al arte rupestre de la región de Maisí, Guantánamo, afirmamos:

De lo anterior puede concluirse que la presencia de un ajuar cerámico Meillacoide; el encontrarse ubicadas todas las localidades o estaciones en un área con una alta frecuencia de poblaciones neolíticas [...], nos permiten asumir como ejecutores del arte rupestre que se ha sintetizado en el estilo Patana a los aborígenes conocidos como neoindios o agroalfareros tempranos; en definitiva, estos pueden definirse como miembros del tronco aruaco, con una economía productora y una organización social gentilicia [...], por lo que nos parece que no sería muy arriesgado considerar como cronología tentativa para el estilo, a falta de un fechado absoluto, el

período comprendido entre el 1 000 DNE y el 1 400 DNE (Gutiérrez *et al.*, 2007a: 6-7).

La conclusión es, a nuestro entender actual, mera suposición, pues a pesar de todo el sustento mitológico e histórico que pretendimos dar en el trabajo de referencia, sus resultados en el campo de la asignación social, cultural, étnica y cronológica, no sobrepasaron el nivel de la conjetura.

En este tipo de asociaciones que estamos analizando también se incluyen aquellas que representan, de una forma u otra, la intención marcada del investigador de forzar la demostración de una hipótesis: por ejemplo, cuando el hallazgo de piezas arqueológicas pertenecientes a una época determinada (o sea, un periodo de tiempo), es esgrimido para ubicar el arte rupestre en diferentes etapas de nuestra historia, caso recurrente en nuestro país para el período postcolombino. Sin embargo, ya hemos dicho en otras discusiones teóricas (Gutiérrez *et al.*, 2012) que la mayoría de estas evidencias solo aseguran la ocupación temporal o eventual de un sitio, en la época en que fue común la facturación y uso del objeto arqueológico, pero en nada pueden asegurarnos identidad socio-cultural, pues ellas pudieron ser utilizadas funcionalmente por formaciones sociales, grupos étnicos, o culturales diversos, en un mismo espacio y tiempo.

En otras oportunidades, estas asociaciones se apoyan en similitudes formales, como la aparición de diseños comunes en el arte rupestre y en la cerámica, que permiten la asignación de ambos a una misma estructura económica-social, cultura, comunidad o grupo y, por ende, a su cronología. Este es el caso de algunos trabajos sobre el arte rupestre de la Sierra de Cubitas y su entorno arqueológico (Calvera y Funes, 1991; Funes, 2005; Gutiérrez *et al.*, 2011a) que ya introducimos. Sin embargo, una simple mirada a estas propuestas nos demuestra el peso informativo desbalanceado que tuvieron las similitudes en la formulación de la hipótesis. ¿Dónde quedó el examen de las diferencias? ¿Se realizó el análisis del volumen incalculable de elementos decorativos de la cerámica que no aparecen en el arte rupestre y de su implicación en el valor de las similitudes? Estas realidades —absolutamente tangibles en nuestro panorama ar-

queológico—, no son incorporadas a los estudios tipológicos o morfológicos, mucho menos a los estadísticos.

Por otra parte, es significativo que en muchas de estas propuestas no se tiene en cuenta que, en la mayoría del territorio del archipiélago cubano, el contexto arqueológico se compone de diferentes períodos de ocupación, en los cuales se manifiestan superposiciones e interrelaciones de difícil determinación artefactual y, mucho menos, superestructural. Esto hace bastante arriesgada la asignación social, cultural y cronológica del arte rupestre a partir de los procedimientos comentados.

Otros intentos más recientes pretenden asumir la “similitud morfológica” como indicador resolutivo. Así, temas recurrentes del arte rupestre universal están siendo utilizados para defender identidad socio-cultural en varias regiones con arte rupestre en Cuba. La debilidad de la idea radica, sobre todo, en su escasa confirmación arqueológica.

También están presentes, en nuestro actuar, los afanes de emplear la identificación de temas para sustentar dichas asignaciones. Al respecto, es ilustrativa la constante calificación como “ganado vacuno” o “ganado mayor” de los diseños de cuadrúpedos indeterminados en los dibujos de las cuevas de Guara, San José de las Lajas, provincia de Mayabeque, derivando estos calificativos de la definición de “cuernos” dada a unos apéndices craneales de dichas figuras (fig. 27). ¿Qué argumento muestra que dichos apéndices son cuernos y no, por ejemplo, orejas? ¿Qué se persigue con esta imposición morfológica? ¿Por qué no se acepta otra posibilidad? ¿Por qué no se acude a planteamientos más consecuentes con la realidad, como el de Oscar Pereira, cuando expresó: “...la imagen zoológica posee dos apéndices sobre la cabeza como si fueran tarros u orejas proyectadas hacia adelante...”? (Pereira, 2008: 33). Lo singular de estas presunciones “cuerno-impositivas” es que todas, sin excepción, evitan cualquier alusión al diseño no. 14 de la cueva de los Matojos, un sitio de la misma localidad, donde esa misma y simple apreciación morfológica ha inducido a la siguiente descripción: “...encontramos el dibujo esquemático de una cabeza de animal con grandes orejas...” (Arrazcaeta y García, 2008: 61).

Estos y otros proceder de carácter empírico han sido utilizados para asociar arte rupestre con grupos socio-culturales,



Figura 27. Conjunto rupestre de la cueva del Aguacate, Guara, San José de las Lajas, provincia de Mayabeque. (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

sobre todo postcolombinos y, principalmente, con grupos étnicos africanos, traídos a Cuba entre los siglos XVI al XIX, y sus descendientes; aunque han aparecido nuevas conjeturas, sobre la posible ejecución de estos dibujos por aborígenes del llamado “Pueblo Indio de Guanabacoa”, una reserva establecida por los españoles, el 12 de junio de 1554, para “proteger” a los indios después que Su Majestad les concediera la libertad (Arrazcaeta y García, 2008: 65), criterio que también siguen Roger Arrazcaeta y Jorge F. Garcell (2015 en prensa). A decir verdad, esta nueva propuesta sustenta su análisis en el mismo criterio “cuerno-impositivo” antes comentado, al decirnos: “la posibilidad de que las mismas sean de esa época, lo sugiere la presencia de murales con antropomorfos y cuadrúpedos semejantes a bovinos, las cuales por sus representaciones realistas, nos permitimos interpretar como escenas de montería o cacería de ganado mayor” (Arrazcaeta y García, 2008: 65). Sin embargo en este caso, si se presenta una extensa investigación histórica documental sobre la presencia de dicho *Pueblo de Indios* en el lugar de referencia; lo que junto a un sostenido trabajo de excavaciones arqueológicas en los sitios rupestres de Las Charcas (Guara) permite a sus autores enjuiciar el problema desde sólidos argu-

mentos investigativos (Arrazcaeta y Garcell, 2015 en prensa), actuación que no siempre está presente en las investigaciones rupestrológicas cubanas.

Y es que, en la inmensa mayoría de los casos —para no ser absolutos—, estos trabajos no logran avanzar en el manejo de las evidencias específicas que suponen la comprobación de sus presupuestos (Gutiérrez, González y Fernández, 2012). El hecho real es que la asignación por temas, como han señalado otros autores, “...implica una suposición más bien problemática: la intención del artista fue describir los objetos de la naturaleza, por medio de la representación. Esta suposición se asume como verdadera, pero no ha sido argumentada o comprobada...” (Argüello, 2011: 7). Otro peligro de tales procedimientos se desprende de la alta posibilidad de que, en muchas de las tradiciones religiosas de nuestros pueblos originarios, las representaciones simbólicas sean el resultado de la mezcla de caracteres de varios tipos (especies) de plantas y animales (Antonio Curet, com. pers., 30 de agosto de 2015).

En este acápite también pueden ser analizados aquellos trabajos donde, sin adoptar posiciones concluyentes, se presentan asociaciones que nunca son explicadas desde la evidencia arqueológica. Veamos un ejemplo. El sitio arqueológico El Garrrote, en el municipio Sancti Spíritus, provincia de igual nombre, ha sido excavado desde principios de la década de los años 70 del siglo pasado, aportando un ajuar que va desde grupos ceramistas en los estratos más tardíos, hasta grupos arcaicos en los estratos tempranos; apreciándose un periodo de ocupación relativamente prolongado (Olmo, 2014: 55).

A pesar de la complejidad planteada por la evidencia arqueológica, se ha intentado asociar parte del arte rupestre de esta localidad con grupos de tradición apropiadora⁴, utilizando como criterio la “simplicidad” de los trazos de algunos petroglifos del sitio, al decirnos:

Por los trazos tan simples de los petroglifos ubicados sobre una estalagmita que domina la entrada de

⁴ Olmo (2014: 63) define estos grupos como “apropiadores pretribales del periodo medio (mesolítico inferior y medio)”.

la solapa del Maíz, en el sitio El Garrote, pudiera asociarse a estos individuos con posibles manifestaciones artísticas vinculadas con el culto a los muertos (Olmo, 2014: 81).

Sin embargo, en el mismo trabajo citado, unas páginas más adelante, en el capítulo donde se discuten los elementos característicos de las comunidades ceramistas, se puede leer:

En el sitio El Garrote hemos encontrado claras evidencias de prácticas funerarias. A cuatro metros sobre el nivel del piso, en una solapa del farallón, localizamos un entierro secundario conformado por huesos de varios individuos coloreados de rojo, acompañados por una vasija casi completa que aparenta ser algún tipo de ofrenda funeraria. A ello se asocia uno de los murales grabados en la roca del farallón (Olmo, 2014: 111-112).

La lectura detallada de este trabajo no permite encontrar elementos que, desde la evidencia arqueológica, aseguren una explicación coherente de la asociación propuesta para el arte rupestre de la localidad (fig. 28); mucho menos encontramos evidencias o argumentos que sostengan la supuesta dualidad socio-cultural para partes específicas del conjunto rupestre. Queda solo aceptar que tales inferencias sean un reflejo del imaginario de su autor.

Otro caso similar lo constituye la obra *“Las comunidades aborígenes en la historia de Cuba”* (Alonso, *et al.*, en prensa) que, aunque alejada de ser un tratado de arte rupestre, incluye referencias a numerosas de sus muestras, ubicadas indistintamente y sin explicación —al menos en el texto—, como pertenecientes a uno u otro nivel de desarrollo de nuestros pueblos originarios. Así, al tratar cada una de las etapas en que los autores dividen el poblamiento de Cuba, se asumen las pictografías de la cueva de los Cañones, en Seboruco, Holguín, como de apropiadores tempranos; mientras la cueva de Jorge Félix, cueva de Camila y solapa de la Perdiguera, todas en Minas de Matahambre, Pinar del Río; la cueva del Pirata, en Caguanes, Yaguajay, Sancti Spíri-



*Figura 28. Petroglifos de la solapa El Garrote, Sancti Spíritus
(foto: gentileza de Luis Olmo Jas)*

tus, y la cueva no.1 de Punta del Este, en la Isla de la Juventud, son asignadas a grupos de apropiadores medios. Por último, los sitios cueva de las Mercedes y cueva de Pichardo, ambos en la Sierra de Cubitas, Camagüey; Caverna de la Patana (cueva de los Bichos y del Jagüey), en Maisí, Guantánamo; Camino del Yarín, en Banes, Loma de Los Mates, en Báguanos, y cueva de

Júcaro⁵, los tres en la provincia de Holguín, son atribuidos a los productores tribales (Alonso, *et al.*, en prensa).

Tales asociaciones, y su falta de explicación, generan, en no pocos casos, un sinnúmero de contradicciones al interior de la literatura arqueológica producida en los últimos 20 años. Por ejemplo, la asignación propuesta por Enrique Alonso y sus colaboradores (en prensa), para las pictografías de la cueva de Júcaro no coincide con la opinión de otros investigadores (Escobar y Guarch, 1991; Guarch y Guarch, 1999), quienes han considerado que el arte rupestre de dicha localidad fue ejecutado por grupos de tradición apropiadora, el problema está en que ni unos, ni otros explican su propuesta de asignación desde un estudio detallado que permita su contrastación arqueológica.

En este grupo de trabajos que solo ofrecen relaciones no explicadas, desde la investigación rupestrológica y arqueológica, sobre la asignación socio-cultural y, en ocasiones, cronológica, del arte rupestre cubano, podemos incluir también los de Francisco Escobar Guio y Juan J. Guarch Rodríguez (1991); Elena y Juan J. Guarch Rodríguez (1999) y Juan J. Guarch Rodríguez (2014).

Algunos autores estiman que muchos de los problemas aquí comentados se derivan del actuar de los propios investigadores, que se han conformado con la simple concomitancia entre arte rupestre y los niveles más generales de las estructuras o nomenclaturas arqueológicas en boga en el momento de los estudios; sin dirigir esfuerzos a esclarecer la asignación del arte rupestre hasta los niveles más singulares de la cultura. Con esta posición coincidimos plenamente, pero veamos como lo enfocan dos importantes estudiosos cubanos:

Las manifestaciones pictóricas primitivas —de inicio siempre poco correlacionables con las evidencias materiales, a causa de las características propias de ambas fuentes de información— han sido sometidas a estudio, por este motivo y casi invariablemente, a partir de su identificación con niveles muy

⁵ En el texto de Enrique Alonso y colaboradores (en prensa) este sitio aparece nominado como cueva de Nando Reyes.

generales de las culturas arqueológicas. En Cuba, por ejemplo, con preagroalfareros y agroalfareros; sin tener en cuenta las especificidades que se contienen en esas etapas. He ahí la fuente, a nuestro juicio, de las controversias respecto de la problemática del arte rupestre aborigen (Izquierdo y Rives, 2010: 19).

Ante este panorama, es necesario exponer —y hacerlo con la fuerza necesaria para que sea comprendido e interiorizado por las nuevas generaciones de investigadores del arte rupestre de Cuba— que la argumentación deductiva solo asume valor explicativo si se sostiene en razonamientos intelectuales derivados de un sólido cuerpo de ideas (teoría). Las proposiciones empíricas que acabamos de comentar no permiten distinguir en ellas dichas relaciones.

En general, se puede afirmar que el tipo de asociaciones aquí discutidas se derivan de la tradición histórico-cultural, la cual fue, y es aún, ampliamente utilizada en Cuba. Sin embargo, a la luz de la rupestrología contemporánea, no se debe seguir aceptando, por ejemplo, la identificación temporal en el arte rupestre, a partir de la supuesta asociación de este con el tipo de escasa evidencia arqueológica, o el manejo “oportuno” de similitudes iconográficas entre estos, sin la correcta caracterización y valoración de las diferencias. Algunos investigadores han llegado a sugerir que se puede rastrear el avance de los pueblos originarios de tradición agroceramista hacia el occidente de Cuba, solo a partir de arriesgadas comparaciones morfológicas y desafortunadas relaciones de imágenes rupestres y recuentos de personajes mitológicos.

Tampoco se puede seguir sosteniendo, sin cuestionamientos, que la coexistencia de evidencia arqueológica y arte rupestre, en un área cuyo perímetro es a veces difícil de precisar, y que generalmente es el único elemento de conexión registrado, sea una herramienta idónea para la asignación social, cultural y cronológica del arte rupestre.

En definitivas, la revisión de muchos de estos trabajos nos demuestra lo inoperante de muchos de sus vínculos; al decir de Pedro María Argüello: “...son endeblés, argumentaciones

ad hoc sin mayor sustento, y naturalizadas en trabajos históricos, cuyo carácter clásico les provee de autoridad y verdad. En caso de que se aceptara la legitimidad de dichas conexiones, el carácter de la evidencia arqueológica no parece prestarse a tal tipo de asociación lineal...” (Argüello, 2011: 6).

Las propuestas estilísticas

Hablar de “estilos”, en el arte rupestre universal, es una de las aventuras más arriesgadas a que se puede enfrentar un rupestrólogo a lo largo de su carrera, aun cuando esta parece ser la meta que muchos investigadores se han trazado (Sackett, 1977, 1985, 1990; Conkey, 1980; Jochim, 1983; Wiessner, 1983, 1985, 1990; Binford, 1989, Hodder, 1990; Hegmon, 1992; Bahn y Lorblanchet, 1993) por citar solo algunos; pero más arriesgados son aun estos intentos en el ámbito caribeño-insular, donde, desde hace años, existe un debate irreconciliable entre académicos, arqueólogos e historiadores del arte, sobre qué es un estilo en arte rupestre y cuál es su alcance.

Como es de suponer, los argumentos se esgrimen según la corriente teórica que los examina, critica, o defiende.

En Cuba, propuestas de este tipo han sido escasas, pero de los últimos años hemos revisado algunos proyectos, de cuya lectura y evaluación se desprendieron las ideas que exponemos y que reflejan nuestra inconformidad con los escuálidos postulados “teóricos” sostenidos en ellos. Notamos, sobre todo, un serio vacío en el nivel y calidad de las observaciones sobre las que se ha construido todo el esquema —problema que, en términos de *filosofía de la ciencia*, se expresa como una total ausencia de *teoría de la observación* (algo que ya tratamos con anterioridad)—, deficiencia presente en casi todas las propuestas, pero que se proclama de forma casi incuestionable en la cita siguiente, donde se asume como herramienta “científica”, la apreciación de detalles a simple vista, para la definición de un estilo: “En las cuevas cubanas pueden identificarse varios estilos pictográficos, atendiendo a detalles apreciables a simple

vista, sin mediar análisis químico. Todos estos supuestos estilos parecen relacionarse entre sí⁶ (Laria, 2011).

Es imprescindible destacar, en la cita anterior, la ausencia de un planteamiento claro, al comunicar incongruencias como “pueden identificarse varios estilos” *versus* “estos supuestos estilos”. Estas contradicciones, desafortunadamente, son más comunes en la rupestrología cubana de lo que podríamos esperar y, como han comentado otros autores, están relacionadas en gran medida con el uso en la investigación de una epistemología empiricista ingenua, donde los datos son considerados y aceptados como hechos autoevidentes y no problemáticos (Gándara, 1987: 6). De ahí que no se formulen nuevas preguntas, sobre todo si son datos admitidos con anterioridad, por los estudiosos que nos precedieron.

Existen propuestas donde se sugieren unidades de síntesis —estilos—, a partir de rasgos morfológicos eventuales y en ocasiones poco reconocibles o cuestionables; por ejemplo, la realizada por Laria (2011), en la que los dibujos que, supuestamente, muestran hombres con cola o fumando, son resolutivos para la identificación de un estilo. Estas reconstrucciones, basadas en rasgos morfológicos (por temas), reflejan un grado de inocencia que nada tiene de común con la investigación científica. Por mencionar solo un elemento, en ellas no se ha tenido en cuenta el grado de afectación de los diseños por erosión, defoliación, despigmentación, agresión antrópica, etc., dándose por sentado que la morfología hoy perceptible puede asumirse como un carácter significante del símbolo original.

Esta propuesta de Laria (2011) generó una respuesta inmediata de nuestra parte, donde entre otras interrogantes, se le preguntó: ¿puede ser entendido por estilo el agrupamiento de diseños a partir solamente de su apreciación morfológica?, ¿es correcta la asignación temporal o crono-cultural de un estilo a partir de su estado actual de su conservación? (Gutiérrez, 2011), las respuestas, nunca fueron aportadas al debate.

Baste señalar un criterio enraizado en nuestra rupestrología, como es el caso de la aceptación conceptual del “estilo de trazos inconexos” (Maciques, 1988: 14). Lo novedoso de este

⁶ Los subrayados son nuestros.

enfoque, en momentos en que nuestra ciencia se movía sobre bases puramente descriptivas, provocó una entusiasta acogida, la cual motivó que su autor enriqueciera sistemáticamente su propuesta en diferentes artículos, que fueron publicados entre los años 1988 y 2004, sin que otros investigadores reflexionáramos sobre las debilidades que presentaba. Tan es así, que todavía continuamos escuchando defensas de la validez cronostilística del “estilo de trazos inconexos”, ignorando, entre otras cosas, que su cronología plantea una antigüedad absolutamente hiperbolizada y exagerada:

Lo precario de la forma de este estilo y su asociación fundamentalmente a sitios preceramistas (pretaíños), de fechados sobre material arqueológico temprano, hizo que, en el artículo de 1988, se diera como el arte rupestre más antiguo de las Antillas. El descubrimiento posterior de los entierros múltiples de Cueva Calero, datados por C14 hasta en 8885 ± 200 A.P., con la presencia de pictogramas de líneas inconexas, confirmó aquella hipótesis y la precisó... [El estilo tuvo, entonces], alrededor de 4000 años de desarrollo... (Maciques, 2004: 1).

Lo más desafortunado, en la fundamentación, se aprecia cuando se refiere la data de la hipótesis a una tecnología radiocarbónica, pues en realidad los fechados obtenidos (un total de 10 dataciones que oscilaban entre los 8885 ± 200 AP, como la data más temprana, y 4830 ± 200 AP, como la más tardía), fueron conseguidos por medio del análisis de la proteína colágeno (Martínez *et al.*, 1993: 37). En lo anterior no ha reparado la rupestrología cubana pero, como es lógico, deforma la información y condiciona su veracidad, a partir de datos controvertidos y discutibles. Al decir del arqueólogo Jorge Ulloa:

En general podríamos decir que los fechados obtenidos por el método del colágeno para el yacimiento Cueva Calero, conformaron una especie de cuadro de relaciones. Donde su sorprendente antigüedad fue asumida como marco referencial, para

enunciar nuevas hipótesis o vislumbrar puntos de partida, según las informaciones que aportaban los propios estudios sobre este contexto (Ulloa, 2008: 109).

En este sentido, es conocido hoy que, en realidad, las dos únicas muestras analizadas por radiocarbono, procedentes de cueva Calero, arrojaron antigüedades de 1590 ± 60 BP, calibrada a 370-620 AD., y 1670 ± 70 BP, calibrada a 230-550 AD. (Ulloa, 2008: 107-109). Entonces, si los habitantes precolombinos de cueva Calero “son los ejecutores del arte rupestre clasificado como estilo de trazos inconexos”, este ya no tuvo alrededor de 4 000 años de desarrollo, y mucho menos puede considerarse el arte rupestre más antiguo de Cuba.

A nuestro juicio, otra debilidad en los trabajos de este autor, asociados al “estilo de trazos inconexos”, transita por el hecho tangible de que en ellos se desconoce que el problema básico, a la hora de operar el concepto de estilo, es el de asignarle una connotación social y genérica, que se exprese hacia el concepto “estilo de vida”, tratando de resolver este problema con asignaciones tan ambiguas, como “a diferencia de los estilos anteriores, el del taíno se caracteriza por ser predominantemente figurativo. En él se observan tres tendencias que pueden coexistir o no: el figurativo esquemático lineal, el figurativo esquemático relleno, y el figurativo esquemático y geométrico” (Maciques, 2004: 5).

Es decir, se sugiere un esquema evolucionista de secuencias, que se acomodan a similar perspectiva cultural y cronológica, pero que no tiene en cuenta difusión, aculturación, persistencia, tradición, intercambio, migración, agresión, peligros, medio ambiente y mucho menos agencia (Hodder, 2000). Este esquema no aporta una sola información o explicación sobre el papel que desempeñó cada tendencia, o el propio estilo, en la sociedad ejecutora, o en los individuos ejecutores, al menos como sistema de comunicación de estos agrupamientos humanos. En conclusión, su acercamiento no sobrepasa el carácter de propiedad formal, como recurso probabilístico operatorio para el investigador, pero ¡no informa! Al final, la falta de claridad en la definición de los estilos sugeridos por Maciques

(1988, 1991, 1996 y 2004) condujo sus propuestas hacia fórmulas inconmensurables, de poca utilidad más allá del nivel descriptivo y taxonómico.

No hay que seguir ejemplificando para percibir que en esta concepción, para evaluar un sujeto cultural del pasado, es evidente la incomprensible costumbre de no pocos investigadores de eculizar los conceptos de acción-reacción, acto-propósito, objeto-intención; costumbre que, ante el paradigma científico y filosófico de la rupestrología, deriva en actos simplistas que ignoran la multidireccionalidad, policausalidad, y ambigüedades semánticas, que integran y dan cohesión a las expresiones culturales de los pueblos del pasado (Consens, 2007: 23).

Estas posiciones, como es lógico, empequeñecen nuestro alcance científico y convierten el arte rupestre en un suceso de monocausalidad. Es necesario dejar claro que la construcción de unidades de síntesis —estilos—, en el arte rupestre, debe estar sustentada en la construcción y manejo de protocolos del conocimiento científico (de la investigación), que superen definitivamente la observación espontánea e indisciplinada que nos ha distinguido, y que pretendemos convertir, a priori, en un resultado “académico”. Tales protocolos serán nuestras únicas herramientas metodológicas para organizar las inferencias que hacemos sobre el hombre del pasado, a partir de las evidencias rupestres obtenidas en el presente.

Ahora bien, es menester establecer lo que aceptamos por estilo en arte rupestre. Para nosotros, la conformación de un estilo, como unidad de síntesis o macro síntesis, es válida y sólida si transmite información social, es decir, si es capaz de aportarnos elementos que nos permitan la reconstrucción de algunas de las costumbres, hábitos o tradiciones (vinculadas con el arte rupestre) de la sociedad ejecutora en general y sus miembros, enfilados hacia elementos indispensables como el modo, la forma, la función, el uso, la significación, y su perspectiva estética como categoría de sensibilidad. Y es aquí donde no coincidimos con otros colegas; nosotros sí creemos que los estilos deben responder a una realidad sociocultural o, mejor dicho, a los rasgos sociales que caracterizan el nivel de desarrollo de los medios de producción, aun cuando la singularidad de la expresión estilística puede llegar hasta el nivel de agencia, pero esta

reflejara también dichos niveles, y es que de ninguna manera, suscribimos aquellos postulados que enfocan el estilo como una creación pura del investigador. De lo contrario, el concepto de estilo se convierte solo en un agrupamiento incoherente de formas, que en la mayoría de los casos están permeadas de una contemporaneidad inaceptable, en la que el arte rupestre se balancea de lo naturalista a lo abstracto y viceversa, con pintorescas pinceladas de esquematismo, lo que habitualmente no aporta nada al estudioso, ni al conocimiento arqueológico de nuestros pueblos originarios. Se trata, en general, de precarias tipologías taxonómicas, cuyo objetivo consciente es la formación de agrupaciones o conjuntos, y no la explicación del arte rupestre como fenómeno social. Así, el análisis estilístico se convierte en el fin de la investigación, y no en un medio para la comprensión de los grupos humanos que lo elaboraron (Argüello, 2011).

Entonces, es elemental aceptar que “estilo” es un recurso para medir variabilidad, pero no únicamente variabilidad morfológica. Esta última es para nosotros la menos representativa, ya que, como hemos indicado antes, un mismo signo puede poseer más de una categoría funcional o semántica, en diferentes grupos o estadios; inclusive, en grupos con cierta estratificación social, la variación puede resolverse por un cambio, de acuerdo a las necesidades o expectativas del estrato que impone ideología: “dicha modificación no estaría reflejada morfológicamente; es ideológica, y no se simboliza icónicamente...” (Gutiérrez y Fernández, 2005: 91). De ahí que, para nosotros, sea un serio error considerar la expresión simbólica una propiedad del signo, cuando la expresión simbólica es un sistema conformado por numerosos subsistemas, que le dan al signo su verdadera significación. Y es aquí donde debe ser efectivo el concepto, midiendo la variabilidad de los subsistemas y sus relaciones, y asumiendo un rol absolutamente dinámico, ya que las posiciones estáticas, derivadas de no pocas propuestas estilísticas en el arte rupestre de Cuba (Maciques, 1988, y Laria, 2011), reflejan un cliché nacido de meras observaciones externas, superficiales y escasas o, en algunos casos, del manejo de simples enunciados de leyes sociales, aplicados a cualquier contexto como recetas, sin tomar en cuenta las complejidades y diversidad de estos.

En la rupestrología contemporánea, se ha convenido la necesidad de vincular teorías, paradigmas y resultados con diseños de trabajo que acerquen más los modelos de síntesis a evaluaciones cladísticas, y estas, a la aprehensión del arte rupestre; en particular, de su relación con su entorno geográfico, social y cultural. Pero, para eso, es indispensable el registro detallado de los subsistemas y sus asociaciones, de forma que nos sea posible entender las relaciones de este arte con escalas geográficas más amplias, o más específicas. Por ejemplo: la visibilidad de y desde las áreas decoradas, su relación con los restantes accidentes del paisaje, con las líneas de tránsito y desplazamiento, con los puntos donde el ser humano desarrolla su actividad de vivienda, almacenaje, explotación agrícola, o su control del territorio; o vincularlo con áreas de enterramiento, habitación, desplazamientos, ceremonias, o eventos sociales relevantes; rompiendo así con la definición de secuencias rupestres unilineales, y vislumbrando prácticas mucho más complejas que las hasta ahora identificadas (Sepúlveda, 2011). Todos estos procedimientos nos asegurarían rescatar los “conjuntos de expresiones específicas”, sin cometer el común error de incorporarlos a una sola unidad de síntesis, sin evaluar su posible desarticulación en varias unidades. También nos permitirían liberarnos de barreras psicológicas, que nos imponen, de antemano, rígidas posiciones funcionalistas, como aquellas que evaden precisar las funciones de las representaciones y reducen al arte rupestre a un producto solo relacionado con prácticas mágico-religiosas, prácticas votivas, ritos propiciatorios, etc., o sea, de exclusiva orientación ritual; pero este es un tema que veremos más adelante.

De esta forma, los acercamientos estilísticos cubanos han ignorado sistemáticamente el rol de la agencia (Hodder, 2000; Bourdieu, 2000 [1972])⁷ en la reconstrucción de los procesos

⁷ A pesar de que en la actualidad no existe una sola manera de definir “agencia”, como se refleja en los trabajos de Giddens (1979, 1984) y Bourdieu (2000 [1972]), es reconocible que como concepto su introducción en la arqueología contemporánea, nació de la preocupación por rescatar al individuo, o grupo de individuos como componentes activos de la sociedad; en franca respuesta a la arqueología procesual, que concebía la sociedad como un complejo sistema integrado y autorregulado internamente (Sepúlveda, 2011: 196).

históricos del pasado, a partir de la interpretación del arte rupestre. De hecho, los elementos de variabilidad que han aparecido, en más de una propuesta estilística, han sido reducidos al concepto de “diseños contaminantes” (Gutiérrez, Fernández y González, 2003: 105-106). Nunca hemos intentado explicar cómo se integra esa variación en nuestra interpretación.

Estudios basados en algunos de los postulados anteriores, realizados recientemente en Cuba, han indicado que los sitios con arte rupestre están no pocas veces ordenados en su distribución, en relación con las funciones para las que fueron creados estos, y los sitios de habitación, funerarios, etc., con los que están asociados en su entorno cercano o remoto, y que los símbolos y figuras en ellos ejecutados dependen de si están ubicados en vías óptimas de desplazamiento; zonas de refugio y protección; zonas de caza o pesca, permanentes o de tiempo crítico; fuentes de abasto de agua, etc. (Fernández, Gutiérrez y González, 2009: 140). En fin, que la variabilidad de los rasgos “estilísticos” está mucho más determinada por las necesidades y capacidades particulares y momentáneas del ejecutante, que por sus macroestructuras culturales, pues, como han significado otros investigadores, estilo y cultura no son sinónimos, por más que nos lo hayan repetido en el pasado (Consens, 2009: 112).

En definitivas, consideramos que, en el proceso de búsqueda de claridad para nuestras variables estilísticas, debemos retroceder y comenzar a organizarnos metodológica y sistemáticamente; quizás asumir algunas herramientas ya utilizadas en otras regiones de América, donde se han acuñado y perfeccionado los conceptos de “tradición”, “formativo” y “facies” para sustentar procesos metodológicos (Guidon, 1991, Guidon y Arnaud, 1991, Prous, 1994 y Prous *et al.*, 2003). Pero, sobre todo, reevaluar nuestros postulados desde el concepto de agencia, como vía para explicar y rescatar esa variabilidad que, hasta hoy, hemos visto como un problema insalvable.

Acercamientos históricos y etnohistóricos

En las investigaciones contemporáneas del arte rupestre cubano son mayoritarios, sin dudas, los enfoques apoyados en fuentes etnohistóricas, sobre todo para interpretar este recurso

arqueológico en las comunidades de agricultores tardíos —proyección muy popular en general en nuestra región—, y tratar de desentrañar desde las motivaciones, hasta la estructura de los diseños, a partir de los escritos dejados por los primeros exploradores y colonizadores (crónicas de Indias). Ello no ha estado exento de numerosas contradicciones metodológicas, pues cada ejemplo etnohistórico extraído de las crónicas no implica, necesariamente, que la realidad observada por los conquistadores sea correcta, en la interpretación dada por el cronista; menos aún en la interpretación contemporánea de ambos precedentes, dada por el arqueólogo: ninguno de esos procesos son análogos y, por ende, establecer analogías sobre esa base puede ser sumamente riesgoso.

Así mismo, en estos trabajos se aprecia una percepción inductivista y estrecha al tomar los datos etnohistóricos y aplicarlos directamente para aducir ciertas relaciones análogas formales en las reconstrucciones históricas de las funciones del arte rupestre en nuestras sociedades originarias, disociadas, las más de las veces de esos mismos “datos” por una cota temporal significativa. Este mal uso de la analogía ha facilitado que la misma se estableciera, en muchos casos, fuera de contexto y sin un seguimiento metodológico claro, lo que ha provocado algún nivel de descredito en la arqueología del arte rupestre cubano.

Para ilustrar nuestra afirmación, tomemos el conocido pasaje mitológico narrado por el fraile ermitaño Ramón Pané, sobre uno de los cemíes de La Española:

El cual cemí Opiyelguobirán dicen que tiene cuatro pies, como de perro, y es de madera, y que muchas veces por la noche salía de casa y se iba a las selvas. Allí iban a buscarlo, y vuelto a casa lo ataban con cuerdas; pero él se volvía a las selvas. Y cuando los cristianos llegaron a la dicha isla Española, cuentan que este se escapó y se fue a una laguna; y que aquéllos lo siguieron hasta allí por sus huellas, pero que nunca más lo vieron, ni saben nada de él (Pané, 1990: 21).

Este pasaje ha inducido a asociar la inmensa mayoría de las imágenes de perro del arte rupestre aborigen de las Antillas con la representación gráfica de *Opiyelguobirán*, a lo cual no ha sido ajena Cuba, asignándosele a estos diseños funciones y significados sustentados en elaboradas hipótesis mitológicas, compatibles con la crónica de Pané; desarrolladas sobre extensos estudios iconográficos que, aunque deambulan felizmente por los diferentes niveles epistémicos de la rupestrología, también confunden y exhiben discordancia entre el análisis de los datos procesados y la síntesis interpretativa de su lectura. Pero además, estas propuestas casi nunca están soportadas en dato arqueológico alguno, y cada imagen, al ser analizada, revela pertenecer a un contexto diferente al narrado por Pané. Entonces, hay que aceptar, aunque nos disguste, que la interpretación a partir de los datos etnohistóricos obtenidos en las crónicas de Indias no debe ser considerada adecuada en su totalidad y, por ende, para nada conclusiva. Son en alguna medida exponentes de este debate, en nuestra región, los trabajos de Oliver (1998, 2005 y 2009), Rodríguez (2007), Fernández, Gutiérrez, González y Cuza (en prensa). En los más contemporáneos de estos esfuerzos, es detectable la influencia de la arqueología interpretativa inglesa, lo que nos sugiere la ya comentada controversia entre “buscar e interpretar” y “buscar y explicar” (Gándara, 2009: 106).

De la misma forma, bajo el propio procedimiento de análisis, en algunas propuestas se ha asumido que las líneas sinuosas presentes en uno de los conjuntos petroglíficos de la cueva del Jagüey, en la Caverna de la Patana, Maisí, Guantánamo, representan a *Guabancex*, sugiriéndole al lector haber identificado en ellas la representación simplificada del cemí y sus ritos asociados. Sin embargo, en la explicación, la asociación se exterioriza no pocas veces de manera eufemística, pero no por esto deja de ser contradictoria en sí misma, recurriendo a recursos psicológicos como el de “ya lo dijeron otros”, para diluir cualquier intención de contrastación arqueológica. Así, se expresa, por ejemplo: “...veremos que este muestra un complejo grabado en el que aparecen incorporados un rostro y otros elementos. Al pie del citado rostro aparece una figura hasta el momento aceptada y reconocida por todos los estudiosos como Gua-

bancex” (Fernández y González, 2001: 59). En realidad, no sabemos de una insinuación similar anterior a esta, para el petroglifo de la cueva del Jagüey, que justifique la referida afirmación (fig. 29).



Figura 29. Imagen rupestre del sitio cueva del Jagüey, Caverna de la Patana, Maisí, Guantánamo. En este complejo diseño, algunos investigadores hemos pretendido identificar, en la línea sinuosa inferior, una representación simplificada del cemí Guabancex (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

Más adelante, en este mismo trabajo, y en otros como los de Gutiérrez, Fernández y González (2003 y 2007a), se utiliza la ubicación de dicho símbolo, en el área de entrada a la cavidad, y la presencia de brisas en ella, como recursos de confirmación, lo que, junto a un manejo a voluntad de la crónica dejada por fray Ramón Pané, permite arribar a conclusiones como la siguiente:

No hay la menor duda de que este es uno de los motivos⁸ por los cuales fue elegida esta formación secundaria para, sobre ella, dejar plasmada la imagen femenina de Guabancex (Fernández y González, 2001: 60).

La anterior conclusión refleja el uso de lo que se conoce en la ciencia como “inferencias combinadas”, o sea, el lugar determina el ideograma, y el ideograma determina el lugar. Lo cuestionable de tales relaciones es que, fuera de esos recursos, en ninguno de estos trabajos es explicada la propuesta a partir de evidencia arqueológica, olvidando con demasiada frecuencia que, en su relato, el propio Pané deja establecido que *Guabancex* es un cemí que no está en el lugar donde él estaba, ni donde le han contado de su existencia, o sea, el nunca observó dicho cemí; todo lo que refiere es porque le cuentan de su existencia en un lugar lejano, al cual se refiere como otro país⁹. Aquí se hace explícito que la imagen en cuestión no puede ser asociada a un contexto definitivo en correspondencia con la crónica, pues este nunca fue aportado por Pané.

Sin embargo, es probable que no quede una isla caribeña, al menos en las Antillas Mayores y las de Sotavento, sin que la arqueología haya pretendido encontrar una imagen de *Guabancex* en las artes aborígenes locales, a la cual se le ha adjudicado toda la carga mitológica narrada por Pané.

⁸ En este caso, se están refiriendo a la ubicación de la formación secundaria en el umbral de la cavidad y, por ende, al impacto de las brisas sobre ella.

⁹ Es probable que el concepto de país utilizado por Pané se corresponda con nuestro concepto de Cacicazgo, aunque se debe considerar que para Arrom (en la nota no. 121 de la obra de Pané, 1990:79), el gran cacique de ese otro país podría ser un ser mítico y no un personaje histórico.

Lo anterior plantea, en primer lugar, una interrogante no explicada en ninguno de los acercamientos a estos temas: ¿En qué contexto étnico o socio-cultural se desarrolló el cemí *Gua-bancex*?, en ese lugar lejano no precisado por Pané?

En estos y otros trabajos, también se sugiere que elementos simples, como proyecciones en la cabeza, son caracteres diagnósticos para la identificación de la deidad *Corocote*. Así, por ejemplo, se ha sostenido lo siguiente, para una figura del conjunto rupestre del sitio El Garrote: “Apenas perceptible es esta figura, grabadas con líneas muy finas. El tocado en forma de dos prominencias nos conduce a pensar en Corocote, dios de la reproducción y la vida” (Olmos, 2014: 112).

En otras propuestas, la presencia de trazos o líneas bajo los ojos son constantemente asociadas con lágrimas y, por tanto, con la representación del cemí *Boinayel*. Estas relaciones les permiten a sus autores introducir en la interpretación del arte rupestre toda la carga mitológica descrita para estos personajes en La Española, sin reparar en el contexto geográfico, cultural, temporal e histórico, en que se encuentra cada imagen. Lo curioso, en el caso de la última asociación —como han señalado otros investigadores—, es que en la crónica de Pané *Boinayel* no llora (Godo, 2003: 136), detalle curiosamente olvidado. Al decir del autor recién citado “...se trata de un ejercicio también libre de la lectura de los mitos y de similitudes forzadas entre petroglifos y personajes míticos...” (Godo, 2003: 136).

La importancia de reevaluar estas posiciones radica, primero, en el constante desconocimiento que hemos tenido de aquellos trabajos donde se nos han realizado numerosas alertas acerca de nuestro actuar, sugiriéndonos lecturas más críticas del texto de fray Ramón Pané, así como de la necesidad de contrastación arqueológica en su uso y manejo (Godo y Celaya, 1990; Celaya y Godo, 2000; Hernández y Roura, 2001; Godo 2002 y 2003; Torres, 2006, Curet, 2006 y Ulloa, 2013 y 2014). En segundo lugar, está el hecho de que muchas de estas asociaciones fueron enunciadas por primera vez para la arqueología cubana por Fernando Ortiz (1943, 1947a y 1947b), lo que ha traído por consecuencia que dichas asociaciones, nacidas de los profundos y sistemáticos estudios de este sabio cubano, se hayan convertido en uno de los casos más significativos de la aceptación del

principio de “autoridad”, derivado de la corriente histórico-cultural, que durante años ha penetrado el pensamiento arqueológico cubano. Hemos ignorado, en nuestro proceder contemporáneo, que su obra, como ya han expresado otros autores, fue “...sustentada en el análisis de escasas evidencias y débiles bases arqueológicas, presentes necesariamente en la disciplina en el momento de su despegue...” (Godo, 2003: 129), de lo cual se desprende la necesidad incuestionable de su contrastación arqueológica, a la luz de las nuevas evidencias que ha recuperado nuestra ciencia, desde 1950 hasta hoy —hablamos de 74 años de acumulación de conocimientos—, y del saber actual sobre nuestros pueblos originarios; sin que, con esta afirmación, pretendamos empañar la erudición demostrada y el profundo ejercicio intelectual de don Fernando.

Sin lugar a dudas, nuestra realidad —al menos en las aproximaciones al arte rupestre cubano—, nos muestra una escasa evaluación científica de las propuestas de Ortiz, según los datos y las evidencias contemporáneas, aunque es justo decir que ya aparecen los primeros pasos en esta dirección, en los esfuerzos recientes de algunos investigadores, entre los que se pueden citar Godo y Celaya (1990); Celaya y Godo (2000); Godo (2002 y 2003) y Godo y González, en las notas e introducción a la obra de Ortiz (2008).

Es en este momento adecuado exponer que, en nuestra opinión, el principal animador de estas ideas fue el destacado intelectual cubano José Juan Arrom (1910-2007) quien, después de realizar una exhaustiva lectura de la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, de fray Ramón Pané, quedó para siempre atrapado en los impresionantes relatos que sobre las creencias mitológicas de los agricultores tardíos de La Española nos legó el fraile ermitaño, lo cual le impulsó a publicar una nueva edición, corregida, ampliada y comentada, con la profundidad histórica, el saber lingüístico y la calidad intelectual que lo caracterizaban (García, 2011). Así, emprendió también su *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas* (Arrom, 1989 [1975]), donde nos propone una inusual, pero certera interrelación, para la época, entre textos míticos, lingüística estructural y evidencia arqueológica.

Si bien el trabajo citado se pudo considerar, en su momento, el más importante aporte a los estudios sobre la religiosidad de las comunidades agricultoras tardías del Caribe antillano, estimuló la proliferación, al menos en Cuba, de no pocos acercamientos que pretendieron extender el método a numerosas áreas del registro arqueológico, incluido el arte rupestre. Sin embargo, y como era de esperar, la mayoría de ellos están muy lejos de la erudición de Arrom, encontrándose, eso sí, desorganización metodológica, ejercicios libres de la lectura de los mitos, no pocas similitudes forzadas y, sobre todo, una alta tendencia a “ver lo que queremos” y no lo que hizo el aborígen.

En esta misma línea, se puede utilizar como ejemplo de lo que hemos explicado con anterioridad un artículo nuestro, donde se ha intentado formular, a partir de uno de los pasajes de la obra de Pané, una relación “estrecha” entre el llanto de los niños abandonados, al *Guabayona* partir con las mujeres¹⁰, y los mitos o creencias mágico religiosas que generaron la lluvia y sus ciclos, en la mayoría de las sociedades precolombinas americanas. En este ensayo, se sostiene que:

...se establece la vinculación estrecha entre el llanto de los niños y la lluvia benefactora que todo lo purifica, pues el agua constituye un símbolo cosmogónico, convirtiéndose en sustancia mágica y medicinal por excelencia, donde el agua absorbe el mal, gracias a su poder de asimilación y desintegración de todas las formas” (Fernández, González y Gutiérrez, 2009: 127).

Sin embargo hoy, por más que leemos y releemos esos párrafos y pasajes, no encontramos referencia alguna, etnohistórica o arqueológica, para sustentar “la vinculación estre-

¹⁰ *Guabayona* partió con todas las mujeres... y habían dejado a los niños pequeños junto a un arroyo. [...] y los padres no podían dar remedio a los hijos, que llamaban con hambre a las madres, diciendo «mama» para hablar, pero verdaderamente para pedir la teta. Y llorando así y pidiendo teta, diciendo toa, toa, como quien pide una cosa con gran deseo y muy despacio, fueron transformados en pequeños animales, a manera de ranas” (Pané, 1990: 26).

cha entre el llanto de los niños y la lluvia benefactora”, a no ser que aceptemos opiniones que nos antecedieron, bajo el mismo principio de autoridad ya mencionado, sin preocuparnos por hacer, desde el cuestionamiento crítico, nuevas preguntas. Y es que en estos temas, a pesar del tiempo transcurrido, seguimos sin superar la mayoría de las barreras que Gabino La Rosa señaló, hace veinte años.

En este sentido, y recientemente, los investigadores Raso Fernández, Dany Morales y Liamne Torres (2014) reconocen de forma implícita las debilidades de la propuesta comentada, y —aunque no en un tratado de arte rupestre— recurren directamente a la contrastación arqueológica y paleoclimática en un intento de explicación de dicho fenómeno, en el territorio del municipio Báguanos, en la provincia de Holguín; aun cuando se detectan profundas lagunas en el dominio de los datos paleoclimáticos más recientes para Cuba¹¹, y la misma carga paneana como argumento resolutivo.

Entonces, salvando de alguna forma el artículo antes comentado, sobre todo por su intento, no así por sus resultados; es apreciable que la mayoría de los trabajos sobre el arte rupestre de Cuba, que basan sus argumentos en la reconstrucción etnohistórica, han contribuido a construir una obra rupestrológica en la que nuestro pasado tiene una historia uniforme, donde el arte rupestre ha jugado siempre papeles similares, por no decir iguales. Semejante aberración hace innecesario un estudio meticuloso y detallado del arte rupestre en las escalas cronológica y espacial. Continuamos prefiriendo acomodarnos a lo ya “aceptado”, antes que hacernos nuevas preguntas y plantearnos nuevas hipótesis, olvidando, voluntaria o involuntariamente, que nuestra tarea como arqueólogos o rupestrólogos es problematizar y comprender la historia.

En realidad, muchos de estos trabajos parecen ser representantes de la glosa, donde al decir de Gándara (2009), no hay

¹¹ Por ejemplo se ignoran los más recientes resultados del proyecto Evaluación de Paleoclimas y Paleohuracanes en Cuba, del Programa Nacional de Cambio Climático en Cuba, y los datos edafológicos con implicaciones paleoclimáticas resultados del proyecto BASAL (Bases Ambientales de Sostenibilidad Alimentaria) desarrollados para varias regiones del país y patrocinado por la Unión Europea.

preguntas que responder; su visión es solo iluminar, narrar, o contar una historia. Su requerimiento, ¡ser un buen narrador!

En esencia, estamos ante lo que Whitley (2005) llama “analogía formal”, dentro de los análisis etnohistóricos, donde se asumen semejanzas entre lo plasmado en el arte rupestre y lo descrito para las comunidades existentes en el momento de la conquista y, a partir de ahí, se le adjudica alguna función religiosa¹² al arte rupestre, que se intenta sostener en una revisión meticulosa de relatos míticos y contextos rituales, transmitidos por los conquistadores. Lo más sorprendente de muchas de estas analogías es su superficialidad, cuando, por ejemplo, se ignoran, las serias contradicciones que existen entre las características que Pané otorga en su crónica a *Boimayel* y el referente arqueológico examinado hasta hoy (Celaya y Godo, 2000 y Godo, 2003).

En todas y cada una de estas propuestas, queda claro que las relaciones establecidas poseen poco grado de validez epistemológica, lo que ha provocado que algunos especialistas sugieran que, en el ámbito circumcaribe, los saberes arqueológicos del arte rupestre se encuentran bajo una “etnotiranía” (Maclachlan y Keegan, 1990); concepto ya mencionado al inicio, y que fuera recientemente desarrollado por el arqueólogo cubano Jorge Ulloa Hung (2013), para el contexto arqueológico de La Española. Sin embargo, en un momento de su disertación, nos expresa con respecto al arte rupestre:

Lo anterior ocurre mucho con el llamado arte rupestre, o con los estudios sobre estos temas. Yo he visto el trabajo de investigadores que quieren aproximarse al arte rupestre o a su comprensión, que comienzan por ejemplo con estudiar los petroglifos cuya fecha o, al menos, la del contexto a que se asocian, es del 1 200 después de Cristo, ¿1 200 después de Cristo e interpretan una estación rupestre y los motivos presentes en la misma por una re-

¹² Al hacer uso del término religión, compartimos el criterio de la Dra. Deysi Fariñas Gutiérrez quien, siguiendo al antropólogo mexicano Gutiérrez Ávila, considera que tanto los mitos como los ritos mágicos son parte de las formas tempranas de religión, como exteriorización de concepciones animistas y totémicas (Fariñas, 1995: 16).

ferencia o por las descripciones de Pané en el siglo XVI? ¿Comienzan a hacer asociaciones de objetos, asociaciones e interpretaciones de motivos con deidades o cemíes, sobre la base de qué?, si ni siquiera toman en cuenta el paisaje cultural y social del contexto o su cronología. Reitero sobre esa base lo que ocurre es una especie de colonización histórica, además, simplista, del período precolombino... (Ulloa, 2013: 15).

Tal parece que los rupestrólogos cubanos no hemos comprendido que, en las Antillas Mayores, el fenómeno de la variedad y diversidad de los símbolos rupestres, refuerzan el criterio de una compleja diversidad cultural, religiosa, ideológica, etc., (Rodríguez, 2016 en prensa) en una misma isla o más aun, en regiones dentro de estas. Esta realidad nos impone, que los estudios de las interacciones intrarregionales y locales, desempeñen un papel vital en la comprensión del arte rupestre, sus entornos arqueológicos, y los fenómenos sociales vinculados a ambos, sobre todo aceptando que la interacción por medio del intercambio de materiales, ideas, creencias e informaciones, entre los miembros de diferentes grupos, estuvo mediada por las identidades y por la agencia, a lo que habría que sumar los efectos de los intentos de solidaridad o de conflictos entre los mismos (Hooder Hutson, 2003; Lesure, 2005; Renfrew y Bahn, 2005; Skibo y Schiffer, 2008; Fisher, 2009; Curet y Hauser, 2011; y Ulloa, 2014).

Otra arista de esta problemática concierne a aquellos proyectos donde se pretende demostrar asignaciones socio-culturales y cronológicas, para vincular arte rupestre y presencia africana, en las condiciones del archipiélago cubano. Ilustremos esto con el aparente dibujo solar de la cueva de los Ídolos, en la provincia de Artemisa, que para algunos colegas está definido, al proponer que es:

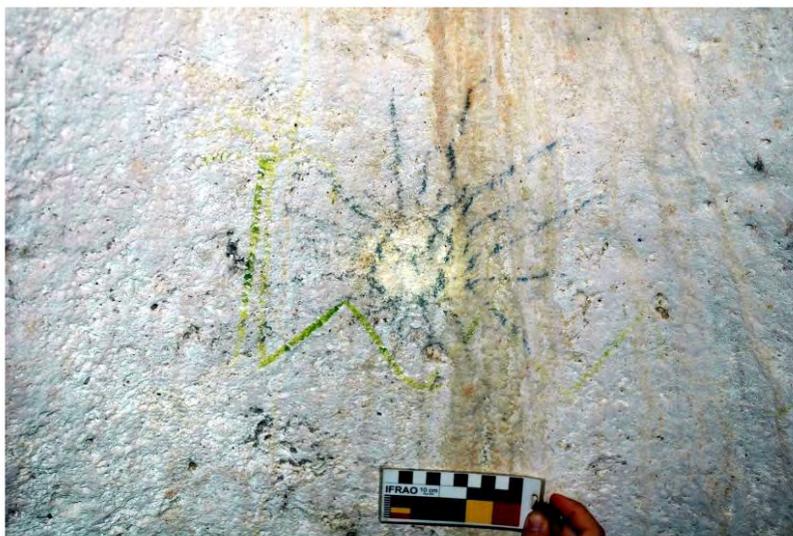
...no una figura del sol como la que pudiera haber representado un aborigen antillano, habituado a la síntesis y al lenguaje figurativo del ideograma. Es un sol y un rostro humano de expresión iracunda,

situado no casualmente en lo alto del conjunto de tallas y petroglifos. Por su posición y tratamiento, es fácil identificar en él a la deidad suprema de los yoruba: Olorum... (La Rosa, 2007: 81).

El planteamiento anterior fue realizado doce años después de que la insigne investigadora cubana Deysi Fariñas escribiera, refiriéndose a la supuesta figura solar en cuestión: "...un sol que es evidentemente africano, pues está representado con rostro humano y no con círculos concéntricos como usualmente hacían los aruacos" (Fariñas, 1995: 88). Una vez más, el tratamiento comparativo en estos proyectos es poco sólido; el primero condiciona la relación etno-morfológica, mientras el segundo se conforma con reducir a nuestros aborígenes al uso de una sola variante geométrica para la construcción gráfica de su imaginario solar, uso que se propone estático tanto en tiempo como espacio. En ambas propuestas se incurre, entre otros, en el error de desestimar las amplias variantes que ofrece el arte rupestre aborigen de las Antillas (Gutiérrez, *et al.*, 2012: 97), y se vuelve a incurrir en un esquema, en el cual los estudios detallados del arte rupestre, a escalas cronológicas y espaciales, serían innecesarios.

Sin extendernos demasiado en los problemas que ostentan los ejemplos expuestos, pues son explícitos por sí solos, reflexionemos acerca de que, como indica Oscar Pereira, en estos planteamientos se desconoce la existencia —por solo mencionar un caso—, del supuesto diseño solar con rostro humano de la cueva de las Mercedes, ubicada en la provincia de Camagüey (Pereira, 2008: 31). También se desconoce un hermoso diseño considerado por algunos investigadores como una figura solar con un rostro de la cueva del Indio o de Rodríguez Ferrer, de Maisí, en la provincia Guantánamo (fig. 30).

Por otra parte, si como caracteres distintivos se asumen los comentarios sobre la presencia del rostro, su expresión y la ubicación del diseño dentro de la estación (cueva), entonces estamos frente a una seria barrera metodológica, pues imágenes aparentemente solares con rostros son sumamente abundantes en el arte rupestre de todo el Caribe antillano, y se distribuyen dentro de las estaciones tanto en los lugares más altos, como en



*Figura 30. Imagen rupestre del sitio cueva del Indio o de Rodríguez Ferrer, municipio Maisí, provincia Guantánamo.
(foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)*

los más bajos. El número de sus representaciones no está documentado con exactitud, pero baste señalar que el investigador español Adolfo López ha logrado aislar 127 figuras similares, entre petroglifos y pictografías, en una sola localidad de la República Dominicana: la cueva de José María, al sureste de la isla de La Española (López, 2003: 296). Y ninguna de ellas está representada por círculos concéntricos, distinguiéndose en el conjunto tanto rostros con expresiones alegres, como con expresiones iracundas, o de asombro (Gutiérrez *et al.*, 2012: 97). Así, las figuras que han sido interpretadas como representaciones del sol, caras solares, y sus expresiones faciales”, son diversas en el arte rupestre antillano. Lo más curioso de muchos de los diseños aislados por López (2003) radica en el hecho de que, si son comparados desde la perspectiva etnológica, todos tendrán un singular parecido con las imágenes del sol que aparecen en las cazuelas y coronas de Ochún, Yemayá y Oyá en la santería afrocubana (Jesús Guanche, com. pers., junio 2009). Sin embargo, el problema surge cuando se sabe que ninguno de estos diseños “solares” pertenece al arte rupestre cubano (Gutiérrez *et al.*, 2012: 97). En este momento es correcto alertar

que, en futuros análisis sobre este tipo de imágenes del arte rupestre en Cuba, será necesario incluir los recientes hallazgos de la solapa de Yabazón (fig. 1), en la provincia de Holguín, donde se ha descubierto un conjunto de varias figuras semicirculares radiadas que, para algunos investigadores, podrían ser interpretadas como representaciones del astro Rey (Juan J. Guarch, com. pers., diciembre 2014).

Otro caso curioso dentro de esta problemática es el uso casi mágico de algunas comparaciones. Y apelamos al calificativo “mágico”, pues el lector debe dar por aceptado lo no explicado: al emplear la riqueza de la lengua española, se ofrecen opiniones y apreciaciones personales como conclusiones aparentemente infalibles, derivadas de un examen detallado y argumentado, que nunca es presentado.

Pongamos un ejemplo de lo anterior, tomado de los estudios del arte rupestre de la cueva del Agua y del Hueso, en la provincia de Mayabeque (fig. 31a): “...en el lugar se reportó la existencia en las paredes de la espelunca de dos amplios conjuntos pictóricos, atribuido el primero de ellos a los grupos con una economía de apropiación y el segundo a grupos humanos de origen afrodescendiente que utilizaron también la cueva como asilo temporal” (Garcell, 2009: 108). Más adelante, el autor se refiere de forma sencilla a la supuesta significación ritual-performativa de estos diseños, y propone la relación de “zonas dentro del conjunto pictórico”, sugiriendo la identificación de al menos tres de ellas, asociadas a la cosmogonía afrocubana, y a niveles cósmicos del modelo del mundo (mitopoética) del hombre religioso de origen afrodescendiente (Garcell, 2009: 109).

Sin embargo, las evidencias arqueológicas encontradas en esta localidad, durante muchísimos años, han demostrado su vinculación a varios períodos de ocupación, pero ninguna investigación ha probado, hasta hoy, por ningún método, la filiación socio-cultural del arte rupestre y mucho menos, los modelos antes comentados, en los que nunca se nos explica cómo se llega a la conclusión del significado ritual-performativo de estos diseños, o cómo se asocian zonas del diseño a niveles cósmicos de los modelos religiosos de individuos de origen “afrodescendiente”. En fin, solo se dan supuestas conclusiones, pero nunca

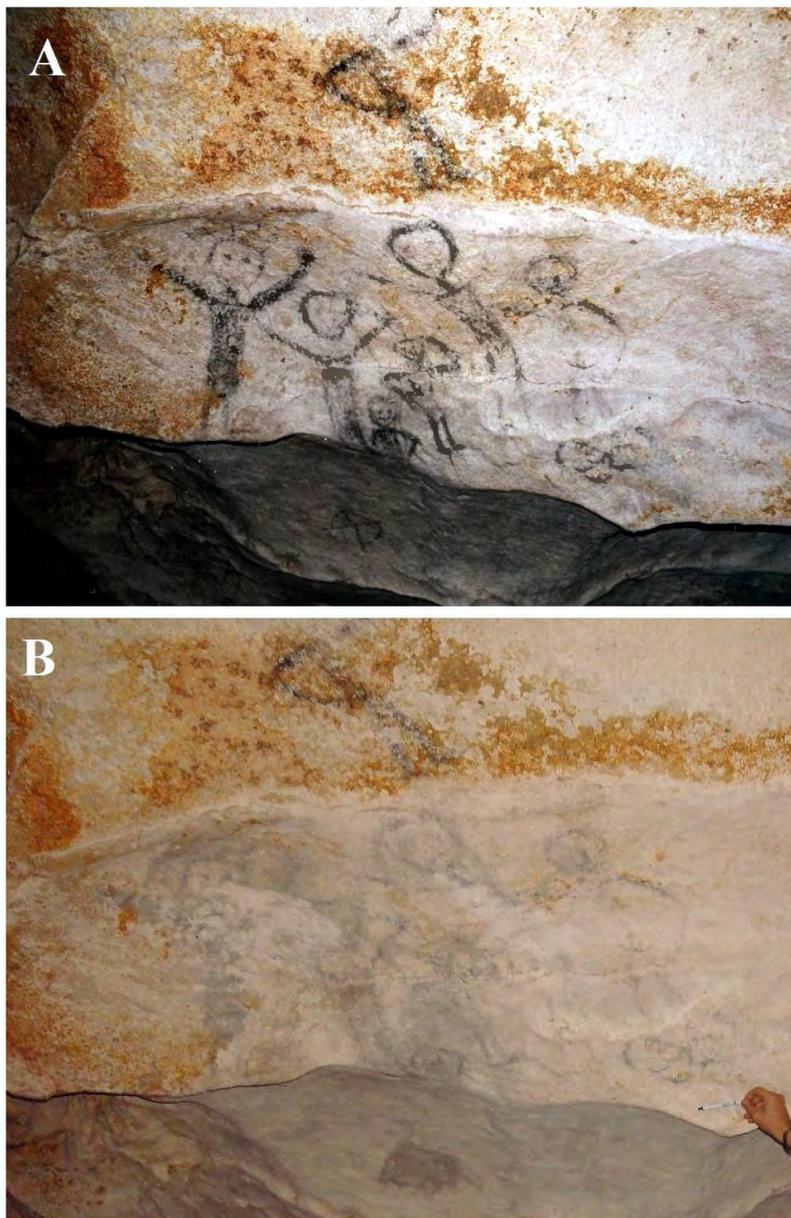


Figura 31. (A) Complejo panel elaborado en color negro del sitio cueva del Agua y del Hueso, San José de las Lajas, Mayabeque y (B) Estado actual del panel después de su agresión vandálica. (fotos: [A] gentileza de Jorge F. Garcell Domínguez, [B] Divaldo Gutiérrez Calvache)

se nos introduce en la lógica del análisis; no podemos soslayar la suspicacia que nos provoca la lectura de estas relaciones cuidadosas y elaboradas, pero con muy pocos aportes metodológicos. De este hecho se deriva, que aun si la asociación propuesta fuera históricamente correcta, el proceso de análisis es desconocido para los investigadores, por lo que su resultado es meramente una opinión personal hasta tanto sea demostrada y argumentada públicamente, pues difundir opiniones personales no es hacer ciencia.

Otras estaciones del arte rupestre cubano han sido abordadas desde estos enfoques; así, han sido asignadas a grupos de origen africano las cuevas del Cura, de los Paredones, de las Avispas, del Indio, etc., siendo exponentes importantes de este actuar los trabajos de Gerardo Mosquera (1983), Gabino La Rosa (1992 y 2007), Gabino La Rosa, Alexis Rives, José Tomé, Ovidio Ortega y Gabriel García (1990), María Rosa González Sánchez (2008) y Oscar Pereira (2008).

A la luz de nuestras posiciones actuales, pensamos que estas aproximaciones al arte rupestre cubano pueden ser particularmente ricas en cuanto a la variedad de las comparaciones que se pueden generar. Pero ninguna asegura una adecuada correspondencia en su aplicación; la pregunta es: ¿sucedió así realmente?

En nuestro caso, tenemos que reconocer que transitamos de un entusiasmo contagioso, hacia un profundo escepticismo en el empleo de estas herramientas para el estudio del arte rupestre, quizá motivados por el exceso de uso y sobre todo, por el abuso, que trajo como consecuencia que hoy solo identifiquemos, en estos trabajos, un detallado y meticuloso rejuego de conexiones entre datos históricos, etnohistóricos, y morfología gráfica del arte rupestre. En realidad, consideramos que los resultados obtenidos, más que permitirnos establecer correlaciones específicas de explicación o interpretación, nos están indicando la relatividad de los conceptos y métodos que estamos manejando en la investigación del arte rupestre de nuestro país.

Entonces, las reconstrucciones que basadas en estos métodos se han presentado hasta ahora, en Cuba, parecen estar contagiadas por un mal común: las premisas que se asumen son

insuficientemente argumentadas. Por ejemplo, es curioso cómo el manejo de la obra de fray Ramón Pané ha generado una visión absolutamente estática: todo el arte rupestre asociado con los pueblos originarios productores de tradición agroceramista, es incluido en el modelo derivado de la obra de Pané, llegándose hasta a ignorar sugerentes datas radiocarbónicas para el entorno, que los separan por siglos del momento en que Pané recupera el modelo mitológico de algunos espacios y comunidades de La Española. Hemos preferido buscar una “identidad morfológica” entre arte rupestre y crónicas, antes que preguntarnos si podemos convenir la existencia de continuidad social, cultural, política, religiosa, etc., entre el momento y lugar descrito por Pané, y el que estamos investigando. En otras palabras, la aparente uniformidad se pretende haber observado —*en estos trabajos*— se debe a la constante omisión de las variables temporales y espaciales en el ejercicio comparativo.

En este sentido algunos colegas han intentado justificar dicho proceder a partir del siguiente criterio:

Al mismo tiempo que pretenden, so pretexto de ser acuciosos y someter a estricta crítica a las crónicas de Indias, olvidar el registro arqueológico diseminado por todas las islas —dujos, espátulas vómicas, maracas, bandejas e ídolos-bandejas para realizar la cohoba— indicativo de una unidad religiosa... (Fernández y Cuza, 2010: 18).

En el párrafo referenciado, se vuelve a recurrir a las similitudes como elemento de certeza. Y volvemos a insistir: ¿dónde queda el análisis de las diferencias? Y es que en estos casos se olvida que tal alineación con los rasgos de similitud es, desde la comprobación arqueológica conceptual y territorial, imprecisa. En primer lugar, como se ha expresado en numerosas oportunidades, la aparente relación de dujos, maracas, espátulas vómicas, etc., con procesos rituales, no tiene necesariamente que estar vinculada, de forma irrestricta, con el rito de la cohoba, ni con plantas alucinógenas de ningún tipo (Kaye, 2004: 7; Gutiérrez, en prensa). Su uso, en las sociedades precolombinas del Caribe, pudo estar asociado con numerosos procesos rituales

hoy desconocidos por nosotros, dentro de las estructuras incipientes de religiosidad y de poder; y es que todavía existen muchas preguntas que no hemos respondido, para aceptar esa supuesta homogeneidad social, cultural y religiosa de nuestros pueblos originarios de tradición agroceramista y las de otras áreas caribeñas, sobre todo de las Antillas Mayores. Volvemos a preguntarnos: ¿Por qué en la región de Maisí, donde al parecer hubo una alta densidad poblacional de estos grupos, al menos a partir de la evidencia arqueológica con la que se cuenta, el arte rupestre es sumamente escaso, tanto en calidad y diversidad, como en cantidad, con respecto a otras áreas antillanas?

En otras islas del Caribe, el manejo del rito de la cohoba, como elemento común y homogéneo dentro de la arqueología de las Grandes Antillas, también ha sido puesto en duda en artículos recientes (Curet, 2014). En Cuba, por ejemplo, se presentan no pocas dificultades en su confirmación arqueológica, pues en nuestro país las evidencias asociadas no son tan abundantes: entre platos, dujos, inhaladores, maracas y espátulas vómicas, solo este último elemento ha aparecido con cierta regularidad; sin embargo, la relación directa entre espátula vómica y el ritual de la cohoba es, asimismo, un tema para debate y discusión. En este sentido, es preciso recordar que Pedro Mártir de Anglería relata que:

...a fin de ser progados sean mas agradables a la deidad, metiéndose en la garganta hasta la epiglotis, o digamos hasta la campanilla, la paleta que cada uno lleva siempre en la mano en tales dias, vomitaban y evacuaban el estomago hasta no dejar nada (Mártir de Anglería, 1944: 555; citado por Alegría, 1995: 301 y Macnutt, 1912 [1970]: 316).

Se señala que la acción para la que se necesitaba la espátula, al parecer, era común a todos los miembros de la comunidad, apreciación que se corresponde con la afirmación del padre Las Casas, de que el vómito era un ritual de limpieza diario, vinculado con la comida nocturna (Las Casas, Apologética, 1929: 568, citado por Oliver, 2005: 80 y Kaye, 2004: 75). Aunque, a decir verdad, el análisis es más complejo, pues no hay en

los registros arqueológicos antillanos un volumen de espátulas vómicas como para ratificar que este fuera un artefacto de uso generalizado para toda la comunidad.

En cuanto a recursos índices como inhaladores, cuencos inhaladores, y la propia planta de la cohoba (*Anadenanthera peregrina*), todos están ausentes en el registro arqueológico cubano, a lo que se suma el hecho de que la arqueometría, en su búsqueda, no ha conseguido comprobar para Cuba, por ninguna vía o método, la existencia de sustancias alucinógenas en ningún artefacto, contexto o elemento relacionado con nuestros pueblos originarios (Gutiérrez, en prensa); lo que sí ha sucedido en el caso de Puerto Rico, y otras islas de las Antillas. Se ha documentado la presencia de la *Anadenanthera peregrina* entre los materiales arqueológicos de madera del centro ceremonial de Tibes, en Puerto Rico (Curet, Newsom y de France, 1997, Newsom, 2010) y, más recientemente, se ha logrado identificar, en la base de un majador de coral, procedente de un sitio del extremo este de la isla, conocido como Playa Blanca 6 (CE-11), la presencia de granos de almidón arqueológicos, que coinciden con aquellos producidos y almacenados en las semillas modernas de cohoba o cojoba (Pagán y Carlson, 2014). Por otro lado, se han sumado otras especies alucinógenas que, aunque no descritas por los cronistas para nuestras islas, sí han sido identificadas arqueológicamente. Tal es el caso de la *Turbina corimbos*, encontrada en estratos arqueológicos de Krum Bay, Saint Thomas, Islas Vírgenes, donde también se ha identificado el alucinógeno *Oenothera* sp., reportado arqueológicamente, además, para tres sitios de Puerto Rico y el sitio Bas Saline, de Haití (Curet, Newsom y de France, 1997; Newsom y Pearsall, 1999).

En este sentido es oportuno definir que si bien algunos investigadores han expresado públicamente que en el famoso “Ídolo del Tabaco” pieza singular de la arqueología cubana que atesora el Museo Antropológico Montané de la Universidad de la Habana, han sido encontradas trazas de sustancias alucinógenas, siguiendo a similares opiniones aparecidas en los trabajos de Ana Valdés y Maglis Moynier (2012) y Antonio J. Martínez, Armando Rangel y Alina Lomba (sin año), dicha afirmaciones son una errónea interpretación del trabajo realizado en esta

pieza por los colegas Roberto Rodríguez, Alexis Vidal y Georgina Pérez (2008); quizás tal confusión viene de la lectura de los siguientes párrafos:

Todo parece indicar que, en efecto, el cemí se empleó para macerar y triturar plantas y semillas probablemente en la preparación de una mezcla utilizada con algún fin ritual por parte de algún behique en el que los aspectos formales del propio ídolo pudieron haber participado.

Como ejemplo, es bien conocida la aspiración mediante un inhalador confeccionado al efecto, de polvos alucinógenos como parte del rito de la cohoba por las comunidades agroalfareras que se asentaron en Las Antillas, práctica para la cual no debe descartarse el empleo de este cemí... (Rodríguez, Vidal y Pérez, 2008: 129).

En la lectura anterior es perceptible que Rodríguez y colaboradores insinúan el posible uso del Ídolo del Tabaco en el rito de la cohoba, sin embargo esa insinuación es en sí misma una invitación a continuar los estudios en esta dirección, pero para nada una afirmación o confirmación de tal uso, pues en este trabajo —donde se demuestra la funcionalidad como mortero de dicha pieza en contraposición al criterio erróneamente arraigado de que la misma constituía un urna funeraria— como parte de la aplicación de la cromatografía de gases, fueron identificados en los cromatogramas un número importante de sustancias de origen vegetal, entre las que se destaca el grupo de ácidos grasos provenientes de semillas no identificadas, pero ninguna de estas sustancias es interpretable como una sustancia fitoquímica capaz de producir estados alterados de la conciencia, siquiera de aquellas calificadas como “menores o disociativas” (Gutiérrez, en prensa); al decir del propio Roberto Rodríguez al ser abordados por nosotros “No existe ninguna relación entre los elementos aislados en el Ídolo del Tabaco y alguna planta alucinógena” (Roberto Rodríguez, com. pers., 1 de marzo de 2013).

Por su parte, los estudios de toda la parafernalia asociada al rito de la cohoba, en la arqueología de Puerto Rico y La Española, han demostrado que tanto el estilo, como la distribución, varían significativamente entre ambos espacios geográficos. En La Española, la decoración de los artefactos tiende a ser más elaborada, terminada y rigurosa que en Puerto Rico, y son mucho más comunes los reportes de estas evidencias; mientras algunos elementos, como los ídolos de la cohoba, al igual que en Cuba, están ausentes en Puerto Rico. Ello ha llevado a plantear que, aunque la evidencia del ritual de la cohoba ha sido encontrada en ambas islas, lo que indica algún tipo de relación e interacción, las divergencias sustanciales, en aspectos como los decorativos y su frecuencia, denotan que el rol político y social de este ritual fue distinto, lo que apunta, a su vez, a procesos sociales e históricos disímiles en ambos espacios e, incluso, entre regiones de una misma isla (Curet, 2014: 484). Por consiguiente, si esas diferencias se maximizan para Cuba, hay que aceptar diferencias históricas, sociales y religiosas entre La Española, Puerto Rico, y Cuba.

Todas estas contradicciones deberían ser suficientes para instar a los investigadores a argumentar mejor la probable presencia del rito de la cohoba en las condiciones de nuestro país y su carácter panantillano, al menos de la manera tradicional en que lo han descrito los cronistas, así como para evaluar detenidamente la asociación entre efectos derivados de la inhalación de sustancias alucinógenas y la producción de arte rupestre, pero este es un tema que desarrollaremos más adelante.

Finalmente, hay que reconocer que estudios contemporáneos, realizados en algunas islas antillanas, están sugiriendo que esa supuesta “homogeneidad religiosa” no es tan homogénea, y que, al parecer, existe en nuestra área geográfica una importante variabilidad, al nivel de modos de religiosidad (Whitehouse, 2004), dentro de los diferentes rasgos de singularidad cultural que presenta la edad cerámica del Caribe insular (Hayward *et al.*, 2007 y 2008, y Oliver, 2008).

Es oportuno aquí destacar que hoy surgen en la arqueología regional actitudes mucho más cercanas a nuestro espacio de análisis, cuando algunos investigadores han señalado que los estudios de los pueblos originarios de la región del Caribe, en

especial de las Antillas Mayores, solo pueden ser desarrollados hurgando de manera crítica en las fuentes históricas del contacto y la evidencia arqueológica (Curet, 2006; Ulloa, 2014). Otros han demostrado, con nuevas investigaciones, muchos de nuestros cuestionamientos, al dejar establecido en sus trabajos, orientados al entendimiento de la diversidad y complejidad de nuestras comunidades autóctonas, la poca correspondencia de la evidencia arqueológica con las fuentes etnohistóricas (Wilson, 1999; Valcárcel, 2002; Curet, 2005 y 2006; Hofman *et al.*, 2007; Keegan y Rodríguez, 2007; Rodríguez y Pagán, 2006; Oliver, 2009 y Ulloa, 2014). En la actualidad, las Antillas precolombinas son aceptadas y enfrentadas desde la arqueología como un mosaico multicultural (Wilson, 1999; Ulloa, 2014), y los contextos arqueológicos históricamente aceptados como homogéneos han dejado de percibirse como idénticos o aislados (Ulloa, 2014). Ninguna de estas nuevas realidades del conocimiento arqueológico regional contemporáneo ha sido vertida en los estudios rupestrológicos cubanos.

De todas estas reflexiones, solo es posible concluir que el uso o manejo de las herramientas etnohistóricas no es una garantía de efectividad; ellas, como enfoques de investigación, no nos satisfacen metodológicamente, ya que en su mayoría beben de las fuentes históricas, pero no respetan el dato arqueológico. Por el contrario, manipulan y acomodan la relación entre la fuente y el esquema morfológico, de forma que convierten la arqueología del arte rupestre de Cuba en una mera buscadora de imágenes (formas): “su significado y función, ya fueron explicados por Pané”.

A nuestro parecer, la solución es no seguir dando por sentado el viejo paradigma de homogeneidad panantillana con rasgos de universalización y comenzar a construir un lenguaje, para el arte rupestre cubano, que al menos, tenga validez en el espacio y el tiempo que nos encontramos trabajando; esta labor permitirá la generación de herramientas mínimas, que posibiliten la transmisión de conocimientos entre colegas de diferentes especialidades y generaciones. La idea es, que a partir de la caracterización local, se puedan hacer confluír la interpretación y explicación del arte rupestre con el contexto histórico social de singularidad cultural, en que se desarrolla nuestro objeto de

estudio. Este proceso, nos permitirá comenzar a construir categorías propias de un área o región, que posibiliten la valoración de semejanzas y diferencias con contextos similares de otros espacios geohistóricos, más o menos cercanos en tiempo y espacio. Se trata de hecho, aceptar el arte rupestre como recurso para explicar la compleja y dinámica historia local, de nuestras sociedades del pasado.

Mitología, magia, y ritualidad

Gran parte de los trabajos sostenidos en las interpretaciones etnohistóricas han tenido una fuerte tendencia al abordaje de los aspectos religiosos como vía para interpretar estructuras mitológicas llegadas a nosotros, por medio de diferentes fuentes. Ellos, de una forma u otra, ya han sido comentados y, como ha sido expuesto en otras oportunidades, en su mayoría poco han aportado al desarrollo de la rupestrología (Gutiérrez, en prensa). En este grupo incluimos no pocas de nuestras propias propuestas, muchas de las cuales, a la luz de nuestros criterios actuales, no lograron sobrepasar la especulación y la subjetividad; y si bien estas dos últimas son consideradas parte y etapas del proceso científico en arqueología (Hodder, 1984: 28), no son las únicas, y solas no sobrepasan su propia definición.

En general, fueron trabajos que parecían muy sugerentes en el momento de su publicación; sin embargo, cuando se reúnen varios de ellos y se revisan y comparan de conjunto, se percibe que su carácter epistemológico es tan reducido, que todos están contruidos sobre una imagen uniforme del pasado donde, a nivel de ideología, fueron iguales los procesos en el área del Maffo, la Punta de Maisí, la región de Banes, y la Sierra de Cubitas, por solo citar algunas zonas, o para los siglos XIII al XVI. Visto así, se repite el esquema, donde exámenes detallados del arte rupestre, a escalas cronológicas y espaciales, serían innecesarios. En realidad debemos reconocer que en la actualidad no son pocos los investigadores, que consideran reduccionista las interpretaciones del arte rupestre que se limita solo a sus fundamentos mitológicos (La Rosa, 2007: 79).

Sin embargo, en la investigación del arte rupestre, en nuestro país, han aparecido enfoques más abarcadores, que han

pretendido acercarse al papel de los fenómenos propiamente mitológicos, rituales, o vinculados con la formación de estructuras religiosas, en la construcción o interpretación del arte rupestre. Quizás los casos más atrevidos sean aquellos que, de una forma u otra, han tratado de esclarecer el papel de algunas prácticas *chamánicas* en la ejecución de petroglifos y pictografías. En este campo se encuentran, por ejemplo, los artículos: “Consideraciones sobre la posible presencia de trances alucinógenos, en la concepción y ejecución de pictogramas cubanos” (Gutiérrez, 1992) y “La «Teoría alucinógeno» y la creación de patrones simbólicos aborígenes” (Alonso, 2002).

Los orígenes de estos enfoques, en los que se pretende identificar relaciones directas entre el arte tradicional americano, incluyendo al arte rupestre y la interpretación chamánica, se pueden ubicar en los años 1965 y 1967 con los trabajos de Petre Furst, sobre escultura mesoamericana. A este intento pionero, debemos agregar que de manera casi simultánea, Gerardo Reichel-Dolmatoff (1972, 1978a y 1978b), dio a conocer un grupo de trabajos donde a partir de su experiencia personal, sugiere una relación directa entre algunas expresiones del arte tradicional de los grupos tucanos del Vaupés, en Colombia, y las visiones producidas por el consumo del yajé en estas comunidades.

Con posterioridad a estos trabajos, David Levis-Williams, comienza a realizar investigaciones dirigidas a la comparación de diseños rupestres y relatos etnográficos, de los bosquimanos san contemporáneos, lo que le permitió sugerir la posibilidad, de que dichas imágenes fueran producto de las visiones que bajo el trance, tenían sus autores (Levis-Williams, 1981). A partir de estas propuestas, no fueron pocos los investigadores que siguieron esta línea de investigación, conocida como la “interpretación chamánica del arte rupestre” y con ella, el desarrollo de la teoría sobre los estados alterados de conciencia como origen del arte rupestre (origen neurofisiológico); su aplicación ha llegado a tener en la actualidad una distribución universal, al abordarse bajo el mismo criterio, el arte rupestre de pueblos tan lejanos como los de California y Australia, o tan distantes en el tiempo como los del paleolítico superior europeo y los pueblos mesoamericanos del siglo XV (Martínez, 2009). Son expresión

directa de este actuar, los trabajos de José Alcina Franch (1982); Lewis-Williams y Dowson (1988); Chippindale, Smith y Taçon (2000); Whitley, (2000); Clottes y Lewis-Williams (1996 y 2001), Lewis-Williams (2002) y Van Pool (2003).

El desarrollo antes comentado, generó que en la actualidad se pueda asumir que al menos en este lado del mundo, ninguna región país esté libre de una aplicación del modelo neurofisiológico, para interpretar el origen del arte rupestre de sus pueblos originarios.

En Cuba, el estudio y lectura de muchas de estas obras, trajo como resultado el estímulo a la analogía que, sin lugar a dudas, provocó la aplicación de dicha teoría sobre todo en las condiciones del arte “taíno” del Caribe insular (Alcina, 1982), lo que sumado al descubrimiento de relevantes escenas que parecen representar el rito de la cohoba, en algunas cuevas de la República Dominicana, y los recientes hallazgos en Cuba, en las cercanías de algunas estaciones rupestres, de ejemplares de *Eritroxylum aerolatus* —una especie antillana hermana de *Eritroxylum coca*—, la cual presenta una relativa concentración del alcaloide que, combinado con otros elementos naturales, puede provocar estados alterados de la conciencia (Gutiérrez y Fernández, 2005: 95), propició el uso de estos modelos. Sin embargo, hay que reconocer que su aplicación en nuestro país, al menos en lo publicado hasta hoy, suscita muchos problemas, pues mientras Reichel-Dolmatoff enfocó su propuesta desde la analogía etnofuncional, con un estudio detallado en comunidades de grupos tucanos del Vaupés, Colombia, los investigadores cubanos nos hemos limitado a redireccionar el viejo esquema de la morfología comparada, buscando ahora similitudes entre los diseños de fosfenos de los pueblos examinados por Reichel-Dolmatoff y los diseños de nuestro arte rupestre.

Al margen de semejante deformación teórica y metodológica, no debemos olvidar que, como bien plantea Bahn (1998), no se requiere de trance alucinógeno para ver fosfenos.

Si bien y a pesar de los comentarios anteriores, la teoría se reforzó en el actuar de nuestros investigadores, y así han aparecido más recientemente, trabajos como: “El chamanismo en el arte rupestre cubano” (Artiles, 2011), donde su autor nos remite a la conclusión de que “una gran parte del arte rupestre cubano

fue realizado en un contexto chamánico; esto no significa que todas las imágenes de este arte sean el resultado de visiones, ni que todas respondan a una misma finalidad”. Sin embargo, la lectura del artículo nos pone frente a una parodia poco equilibrada, entre la obra de especialistas del tema y la extendida manipulación morfológica de hombres con cabezas de serpientes, para interpretar diseños de líneas paralelas oblicuas y rectas, o la ya mencionada presencia de “colas” en los dibujos de la cueva de Matías, Sierra de Cubitas, provincia de Camagüey, que en este caso, son vueltos a interpretar como “apéndices totémicos”¹³. Se desconocen así, reflexiones anteriores sobre los métodos de observación en el arte rupestre cubano, y se recurre a procesos observacionales e hipótesis interpretativas, que fueron desplegadas hace más de 40 años. Aquí se refleja el proceder que comentamos en el capítulo anterior, sobre la gestión de la información.

Esta propuesta, a pesar de contar con buenas herramientas para desarrollar explicaciones convincentes sobre el arte rupestre, olvida que el chamanismo no es un fenómeno universal, o que sus peculiaridades no han sido las mismas en todos los tiempos y lugares (McCall, 2007). Entonces, si el chamanismo es diverso en tiempo y espacio, los derivados de las prácticas chamánicas también pueden ser diversos (Argüello, 2011: 12).

En este sentido, la relación directa entre chamanismo y arte rupestre, que se nos presenta en el trabajo de Ramón Artiles, es inconsistente, pues asume como principio una analogía universal. Similar actuación, han seguido otras propuestas, donde se nos impone al behique o chamán, como único responsable de la ubicación espacial y ejecución del arte rupestre (Fernández, 2014:155-156), ignorándose aquí entre otros elementos, el concepto de agencia ya antes comentado y en oposición, el hecho bien documentado en las crónicas, de que también el cacique y otros señores nitáinos, se reunían para participar de la ceremonia de la cohoba.

¹³ Esta asociación fue sugerida por primera vez por Antonio Núñez Jiménez, en su obra *Cuba: dibujos rupestres* (1975).

Estas propuestas, como han expresado otros autores, se contradicen con resultados contemporáneos de la Etnología comparada, que revelan que numerosos pueblos originarios actuales, poseen líderes religiosos con características similares a las de los denominados chamanes, y sus prácticas religiosas y de ingestión de sustancias alucinógenas, no siempre están vinculadas a alguna forma de producción de arte, mucho menos arte rupestre (Argüello, 2011).

Y es que, a pesar de lo arraigado que en nuestro país están muchos de los trabajos antes citados, así como la obra que en este sentido publicó el investigador Mircea Eliade (1986 y 2001), la cual ha sido recurrente en la obra de arqueólogos y antropólogos cubanos, hoy las investigaciones contemporáneas contradicen muchas de sus bases más sólidas. Por ejemplo, y como ya expresamos antes, hoy se sabe que los fosfenos no son propiedad exclusiva de las situaciones de trance, pues los mismos aparecen en otras condiciones, como son oprimir fuertemente los ojos, el estado de somnolencia, fallas de visión, la migraña, y las lesiones oculares, etc. (Bahn, 1998 y Martínez, 2009), por lo que no existe una dependencia directa entre la visión de fosfenos y los estados alterados de la conciencia. Tampoco es aceptable el criterio reduccionista, que pretende considerar la disposición y posesión de estados de trance, como propiedad exclusiva de los chamanes. De esta forma no es posible demostrar desde la ciencia, como nos pretenden convencer algunos autores, que para llegar al trance se requiera de forma estricta de un ritual (Martínez, 2009; Gutierrez, en prensa). Dicho de otro modo, no todos los que consumieron brebajes alucinógenos son chamanes, ni todo aquel que la consuma, tiene necesariamente que arribar al trance.

Por otra parte, si los estados de conciencia alterada son una capacidad natural del hombre, y su simbología mediante el arte rupestre se asume como universal (ver por ejemplo Shipindale, Smith y Taçon, 2000; y Clottes y Lewis-Williams, 1996 y 2001), entonces su identificación es intrascendente para las ciencias sociales (Martínez, 2003 y 2009), pues a fin de cuentas, no nos dicen nada sobre sus autores, ni del significado de los motivos en cada contexto histórico-cultural (Bahn, 2001 y Martínez, 2009); así también es cuestionable el hecho de que desde

la lectura del arte rupestre, bajo la interpretación chamánica, la interpretación de los paneles rupestres se ejecuta bajo el concepto aislado del motivo y no desde el análisis de conjuntos, asociaciones y composiciones, "...ello implica que, además de ignorarse las unidades más complejas, las figuras extáticas suelen ser sobrevaloradas más allá de su representatividad frecuencia o dispersión" (Martínez, 2009: 209).

De esta forma, no son pocas las contradicciones que presenta el modelo, al cual también se le critica su estructura desde la Etnología; por ejemplo, al comprobarse en no pocos casos que, la asociación entre motivos del arte rupestre y estados alterados de la conciencia "...no deriva directamente de las interpretaciones indígenas, como pretenden algunos autores, sino de los defensores del modelo" (Martínez, 2009: 209), reportándose casos como el de los bosquimanos san, donde los etnólogos no mencionan en ningún lugar las danzas extáticas sugeridas por Levis-Williams (Bahn, 2001: 61). Así, las investigaciones contemporáneas tampoco apoyan la idea del chamanismo, como un fenómeno religioso original y universal, tal y como lo ha sugerido Mircea Eliade (1986) y lo han repetido sus seguidores; la mayor dificultad en este sentido radica, en que hasta hoy la Etnología y la Arqueología no les ha sido posible siquiera en Siberia, identificar claras representaciones de chamanes anteriores al 1000 aC (Jacobson, 2001 y Martínez, 2009)¹⁴.

En realidad y para cerrar este punto, basten las sabias opiniones del investigador Pedro María Argüello, al decir:

¿Por qué se ha popularizado el modelo neurofisiológico? Una de las razones radica en la relativa facilidad con que puede ser aplicado. Aunque el modelo es complejo (Lewis-Williams, 2002) y variado (Hodgson, 2006), brinda la posibilidad de obviar problemas como la datación, la descripción detallada de los paneles o el análisis cuidadoso del

¹⁴ Por ejemplo en los sitios mongoles de Tsagaan Salaa y Baga Oigor, con 12000 años de antigüedad, donde se han realizado detallados estudios del papel de los chamanes en los pueblos que los habitaron, ha sido imposible identificar la presencia de figuras claramente chamánicas antes del 1000 aC (Martínez, 2010).

contexto. Teniendo en cuenta el carácter universal del modelo (hace referencia a la capacidad que tienen todos los mamíferos de alucinar) lo único que se requiere es identificar formas similares a las producidas en cualquier estado alucinatorio (fosfenos, figuras geométricas, figuras animales); comprobar o sugerir que el grupo humano tuvo personajes chamánicos (o sacerdotes o cualquier líder religioso); y establecer la consecuente relación; es decir, integrar un elemento recurrente en el arte rupestre con otro derivado de la analogía y aplicar el modelo de forma irrestricta (Argüello, 2011: 12).

En nuestra opinión, si la interpretación del origen del arte rupestre a partir de la teoría sobre los estados alterados de conciencia (origen neurofisiológico), a nivel mundial, ha dado pie al encasillamiento en ella de las más diversas prácticas sociales y culturales, que propiciaron y controlaron la ejecución del llamado arte rupestre, en Cuba los reducidos enfoques asociados a esta corriente académica no han sobre pasado su infancia, generando eso sí, una variedad caricaturesca de asociaciones morfológicas entre motivos rupestres, fosfenos descritos por autores para otros espacios geográficos y temporales, y prácticas chamánicas, también ajenas a nuestro contexto cultural; que al ser revisadas de conjunto, resultan inocuas para el conocimiento y explicación del arte rupestre, como expresión de la ideología y psicología de nuestros pueblos originarios.

Algunos estudiosos puertorriqueños y norteamericanos han insistido en el papel del arte rupestre en la formación de *modos doctrinales de religiosidad*, sobre todo en los períodos más tardíos de los pueblos de tradiciones agroceramistas del Caribe. El manejo de la teoría de los modos de religiosidad (Whitehouse, 2004), y de las técnicas de *cross-media isomorphisms* (Roe, 1993), les ha permitido proponer que el alto grado de variabilidad, en una pequeña muestra de diseños del arte rupestre boricua, indica la presencia del *modo imagistic* o incluso del *modo óptimo de religiosidad*, entre el D.C. 600 a 1492 (Hayward *et al.*, 2007: 502 y 2008: 21).

De esta forma, la repetición de símbolos isomorfos tanto en arte rupestre como en otros recursos (cerámica, piedra, concha, etc.), sus valores estadísticos de semejanzas y diferencias, y su vinculación con plazas ceremoniales, ha sido considerada como el reflejo de la influencia personal y de grupo, a través del incremento en el uso y el control de la información esotérica o espiritual, materializada como símbolos rituales, lo que ha insinuado la existencia, en estas comunidades, de un tránsito hacia el *modo religioso doctrinal*. Al decir de Hayward y colaboradores: “en ese caso sugerimos que un cierto esquema o plan en el arte rupestre, la cerámica, y en los artefactos esculpidos en piedra, refleja esfuerzos aparentemente exitosos por estructurar un sistema religioso más eficazmente” (Hayward *et al.*, 2008: 22).

Acercamientos de este tipo, no han sido realizados en Cuba. Los patrones de repetición matemática de símbolos isomorfos en medios cruzados no han sido documentados en nuestro país, mucho menos plazas ceremoniales con muestras de arte rupestre, con la complejidad que se presenta en otras islas antillanas. En este momento queremos aclarar, que aunque algunos autores han considerado que los estudios comparativos entre decoraciones cerámicas de los sitios Saimí 1 y Saimí 2 y pictografías de las cuevas de María Teresa, Las Mercedes, El Indio y Pichardo; todos en la sierra Cubitas y su entorno, desarrollados por los investigadores Jorge Calvera y Robert Funes (1991) y Funes (2005), pueden ser considerados como aplicaciones satisfactorias de los estudios isomórficos en el arte rupestre de Cuba (Arrazcaeta y Garcell, 2015: en prensa). Tal afirmación es desde nuestro punto de vista, desafortunada. En realidad, en las propuestas de Calveras y Funes, se nos presenta una muy limitada comparación de rasgos aislados, con parecidos en ambas evidencias arqueológicas, pero en ningún caso se establecen como ya expresamos, análisis integrales de las variables de similitud y diferencias; mucho menos se valoran escalas de similitud y tampoco se analiza cómo articulan matemáticamente estos símbolos, con su entorno de diferencias. Tales enfoques, están muy lejos del concepto de isomorfismo (del griego *isomorfos*: Igual forma), el cual es ante todo un concepto matemático, que pretende definir estructuras de igual forma; a lo que debemos sumar que en los estudios caribeños que han

utilizado estas técnicas, se ha demostrado mediante la explicación de su vínculo con procesos de construcción religiosa, desarrollo del poder etc., mediante la presencia temprana de técnicas de Cross-media¹⁵, lo cual no ha sido identificado en Cuba, ni por los estudios en la sierra de Cubitas, ni por ningún otro, pues los referidos estudios en el entorno arqueológico de sierra de Cubitas, se han limitado a inferencias cronoculturales de escaso valor explicativo.

De ahí que, al menos en el nivel actual de conocimiento que tenemos, no podemos aventurar correspondencias de este tipo, pues para llegar a ellas, y ser consideradas como vehículo funcional de nuestro arte rupestre, se necesita de mucha y mejor documentación.

Finalmente, acerquémonos al fenómeno de la ritualidad y su complejidad. Este enfoque, bien sea de manera implícita o explícita, aparece en casi todas las aproximaciones contemporáneas al arte rupestre, donde se sostiene que dicha expresión cultural fue elaborada y utilizada en contextos rituales, siguiendo así a un importante grupo de autores extranjeros (Clottes y Lewis-Williams, 2001; Díaz-Andreu, 2002; Lewis-Williams, 2002; Ross y Davidson, 2006; Whitley, 2005). De esta forma, es posible encontrar con cierta frecuencia, en la literatura rupestrológica internacional, el planteamiento por el cual se sostiene que la presencia de arte rupestre en condiciones subterráneas (cuevas y cavernas), es un indicador del concepto de espacio sacro o espacio sagrado, y esto, a su vez, se asocia directamente con el carácter ritual de estas manifestaciones. En esencia, se trata de evocar las particularidades geomorfológicas de algunos yacimientos, que parecen otorgarles un halo sagrado y, de esta forma, la ubicación de pictografías y petroglifos en lugares de difícil acceso, dentro de los antros cavernarios, y la propia dificultad de acceso a los sitios, han bastado para asegurar cuán relevante y especial debió ser el acto de elaboración, y cuán difícil y restringido su acceso (Argüello y Rodríguez, 2014: 269).

¹⁵ Cross Media o Cruce de Medios, es el efecto creado cuando un mismo mensaje (o símbolo); es transmitido en diferentes soportes, o sea, es el tipo de comunicación que induce al receptor a usar o explorar los diferentes soportes; en otras palabras, es la vía por la que se controló, sugirió, o indujo, la transición de los consumidores del mensaje de un soporte al otro.

Este principio, en alguna medida, ha sido seguido por no pocos investigadores nacionales.

Quizás el caso más significativo son los estudios del arte rupestre de la Caverna de la Patana, en Maisí, Guantánamo (Fernández y González, 2001 y Fernández, 2005, 2014). Sin embargo, aunque compartimos muchos de los criterios sostenidos en estos trabajos, entendemos que existen otros niveles de indagación, que no han sido suficientemente aplicados en Cuba; por ejemplo, pocas veces hemos tratado de entender de qué forma fue articulado y utilizado este supuesto arte rupestre ritual por el grupo social que lo ejecutó. Tampoco aparecen respuestas a cómo se articularon esos espacios con los sistemas de asentamientos y sus distintas partes funcionales (habitación, talleres, campamentos de caza o pesca, etc.), o sea, no se establecen relaciones desde concepciones sistémicas, tratando el arte rupestre como problema independiente de su paisaje o espacio cultural.

Siendo así, y asumiendo, como se ha sugerido por otros investigadores ya citados¹⁶, que el arte rupestre de la cueva no. 1 de Punta del Este, en la Isla de la Juventud, fue realizado por los grupos que se asentaron y ocuparon de forma prolongada —a juzgar por los resultados arqueológicos obtenidos en el sitio— el área que se extiende frente a la boca de la cueva, lo que hace evidente la dificultad de establecer una clara diferenciación espacial entre las áreas rupestres y el contexto doméstico, surge una pregunta de inmediato: ¿cómo conciliar ese espíritu ritual con una población inmediata que no tenía mayores dificultades de acceso a la cueva, y cuando ni la propia cavidad impone ninguna dificultad en su recorrido?

Esta pregunta, no ha recibido respuesta en la rupestrología cubana, ni en Punta del Este, ni en ningún otro sitio similar, sin embargo para la primera, no sería muy arriesgado adelantar que para lograr una explicación adecuada, se debe admitir, en primer lugar, que habría que comprobar si fueron las poblaciones arqueológicamente identificadas en el lugar las autoras del arte rupestre de la cueva no.1 de Punta del Este; en este caso,

¹⁶ A pesar de las críticas que ya hemos expuesto con anterioridad a los argumentos en que se sustenta esta relación.

entonces, no se trató de rituales que implicaran un fuerte proceso de sacralización del espacio, mucho menos de espacios privilegiados y donde se convocara a segmentos importantes y selectivos de la comunidad. Esta y otras variantes o hipótesis de investigación han sido muy poco tratadas en nuestro quehacer.

Arqueoastronomía y formación de la realidad

En fecha tan temprana como 1922, el sabio cubano Fernando Ortiz anunciaba el descubrimiento en la Isla de Pinos, después Isla de la Juventud, de una cueva cuyos techos y paredes estaban literalmente tapizados de dibujos precolombinos, refiriéndose al sitio conocido hoy como cueva no. 1 de Punta del Este¹⁷.

Lo más importante de este hecho, en cuanto al tema que ahora se debate, es que en ese momento, en el texto de la carta que dirigiera al presidente de la Academia de la Historia de Cuba, prometiéndole la publicación de sus apuntes, ya el sabio cubano especula sobre el posible significado astronómico del arte rupestre de dicha localidad, afirmando además, que debía haber sido ejecutado por los pueblos que habitaban el occidente del país. Pero no es hasta 21 años después que el propio don Fernando retoma el tema, en el capítulo “Las culturas indias de Isla de Pinos”, de su trascendental obra “Las cuatro culturas indias de Cuba” (Ortiz, 1943), donde nos plantea un interesante análisis *arqueoastronómico* del arte rupestre de la cueva no. 1 de Punta del Este.

Siguiendo a Fernández (2005), se pueden enunciar los rasgos de las interpretaciones de proyección arqueoastronómica más importantes en la obra de Ortiz: proponer una relación directa entre el número de círculos y su coloración, con fenómenos siderales, como los ciclos lunares, y la posición ocupada en el cenit por el astro rey, durante los equinoccios y solsticios; establecer el posible vínculo de los dibujos con las figuras for-

¹⁷ Es muy probable que este gran sabio y acucioso lector conociese el libro de Charles Berchon, donde se hace la primera referencia a la existencia de esta estación y, por ello, organizara su expedición a la Isla de Pinos, en busca de una localización clara de la cueva, que permitiera su estudio científico (Fernández, 2005).

madras por las constelaciones; sugerir que los autores podrían haber sido capaces de percibir que, con la aparición o desaparición de alguna constelación en el firmamento, se iniciaba la temporada de lluvias, la de seca, o la temible temporada ciclónica. La propuesta más relevante, por último, es la formulación de la idea de que el “motivo central”, puede ser la representación primaria de un mes lunar, constituyendo los días los 28 círculos rojos y las noches, la misma cantidad en negro¹⁸.

Con posterioridad a la obra de Ortiz, aparecieron otros intentos, como el de Roberto Pérez de Acevedo, quien en 1949 publicara un trabajo que, en esencia, puede definirse como carente de fundamento y cargado de tesis audaces, sin pruebas convincentes (La Rosa, 1994: 140), o los aportes de Antonio Núñez Jiménez, en su obra *Cuba: dibujos rupestres*, donde retoma los fundamentos e ideas de Ortiz, y los enriquece con sustanciales observaciones, sobre el desplazamiento del astro rey por la amplia boca de la cavidad, el impacto de los rayos solares en fechas y motivos rupestres determinados, o la sugerente orientación de algunos diseños.

Ahora bien, en el período objeto de examen, o sea, el posterior al trabajo de La Rosa (1994), se puede decir que es quizás en este campo —la arqueoastronomía— en el que menos ha avanzado la producción rupestrológica cubana. Solo se pueden citar el artículo “La cruz de la Capilla Sixtina” (Rodríguez, 2000); el capítulo titulado “Un calendario solar en la gruta de la Siguaraya” aparecido en dos de los textos publicados por el colega Marcos E. Rodríguez Matamoros (2001 y 2009) y un sencillo aporte titulado “Observaciones astronómicas en la Cueva no. 1 de Punta del Este” (García del Pino, 2014).

Lamentablemente, en el procedimiento asumido en el primero de ellos se pretende transformar las paredes de Punta del Este en el lienzo de un pintor inspirado en el firmamento, los errores en el proceso de análisis son tan evidentes y el resultado tan cuestionable, que aun como hipótesis, susceptible de formar parte de la obra humana de la localidad, pierde todo su valor, cuando en la evaluación “funcional” del famoso conjun-

¹⁸ La duración media entre dos fases lunares consecutivas o “mes sinódico” de la Luna es de 29.5 días; también es aceptado el conteo primario de 28. El valor actual es 29,530589 días.

to, formado por símbolos circulares concéntricos y una cruz, este se aísla de su contexto y se trata de interpretar su ejecución, función e implicaciones socio-culturales, sin tener en cuenta ninguna de las decenas de figuras que le acompañan en la estación. Como consecuencia de tal enfoque, el autor, para poder sustentar su idea, se vio “casi obligado” a alterar la orientación del dibujo original, de forma totalmente inversa a su ubicación real, pero conveniente para su comparación astronómica (fig. 32). Esta desacertada proposición apareció hace más de 15 años en nuestro ámbito académico y no ha sido evaluada críticamente.

El trabajo de Marcos E. Rodríguez (2001 y 2009), en este sentido es sumamente escueto y solo trata de adjudicar funciones astronómicas a un petroglifo de la gruta de Siguaraya en Rodas, Cienfuegos; el cual se vincula con el solsticio de invierno, sus argumentos en esencia interpretativos, siguen el patrón histórico cultural ya antes debatido y poco aportan a los métodos de investigación arqueoastronómica.

La última propuesta, aunque muy reducida, es de singular importancia, al dejar establecidos elementos cardinales y muchas veces ignorados en la observación astronómica; destacando la necesidad de que las futuras observaciones en la cueva no.1 de Punta del Este se realicen en el momento o fecha en que coincida la declinación solar con la latitud de la espelunca (García del Pino, 2014: 119).

En este sentido, es curioso que, a pesar del “éxito” que los estudios arqueoastronómicos vinculados al arte rupestre han tenido en países como Estados Unidos, Argentina, Brasil, los países andinos, y algunas islas del Caribe, estos no se hayan desarrollado en Cuba. Este es un campo en el que es necesario profundizar, sobre todo esclareciendo las relaciones hombre-naturaleza, el papel del firmamento y sus implicaciones físico-ambientales en esas relaciones, tanto en el campo material, como en el espiritual.

En otro orden, vale recordar que nuestro país ha estado influenciado por tradiciones científicas importadas desde los centros productores del conocimiento, entiéndase Norteamérica y Europa occidental. Precisamente en esos centros se difundió lo que se ha dado en llamar “formación de la realidad”

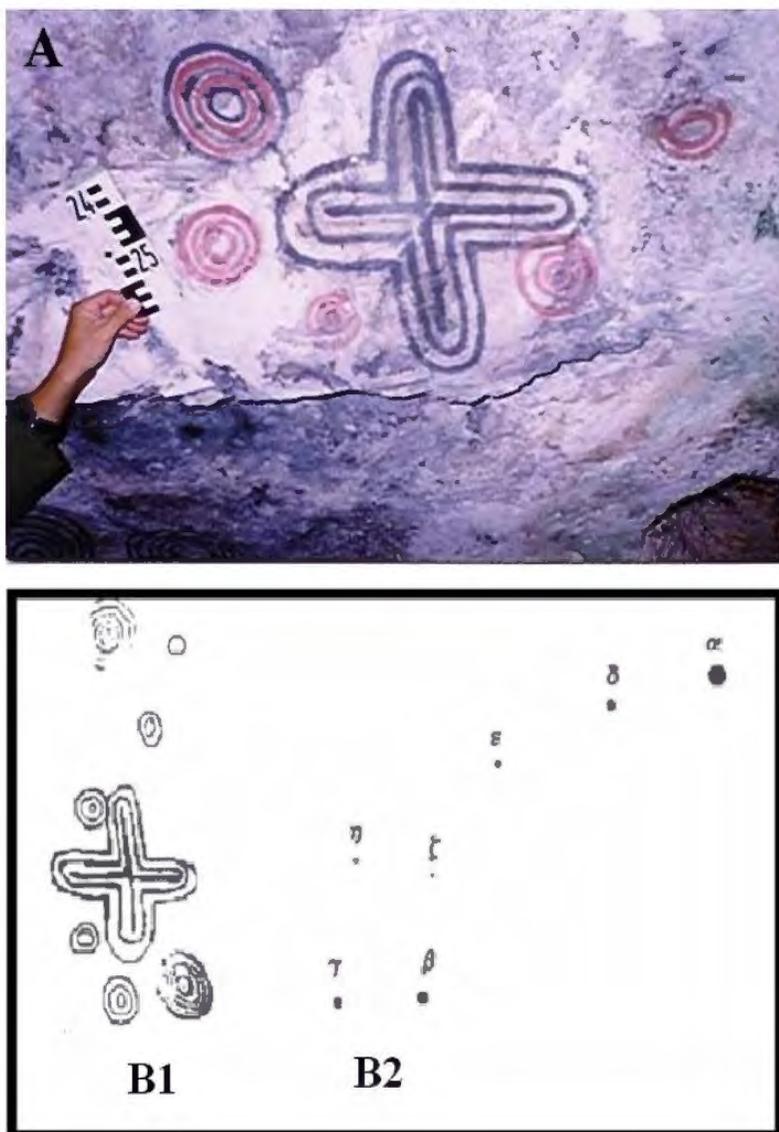


Figura 32. Conjunto pictográfico conocido como La cruz de Punta del Este, cueva no.1 de Punta del Este, Isla de la Juventud, Cuba: (A) En su orientación dentro de la cueva, (B1) Orientación con que fuera publicado por Rodríguez (2000), para hacerlo coincidir espacialmente con (B2) la constelación de la Osa Menor, y darle un significado arqueoastronómico (fuente: Gutiérrez y Fernández, 2005)

(Bednarik, 2004: 2), tendencia que reconoce el arte rupestre como un elemento de fundamental importancia para la comprensión de los procesos de aprendizaje, formación y desarrollo de los más elementales rasgos de nuestra identidad como seres humanos (por lo que algunos especialistas subrayan su corte antropocéntrico).

En este sentido, los primeros enfoques temáticos emergen en los artículos “La cultura de los círculos concéntricos. Computación aborigen” y “Un enigma con posibilidades de solución. La cultura de los círculos concéntricos” (Socarrás, 1985 y 1987). En ellos se sugiere la congruencia de las series de círculos concéntricos de la cueva no. 1 de Punta del Este con posibles conteos mágicos o utilitarios. No coincidimos con el planteamiento de que: “...este trabajo transforma los círculos concéntricos de Punta del Este en meros resultados de conteo...” (La Rosa, 1994: 146), pero sí consideramos válidos los comentarios de La Rosa sobre los evidentes errores del proceso de análisis ejecutado por el autor, que convierte una interesante hipótesis en un ejercicio de poco rigor científico.

Algunos años después, y a partir de la influencia de la obra de Aveni (1980), Frolov (1993) y Stone (1995), fue publicado el artículo “Sobre el simbolismo y la funcionalidad del número en el arte rupestre de la cueva de los Petroglifos”, en el cual se realiza una aproximación al simbolismo y función de relaciones numéricas en el arte rupestre, interpretadas como el comienzo del cálculo utilitario de nuestros pueblos originarios (Gutiérrez, 2002: 33). Esta propuesta fue, en general, aceptada con júbilo dentro del círculo de estudiosos en Cuba. Al decir de Pedro Pablo Godo: “de la última producción rescataría el trabajo de Gutiérrez Calvache (2002), acerca del simbolismo y función del número en los petroglifos...” (Godo, 2003: 127). Sin embargo, no deja de ser una realidad que, en dicho trabajo, se intenta explicar uno de los diseños de esta localidad (el más grande y vistoso), pero no se explican las decenas de otros diseños presentes en la cueva; tampoco se explica cómo se articula la propuesta funcional y simbólica con la variabilidad y combinación de técnicas que aparecen en la cueva de los Petroglifos. En general, debemos reconocer que, a pesar del estímulo intelectual que despertó esta investigación, la misma necesita de

nuevas y más abarcadoras aplicaciones, que refuercen la hipótesis planteada.

Rupestrología vs. geografía, espacio y paisaje

Los enfoques georupestrológicos en Cuba han sido relativamente escasos, y desde que Antonio Núñez Jiménez (1975) realizara su primera propuesta de regionalización del arte rupestre cubano, los pocos investigadores que se animaron a continuar esta línea han seguido esa dirección, sin generar nuevos aportes teóricos. Entre ellos se puede citar a Francisco Escobar y Juan J. Guarch, que sugieren la existencia de una nueva región de arte rupestre en Cuba, la cual denominan “Banes-Mayarí” (Escobar y Guarch, 1991). La propuesta como tal es válida; sin embargo, sigue la visión tradicional, según la cual la presencia y distribución de estaciones rupestres en un área geográfica determinada es la esencia total de la nominación geoarqueológica, desconociéndose para su estructuración tradiciones, técnicas, estilos y cronología del arte rupestre, así como la composición y distribución de las distintas y en muchas oportunidades diferentes comunidades que ocuparon los espacios geohistóricos; por lo que las relaciones entre arte rupestre y regiones geográficas se mantienen en este trabajo, como en los anteriores, sin elaborar.

En este sentido, es importante convenir con que los abordajes georupestrológicos no se deben limitar al registro y la relación del arte rupestre con el espacio geográfico, pues si bien esto es imprescindible en el inicio, como vía para lograr el ordenamiento de la información, quedarse ahí implica que no trascendamos al ámbito de la explicación y comprensión y, por ende, sigamos lejos del resultado científico. Dicho enfoque requiere de que el paisaje no sea contemplado, manejado, o valorado, solo en su dimensión geográfica, como si estuviéramos enfrentando un espacio vacío; se impone aceptar que el paisaje donde se encuentra el arte rupestre es un espacio socio-natural, por lo que la idea de paisaje cultural y social está implícita en él. Aspiramos entonces, como ha señalado Jaime Pagán (2002), a que, cuando se hable de paisaje, tengamos en cuenta la relevancia de las experiencias y relaciones dialécticas entre grupos

humanos y su entorno. Se trata de incorporar a nuestras herramientas teóricas la noción de “región geohistórica” (Vargas, 1990 y Rodríguez, 2010). Estos conceptos —como veremos en las próximas líneas— permanecen sin desarrollar en los estudios del arte rupestre de Cuba.

Hace unos años, apareció el plegable *Arte rupestre cubano* (Gutiérrez *et al.*, 2009b). En esta obra, concebida por un nutrido colectivo de autores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre (GCIAR), se presenta, por vez primera, una regionalización rupestrológica que intenta superar las visiones meramente toponímicas, y vincula la creación de las categorías regionales a dos importantes rasgos: el geomorfológico —las regiones dejan de ser nominadas por términos convencionales como Habana-Matanzas, Guara, Caguanes, Banes-Mayarí, etc., para convertirse en las regiones Llanura cárstica de Guanahacabibes, Alturas y llanuras de La Habana-Matanzas, Meseta de Maisí, Alturas de la Sierra de Najasa, etc.— y el tecnopológico del arte rupestre. Se diferencian cinco tipos de regiones a partir de dichos rasgos, y se incorpora el concepto de macrorregiones para la valoración, en grandes espacios de distribución, de los tipos de regiones y su relación con la evaluación cuantitativa de los sitios arqueológicos, según su nominación socio-cultural, tipo de estaciones rupestres, colores utilizados en las pictografías y técnicas empleadas en la elaboración de los petroglifos (Anexo IV). Toda esta fundamentación constituye un sólido paso, pero ello no significa que sea el único enfoque correcto, y mucho menos el paso definitivo para la formulación de categorías geoarqueológicas en el arte rupestre. De ahí que otros empeños que se acometan, en este sentido, serían bien recibidos.

Otros trabajos valiosos, en la misma dirección, han incorporado herramientas geoinformáticas al registro y documentación del arte rupestre. Tal es el caso de los sistemas de información geográfica (SIGs), aplicados a la obtención de un conjunto de capas temáticas (cartográficas), que conforman el mapa rupestrológico cubano; metodología explícitamente expuesta en “Fundamentos teóricos y metodológicos para el mapa del arte rupestre cubano. Comentarios generales” (Gutiérrez, Jaimez y González, 2010), cuyos resultados preliminares fueron presen-

tados en el plegable antes mencionado (Gutiérrez *et al.*, 2009b), en el cartodiagrama “Distribución del arte rupestre cubano”. Hoy, el GCIAR cuenta con un mapa de capas múltiples georreferenciado de todo el arte rupestre cubano reportado hasta la actualidad, elaborado sobre el SIG Mapinfo Profesional 12.02, a disposición de los investigadores nacionales y extranjeros.

Desde otros enfoques geoarqueológicos, las propuestas contemporáneas de la arqueología del paisaje han reconocido la comprensión social, cultural, histórica y política del espacio, en su relación con los procesos sociales (Bender y Winter, 2001; Moore, 2005; Tilley, 2004 y Troncoso *et al.*, 2011). También se admite que las actividades de carácter simbólico o mágico, producidas en el espacio, se organizan de forma coherente con la representación ideal del mundo que tiene un grupo. En efecto, destacamos que, bajo toda experiencia y uso del espacio, existe un sistema de representación que lo monitorea y lo constituye como arquitectura, por lo que es imposible pensar lo uno sin lo otro (Troncoso *et al.*, 2011: 162).

Estos conceptos no han sido suficientemente asimilados en los estudios del arte rupestre de Cuba, y aunque existen algunos acercamientos, la realidad es que continúan apareciendo en el ámbito académico criterios como el siguiente:

Estos petroglifos aborígenes fueron los primeros descubiertos en Cuba¹⁹, el azar llevó hasta ese lugar a Fernando García y Grave de Peralta en 1895, 20 años antes que los hallados por Mark Harrington en la Caverna de la Patana. La semejanza entre motivos, técnica y estilos son indiscutibles, solo los diferencia el entorno natural donde fueron creados: los de Patana, en el umbral de una cueva; los nuestros, en un farallón, a plena luz, expuestos a las adversidades ambientales y antrópicas (Olmos, 2014: 112).

¹⁹ El autor se refiere a los petroglifos del sitio El Garrote, en el municipio y provincia de Sancti Spiritus.

La cita anterior refleja el escaso peso arqueológico que el autor le concede a las diferencias sustanciales existentes entre el paisaje geográfico, geomorfológico y cultural de ambos sitios, así como también ignora, dentro del concepto de paisaje, el papel de los sustratos de realización. En la Caverna de la Patana algunos petroglifos fueron elaborados en formas reconstructivas (estalactitas y estalagmitas), aprovechando la estructura espacial de estos sustratos para dotar a los dibujos de un aspecto volumétrico de perspectiva tridimensional (figs. 30 y 31), elemento muy escaso, por no decir ausente, en los petroglifos de El Garrote (fig. 28).

No obstante, aceptando los presupuestos más contemporáneos, ya comentados, algunas investigaciones actuales han estado dirigidas a la identificación de códigos espaciales, que posibiliten la aprehensión de las formas en que las distintas sociedades han conceptualizado y organizado su espacio, y qué interacción se da entre esta organización y el arte rupestre.

Hasta hace muy poco, este tipo de acercamiento, en Cuba, solo había sido realizado desde la perspectiva espeleológica; o sea, interpretaciones de la vinculación del arte rupestre con los elementos topográficos y geomorfológicos del interior de las cavernas. Son exponentes de esta tendencia la conocida obra de Antonio Núñez Jiménez (1975), la ponencia “Nuevos pictogramas en el arte rupestre de la cueva de la Pluma, Cumbre Alta, Matanzas” (Gutiérrez y Crespo, 1985) y, más recientemente, “El arte parietal de la Caverna de Santa Catalina y su papel en la relación hombre-medio” (Vento, 2008).

Ahora bien, fuera de este contexto espeleológico, solo se puede mencionar un trabajo que se acerca a una interpretación arqueológica del espacio geográfico y su conexión con el arte rupestre: el ya comentado “Por la ruta del agua en la Punta de Maisí, Guantánamo, Cuba. Un estudio de funcionalidad en el arte rupestre” (Fernández, Gutiérrez y González, 2009). Este artículo propone una relación arte-espacio, arte-paisaje, en la región rupestrológica Meseta de Maisí, donde, al parecer, se desarrolló un complejo proceso psicosocial que incluía, de un lado, el despliegue de los medios de producción, la tradición y la necesidad de sostenibilidad y, del otro, una región agreste, con un clima desfavorable y escasos recursos hídricos. Bajo es-



Figura 33. Petroglifo volumétrico conocido como el Gran Cemí de la Patana, extraído de Cuba por Mark R. Harrington en 1915, y que aún se encuentra en el Cultural Resources Center, Suitland, Mariland, National Museum of the American Indians, Smithsonian Institution (foto: gentileza de Daniel Torres Etayo)



Figura 34. Petroglifo volumétrico elaborado en una pequeña estalagmita en la galería de acceso a la cueva de los Bichos, en la Caverna de la Patana (foto: Divaldo Gutiérrez Calvache)

tas condiciones, y según los datos procesados, gran parte del arte rupestre en Punta de Maisí surgió como una respuesta a problemas sociales objetivos, derivados de la geografía ocupada, y ambos participaron activamente en la construcción de procesos que permitieran luchar y hasta “dominar” las adversidades naturales, que el entorno geográfico y ambiental imponía. Se reconoce así, en el arte rupestre, una lógica espacial que determina las relaciones con el espacio en el que se inserta. Se formulan, por ejemplo, implicaciones culturales en la ubicación de algunos petroglifos en áreas específicas, que responden a la necesidad de una organización al interior de los sitios del arte rupestre, pero separándose de las rígidas implicaciones interpretativas de oposiciones binarias universales, que debilitaron las proposiciones de Leroi-Gourhan para el arte rupestre europeo.

En alguna medida, este trabajo se puede enmarcar en un intento por acercar los estudios rupestrológicos cubanos al concepto de adaptación humana y la orientación de la Ecología Cultural (Meggers, 1998; 1999), explorando los enfoques es-

tratégicos de adaptación a un ambiente determinado por parte de nuestras poblaciones aborígenes.

Sin embargo, es justo convenir que, para ello, seguimos la opinión de algunos investigadores, que sustentan la existencia de bajos valores de pluviosidad y altos de sequía, en periodos precolombinos, para la región de Maisí (Celeiro, 1999); aunque este es un tema que en la actualidad se encuentra en un fuerte debate académico, pues aún no se ha demostrado esa afirmación, y su aceptación no responde, desde esa teoría, numerosas preguntas arqueológicas, como: ¿si el clima era tan adverso, por qué hubo tanta densidad poblacional en la zona? En este sentido, investigaciones recientes, de carácter edafológico, han sugerido un pasado más lluvioso en toda la región; o sea, un pasado menos árido que lo que es actualmente (Efrén Jaimez, com. pers., 25 de enero de 2015). Evidentemente, todavía hay que estudiar mucho más el clima precolombino de la región de Maisí, para explicar sus implicaciones en la vida y actuar diario de nuestros pueblos originarios en dicha región.

Si bien es cierto que este trabajo introdujo una importante perspectiva de análisis, y que la acogida en los círculos académicos parece asegurar un desarrollo en esta dirección, hay que decir que hoy sabemos que esta y otras interpretaciones del arte rupestre de la región de Maisí han sido elaboradas sobre un registro y documentación que presenta serias deficiencias, entre las que se puede señalar que, hasta el momento, las pesquisas en esta región se han verificado, de forma mayoritaria, en los accidentes espeleológicos, y muy poco en otras opciones, como son cauces fluviales o rocas al aire libre, pero aun en condiciones endocársicas el registro utilizado fue incompleto. Ello evidencia la necesidad de esquemas de exploración más abarcadores, de ahí que una revisión de esta propuesta, a la luz de nuevas exploraciones, podría cuestionar sus postulados. Por el momento, la herramienta es consistente y debe seguir perfeccionándose.

Arqueometría, conservación y protección

Desde el punto de vista arqueométrico, los estudios del arte rupestre en Cuba eran, hasta hace muy poco, un neonato científico, pues encauzados en esta rama del saber solo se pue-

den mencionar escasos trabajos. Entre los acercamientos que han tenido este corte temático en las últimas dos décadas se destaca una detallada contribución, realizada sobre un grupo de muestras de pigmentos de las cuevas de la zona de Guara, municipio San José de las Lajas, provincia de Mayabeque (fig. 35), que fueron sometidas a análisis por microscopía electrónica de barrido, microfluorescencia de rayos X, saponificación microscópica, y cromatografía gaseosa, acoplada a un espectrómetro de gases. Como resultado, se demostró el empleo de carbón vegetal mezclado con un aglutinante orgánico, también de origen vegetal, en la ejecución de algunos de los diseños del arte rupestre de dichas cuevas (Arrazcaeta y García, 1994: 30). Otro informe, del año 1995, de investigadores del extinto Centro de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), revela la detección, por métodos microbiológicos, en la cueva no. 1 de Punta del Este, de una considerable variedad de microorganismos oportunistas —transportados por los frecuentes visitantes—, que han encontrado hospedaje en las zonas “restauradas” del arte rupestre de la localidad, con grave peligro para su conservación. Según este estudio, solo de hongos están presentes más de 10 géneros, dos de ellos —el *Sporotrichum* y el *Phymatotrichum*— hospedados directamente en las paredes de la estación, provocando, junto a las algas, serios cambios de coloración (Martínez, 1996).

Sin embargo, los últimos tres años han sido sumamente provechosos en esta línea de indagación. Así, tres estudios arqueométricos esperan por ser publicados. El primero, un análisis de pigmentos rojos de seis sitios rupestres cubanos, de los cuales tres pertenecen a la región occidental y tres, a la oriental, realizado por un equipo del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre (GCIAR) y el Centro de Investigaciones y Proyectos de la Industria Minera, sobre muestras in situ, que fueron sometidas a difracción por rayos X, con radiación $\text{CuK}\alpha$, mediante el equipo móvil que, para tales fines, posee el centro de la Industria Minera. Los resultados obtenidos permiten afirmar que, de acuerdo con el contenido y tipo de óxidos de hierro, se pueden identificar las distintas variedades de rojos (ocres), empleados en el arte rupestre de estas estaciones (Gutiérrez y González, en prensa).



Figura 35. Imagen de un conjunto rupestre elaborado en color negro, del sitio cueva de los Muertos, Guara, San José de las Lajas, Mayabeque (foto: José González Tintero)

La segunda colaboración de corte arqueométrico, que pronto será publicada, contó con la participación de miembros del GCIAR; Instituto Cubano de Antropología; Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid, España; Museo Nacional de Ciencias Naturales de la Agencia Estatal Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España, y del Laboratorio de Materiales del Instituto de Patrimonio Cultural de España. En ella se analizan muestras extraídas del arte rupestre de la cueva del Espiral, en el Pan de Guajaibón, municipio Bahía Honda, provincia de Artemisa, Cuba, que fueron sometidas a Microscopía Electrónica de Barrido, Microanálisis de Energía Dispersiva por Rayos-X (SEM-EDX), Microespectroscopía Raman y Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas (GC-MS), y que han descubierto la presencia de numerosos elementos minerales, que forman parte de una gran cantidad de materia orgánica, así como trazas de colágeno, proteínicos y ácidos grasos (Fernández *et al.*, 2014). Estas conclusiones brindan la posibilidad de reevaluar la composición, cadena de

producción y otros elementos que caracterizan el arte rupestre de la cueva del Espiral.

Finalmente, hace solo unos meses se ha podido confirmar, gracias a la colaboración entre el Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana y la Eastern Michigan University, la presencia, en otros diseños de las cuevas de Guara, de colorantes elaborados a partir de bitumen, un derivado de hidrocarburos naturales (Roger Arrazcaeta, com. pers., 2 de septiembre de 2015); lo que ha venido a confirmar, de alguna manera, la opinión de aquellos investigadores que sostenían la posible existencia de asfalto en algunos pictogramas de las cuevas de Guara (Guarch y Rodríguez, 1980: 56).

En este sentido, se puede resumir que, hasta la actualidad, en Cuba, solo existe un escaso grupo de trabajos encaminados al esclarecimiento de los materiales de ejecución del arte rupestre, los cuales aparecen resumidos en el Anexo V. Por su parte, los estudios resolutivos para determinar las herramientas de ejecución continúan a la espera. El uso de los dedos o de hisopos o pinceles, así como de burenes, hachas y otros elementos, ha sido aceptado de forma empírica, lo que no permite hablar, hasta hoy, de verdaderos o completos estudios sobre cadenas de producción en el arte rupestre.

Sobre estos resultados, lo más significativo es el hecho de que, al parecer, no serán un caso aislado, pues este equipo también acomete investigaciones similares en yacimientos rupestres de las regiones de Ariguanabo, provincia de Artemisa; El Guafe, en Granma, y Baracoa, provincia de Guantánamo (Morales *et al.*, 2014).

Paralelo a esta actividad, otros grupos trabajan en diversas áreas del país en la identificación de los componentes de la pintura rupestre cubana (Anexo VI). Nos referimos al equipo formado por el GCIAR y el Centro Internacional de Física Teórica de Trieste, Italia, que desarrolla sus indagaciones en los sitios rupestres de la provincia Granma, al sureste de Cuba; el conformado por miembros del GCIAR, del Gabinete de Arqueología de La Habana y de la Universidad de Michigan, Estados Unidos, que explora la región de Guara, en la provincia Mayabeque y, finalmente, el equipo integrado por especialistas

del GCIAR y de la Universidad de Évora, Portugal, que centra sus estudios en localidades de las provincias de Granma y Matanzas (Morales *et al.*, 2014).

En otros aspectos de las pesquisas arqueométricas en el arte rupestre, es preciso reconocer, como ya indicamos con anterioridad, que en nuestro país, hasta hoy, las referencias cronológicas del arte rupestre habían sido llevadas de la mano de métodos indirectos, derivados de la imposibilidad de acceder a técnicas modernas de datación. Sin embargo, hace apenas dos años, en la semana del 9 al 14 de junio de 2014, se recibió en nuestro país la visita de los Dres. Suzanne Baker, Ruth Ann Armitage y Daniel Fraser, invitados por el Gabinete de Arqueología de La Habana. El objeto de la visita fue realizar un recorrido por varias estaciones rupestres cubanas (cuevas de Guara o de La Charca, cueva de la Cachimba y cueva La Pluma, [Arrazcaeta y Garcell, 2015 en prensa]), a los efectos de recoger muestras de las pictografías para obtener su fechado absoluto, por el método de oxidación con plasma químico. Durante estos recorridos, fue la Dra. Ruth, del Departamento de Química de la Eastern Michigan University, la encargada de la toma de las muestras, para su posterior análisis; resultados que se esperan antes de que concluya el 2016 (Arrazcaeta y Fonollá, 2014).

Todos estos resultados y propósitos son alentadores, y abren un importante espacio de investigación y desarrollo expresando, en sí mismos, la voluntad contemporánea de los estudiosos cubanos de aceptar y comprender la necesidad de seguir emprendiendo trabajos en esta dirección, que permitan un conocimiento más certero y específico de nuestro arte rupestre y su situación real, lo que, sin lugar a dudas, reduciría los márgenes de especulación a que estamos acostumbrados.

Por su parte, los acercamientos dedicados a la conservación y protección del patrimonio rupestre son, quizás, hacia donde más esfuerzos se han dirigido en los últimos años. Al mismo tiempo, la repetida presencia de algún espacio dedicado a este tema, en proyectos más abarcadores, es un reflejo de la atención que le están prestando los investigadores del país.

Son significativos los artículos “Afectaciones antrópicas al arte rupestre aborigen en Cuba” (Fernández y González, 2001) y “La conservación del patrimonio rupestrológico cuba-

no. Situación actual y perspectiva” (Gutiérrez, Fernández y González, 2007b), en los cuales se demuestran los grados e implicaciones de afectación del arte rupestre, lográndose, en general, un correcto balance entre categorías de análisis formuladas y manejo de la información estadística, que facilita definir tipos e intensidad de las afectaciones, sugiriendo acciones para su mitigación. Asimismo, es relevante el informe que, encabezado por José González Tendero, fue presentado bajo el título “Reporte del trabajo realizado en 13 de las estaciones de arte rupestre de la provincia de Pinar del Río, como parte del proyecto de evaluación y diagnóstico del patrimonio socio-cultural de Cuba”, y que hoy permanece inédito, en los archivos del Instituto Cubano de Antropología, La Habana (González *et al.*, 2007, inédito).

En este escenario, hay que mencionar nuevamente el esfuerzo que, en los últimos años, ha emprendido un grupo de la Televisión Educativa, del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, dirigido por el colega Carlos Andrés García, con la producción de una serie de documentales didáctico-divulgativos, titulados S.O.S. Arte Rupestre. Esta propuesta audiovisual, de magnífica factura estética, es, sin lugar a dudas, un resultado imprescindible en el acontecer contemporáneo de los estudios del arte rupestre en Cuba, y hay que reconocer que ha cumplido exitosamente su objetivo educativo, y ha promovido el interés y preocupación por este patrimonio, en amplios sectores de nuestra sociedad.

También es de destacar la voluntad de la prestigiosa revista cubana *Revolución y Cultura*, la cual ha manifestado su deseo de publicar una serie de artículos dirigidos a la divulgación de los valores patrimoniales del arte rupestre cubano y universal; serie que comenzó en la primera entrega del 2015, con la crónica “Arte rupestre mundial. Una mirada desde la periferia” (Gutiérrez, 2015).

Sería necesario citar otros trabajos de suma importancia, que no han recibido divulgación, debido a las implicaciones éticas que tendría la identificación de los responsables involucrados en la afectación al patrimonio cultural. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, la denuncia que sobre la destrucción del arte rupestre fue presentada al círculo académico del país,

titulada “*Cueva del Agua y del Hueso, un Monumento Local en vía de extinción y otros hechos sobre el patrimonio*” (Garcell, 2010). Esta denuncia contundente, contra manos inescrupulosas que, mal dirigidas y mal orientadas, destruyeron uno de los patrimonios rupestres y culturales del territorio de la provincia de Mayabeque (fig. 31b), constituye un paradigma imprescindible, que debería repetirse, donde quiera que pretenda reinar la delincuencia cultural, la barbarie, la arbitrariedad de actuación sobre los espacios arqueológicos y el vandalismo.

Uno de los últimos aportes, en este sentido, encierra una extrema actualidad y relevancia, al enfrentar por vez primera en Cuba un análisis de peligro para el arte rupestre, por la incidencia del cambio climático (Gutiérrez *et al.*, 2011b). En él, se establece el impacto que la elevación del nivel del mar previsto para el área del Caribe en general, y en Cuba en particular, podría ocasionar en un grupo de estaciones costeras del centro norte de Cuba. Los resultados obtenidos demuestran la necesidad de acometer estudios más precisos y detallados para esta y todas las regiones rupestrológicas del país, a fin de alcanzar una visión integral y confiable de los grados de peligro y, a partir de estos, diseñar un programa de acciones de adaptación, para lo cual se hace imprescindible una integración aún mayor del capital científico que poseemos, y extender los análisis de los potenciales impactos del cambio climático al patrimonio cultural cubano, en general. En este momento, es justo reconocer que la labor realizada en esta región de Cuba ha sido posible, entre otras razones, por el buen estado de conservación del arte rupestre, sobre todo la ausencia de daños antrópicos, realidad que ha tenido en la persona del Lic. José E. Chirino Camacho la responsabilidad histórica de su salvaguarda.

Otro avance significativo en la protección del arte rupestre cubano ha sido el desarrollo de importantes relaciones de colaboración entre el Centro Nacional de Áreas Protegidas, el Sistema Nacional de Áreas Protegidas y el GCIAR, que comenzaron con la identificación del patrimonio rupestrológico en algunas áreas protegidas del país (Gutiérrez *et al.*, 2009a y 2011a, Chirino, y Falcón 2008), y han derivado en un sólido trabajo conjunto entre estas instituciones, el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana, y el Colegio Univer-

sitario San Gerónimo de La Habana. En consecuencia, han sido propuestas un conjunto de herramientas metodológicas para la integración del componente arqueológico en el manejo de las áreas protegidas de Cuba (Sánchez *et al.*, 2014). Las primeras aplicaciones de estas herramientas han permitido la definición de los ámbitos de protección arqueológica (zonas de restricción, transición, y aproximación) para los sitios rupestres del Parque Nacional Viñales, así como un primer Mapa de Ámbitos de Protección, para esta área protegida del occidente de Cuba, a partir de imágenes aéreas (fig. 36). Lo trascendente de estos resultados es el compromiso de su generalización para los planes de manejo del Sistema de Áreas Protegidas de la República de Cuba. En resumen, hasta hoy, se ha logrado que, de las 299 estaciones de arte rupestre del país, 151 estén protegidas con reconocimiento nacional dentro de las categorías de Sistema Nacional de Áreas Protegidas avalado por la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza, mientras que 52 sitios se encuentran protegidos con reconocimiento internacional en paisajes declarados Reserva de la Biosfera y Sitios RAMSAR (Anexo II).

Como parte de todo este proceso, en la lucha permanente por asegurar la conservación del arte rupestre cubano, hay que destacar el compromiso que, desde el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la República de Cuba, ha contraído un grupo importante de gestores de este patrimonio. En este sentido, se pueden señalar, como ejemplo, las recientes inspecciones y dictámenes ejecutados en los yacimientos rupestres de Punta del Este, en el sur de la Isla de la Juventud, donde fueron detectadas numerosas violaciones en el manejo de sitios que ostentan categoría de Monumento Nacional y, de ellas, se derivó un grupo significativo de medidas y recomendaciones, que asegurarán la protección del valioso legado cultural de nuestros pueblos originarios que atesora esa región (Garcell y Garriga, 2014). Este sistema, subordinado al Ministerio de Cultura de la República de Cuba, ha otorgado la categoría de Monumento Nacional como sitio natural a un grupo importante de áreas del país donde se encuentran 11 sitios rupestres, y la de Monumento Local a 71 sitios, mientras que 21 sitios reciben reconocimiento y protección internacional al estar

ubicados en áreas declaradas como Patrimonio Mundial en las categorías de Patrimonio Natural de la Humanidad y Paisaje Cultural de la Humanidad (Anexo III); estas cifras reflejan la necesidad de seguir uniendo esfuerzos en esta dirección.

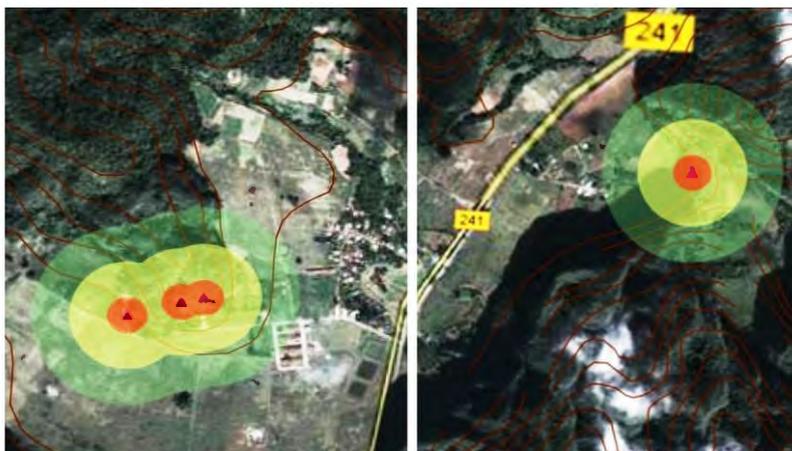


Figura 36. Imágenes aéreas bases del mapa de ámbitos de protección para el arte rupestre del Parque Nacional Viñales, Pinar del Río, Cuba (fuente: Sánchez et al., 2014)

Finalmente, es necesario citar algunos trabajos recientemente publicados en el espacio digital de la Sociedad Espeleológica de Cuba, dedicados al arte rupestre de la provincia de Mayabeque, que con un corte historiográfico, en extremo empírico, asumen un rol proteccionista. Entre ellos están “El dibujo rupestre en Cuba: acerca de sus antecedentes históricos; su estudio e investigación” y “Conclusiones a considerar con relación a la necesidad de incrementar la protección y conservación del arte rupestre cubano” (González y Guerrero, 2012 a y b). Estos empeños, aunque no aportan nuevos datos, son vías idóneas de divulgación y promoción de una cultura por la protección del patrimonio.

Por sugerencias de algunos colegas que revisaron los originales de este trabajo, es oportuno aquí dedicar algunos párrafos a las labores de restauración realizadas en los sitios cueva no. 1 de Punta del Este, Isla de la Juventud, y cueva Ambrosio, Varadero, Matanzas, llevadas a cabo por el Departamento de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba, en la década

de los años 60 del siglo pasado. Si bien estos sucesos son muy anteriores al periodo que estamos analizando en estos desafíos (1994-2015), han tenido implicaciones posteriores, sobre todo si consideramos algunos hechos más recientes, basados en filosofías similares a las que sustentaron aquellas acciones.

Para ello nos remitiremos, sobre todo, a nuestro artículo “La conservación del patrimonio rupestrológico cubano. Situación actual y perspectivas”, el cual publicamos, en 2007, junto a los colegas Racso Fernández Ortega y José B. González Tenedor, en el prestigioso *Boletín del Gabinete de Arqueología*, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

En él exponíamos que, para el análisis histórico de dichos procesos de restauración, es preciso comenzar por la coyuntura indiscutible que representó la ausencia en el país, durante todo el periodo prerrevolucionario, de una política y legislación que protegiera el patrimonio rupestre nacional, lo cual había provocado el reclamo de numerosos investigadores e intelectuales de la época. Al suceder el triunfo del Ejército Rebelde y la instauración en Cuba de nuevas leyes, se dieron las condiciones para canalizar tales intereses y exigencias hacia oídos receptivos y preocupados por la riqueza cultural de la nación.

En esta nueva realidad político-social, se considera por primera vez, en nuestro país, la posibilidad de emprender tareas de restauración en las conocidas estaciones rupestres citadas; con la noble intención de proteger y salvar para la posteridad esta importante evidencia de nuestros ancestros. Sin embargo, en esos mismos años, se suscribía la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, que pasaría a la historia con el nombre de *Carta de Venecia*, la cual promulgaba en sus artículos 9 y 12, respectivamente:

La restauración es una operación que debe guardar un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto hacia los elementos antiguos y los documentos auténticos.

Los elementos destinados a reemplazar las partes faltantes deben integrarse armónicamente en el conjunto, distinguiéndose al mismo tiempo de las

partes originales, con el fin de que la restauración no falsifique el documento de arte y de historia (Capablanca, 1981: 13).

También, en la misma etapa, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) comisionaba a la Misión Maranzi para contener el deterioro del “gran dios del Sefar”, en el Tassili n’ Ajjjer, Argelia, aplicándole barnices poraloides.

Estos elementos, junto al momento que vivía la nación, y la iniciativa del Dr. Antonio Núñez Jiménez, justificada por el “lamentable estado” de conservación en el que se encontraban las pinturas rupestres, motivaron las acciones de restauración, que fueron acometidas en la generalidad de los dibujos de la cueva no. 1 de Punta del Este y en la totalidad de los de la cueva Ambrosio (Rodríguez y Guarch, 1980: 166-167). En el caso de la cueva de Punta del Este, poco más del 9 % de sus dibujos quedó sin restaurar, y hoy son los únicos donde se pueden desplegar investigaciones sin correr el riesgo de estar tratando con materiales, morfología y categorías no originales.

Y es que el criterio de la UNESCO, compartido por numerosos especialistas en el orbe, de que la operación de restauración tiene “carácter excepcional” y se realiza para “reemplazar las partes faltantes”, no fue totalmente comprendido, aun cuando algunos de los investigadores que llevaron a cabo las labores expresaron preocupaciones por su magnitud. “El deseo de salvar para las futuras generaciones de la humanidad esas expresiones del arte rupestre, nos hizo vencer el temor inicial ante un trabajo acerca del cual hay muy poca experiencia y aún menos bibliografía” (Rodríguez y Guarch, 1980: 166). En resumen, las acciones fueron intensivas y tuvieron un impacto significativo en ambos sitios (fig. 37), ya que se ejecutaron “...tareas de excavación, lavado de paredes y techos, tomas fotográficas de todo el proceso, calco de las pictografías, restauración del piso de las cuevas”, etc. (Rodríguez y Guarch, 1980: 167).

Este proceso y sus resultados han sido objeto de crítica a lo largo de los años, mientras iban cambiando los principios de conservación y restauración, en ocasiones sin tener en cuenta el

momento en que se hicieron (Hernández, 2014: 56). De hecho, como han señalado otros autores: “la publicación antes referida se debió en gran medida a esta problemática, ya que el primer informe de la restauración fue de 1968 y no se publica nada al respecto hasta 1980” (Hernández, 2014: 56).



Figura 37. Comparación entre: (A) foto de una pictografía de la cueva de Ambrosio, Varadero, Matanzas; tomada antes de los trabajos de restauración, en 1966, (fuente: Rivero, 1966) y (B) foto de la misma pictografía tomada en la década del 90 del siglo pasado (foto: gentileza de Racso Fernández Ortega)

Lo cierto es que la conocida *Carta de Venecia*, creada en 1964, no fue adoptada por el Consejo internacional de monumentos y de lugares de interés artístico e histórico (ICOMOS) hasta el año siguiente, solo un año antes de que se iniciaran las tareas de restauración comentadas. Esto incita a pensar en la posibilidad de su desconocimiento en Cuba, aunque ello no implique justificar la magnitud de las labores practicadas y el impacto ocasionado (Hernández, 2014: 57).

Hoy, cercano a cumplirse el cincuenta aniversario de aquella intervención, las investigaciones referentes a su desarrollo y los métodos aplicados, a la luz de la ciencia moderna, han demostrado que fue ejecutada sin los conocimientos mínimos indispensables para este tipo de acción, lo que se constata al

evaluar científicamente los efectos secundarios provocados en ambos sitios.

Así, y no con la intención de desacreditar aquellos esfuerzos, sino más bien con el ánimo de aprender de nuestros errores, debemos reconocer que, en el instante en el cual se acometen las obras, en el país solo se habían realizado acercamientos al análisis de los colorantes empleados en las pictografías en tres ocasiones: uno a muestras de la cueva de Pichardo, Sierra de Cubitas, Camagüey (Rivero de la Calle y Núñez, 1958: 94) y dos a colorantes de la cueva no. 1 de Punta del Este (Herrera, 1939: 16; Núñez, 1975: 72). El Dr. René Herrera Fritot, en 1939, estimó que los componentes presentes en la muestra eran dióxido de manganeso y limonita ocre, para el negro y el rojo, respectivamente. Un segundo análisis para Punta del Este arrojó la utilización de carbón vegetal para el negro y dióxido de hierro para el rojo.

Lo más significativo, en este sentido, es que, producto de esas sencillas aproximaciones, se ha venido repitiendo en la literatura nacional y foránea (Guarch y Rodríguez, 1980: 56; Dacal y Rivero, 1986: 37; Linville, 2005: 73) la idea de que nuestros aborígenes utilizaron dióxidos de manganeso y hierro en la confección de los pigmentos. Así las cosas, con informaciones muy poco precisas y la apreciación personal de algunos autores, se emprende la restauración de las localidades referidas, utilizando como materias primas los dióxidos de manganeso y hierro; sin esperar resultados de exámenes de laboratorio, lo que trajo consigo que las pinturas estén restauradas con colorantes ajenos a la realidad pictórica de sus hacedores.

Como es conocido, hoy las acciones de este tipo son fuertemente criticadas por los círculos científicos, debido al escaso conocimiento —en la práctica experimental internacional— sobre la posibilidad de que se instalen microorganismos vegetales o animales entre el soporte y la nueva capa aplicada, como sucedió en el Sefar, poniendo en peligro su existencia y conservación.

Probablemente este fenómeno se esté desarrollando en la cueva no. 1 de Punta del Este. Según un estudio que ya comentamos, elaborado en 1995 por investigadores del desaparecido Centro de Conservación, Restauración y Museología del Minis-

terio de Cultura (CENCREM), en la cueva se ha detectado una considerable variedad de microorganismos oportunistas, transportados por los frecuentes visitantes, los cuales han encontrado hospedaje en las zonas “restauradas”, afectando las áreas repintadas con grave peligro (Martínez, 1996). Actualmente, se reconoce que la restauración tiene serias implicaciones en la pérdida de los valores estéticos de la obra y representa una invasión a su integridad física.

En el caso de Punta del Este es significativo, además, que como parte de los trabajos de restauración se confeccionó un mapa a escala natural de la localidad, donde se ubicaron cada uno de los dibujos; material que sirvió de base para la reproducción, en el entonces Museo de Ciencias Felipe Poey, del Capitolio Nacional, de una espelunca casi igual a la original que, en su momento, solo podía compararse con la réplica de la cueva de Altamira realizada en el Museo de Munich (Núñez, 1975: 72), y que, durante años, fuera la más importante creación didáctica enfrentada por los arqueólogos cubanos como vía de educación de las nuevas generaciones. De hecho, toda nuestra generación se formó visitando “la cueva del Capitolio”. Lo más incomprensible, desde nuestra percepción, es que, hace ya más de una década, la administración de turno en la Academia de Ciencias de Cuba decidió de forma arbitraria que esa obra era innecesaria, y fue totalmente destruida (Ángel Graña González, com. pers. 29 de noviembre de 2015), a lo que se suma que los mapas originales a escala natural de Punta del Este parecen haber desaparecido.

Hay que apuntar que el patrimonio arqueológico no está constituido solo por los sitios y las evidencias materiales, sino también por los documentos, tesis, reproducciones, resultados, etc., derivados de las investigaciones arqueológicas. El propio conocimiento científico es patrimonio cultural de la nación, y como tal debe ser protegido y conservado, de lo contrario, la dimensión social de nuestro quehacer será menos que insignificante.

Desafortunadamente, todas estas experiencias negativas, sobre todo las derivadas de los ejercicios de restauración, no han sido consideradas seriamente por la totalidad de los investigadores nacionales. Como adelantamos al comenzar estos co-

mentarios, en el periodo que analizamos, con más precisión hace solo unos años, conocimos del intento de restaurar los petroglifos de la Sala García Valdés de la cueva de Mesa, en la Gran Caverna de Santo Tomás, en Viñales, Pinar del Río.

En esta ocasión, algunos colegas intentaron restaurar algunas grafías, aplicándoles salpicaduras de arena de carbonato, obtenida del entorno, con un cepillo dental a modo de rústico aerosol, para luego, con un instrumento agudo, remarcarlas. Este procedimiento introduce un número inimaginable de peligros microbiológicos y microclimáticos, que hoy no podemos valorar; amén de que no se elaboró un adecuado registro y documentación de las formas, tamaño y posición de los petroglifos originales. Además, no se tuvo en consideración que esta localidad ostenta la categoría de Monumento Nacional (Resolución no. 59 de la Comisión Nacional de Monumentos, de fecha 5 de junio de 1989), por lo que cualquier intervención en ella, sin la aprobación correspondiente, constituye un delito, a tenor con lo establecido en la legislación. Por suerte, al conocer de estos hechos y conversar con dichos investigadores —cuyos nombres no revelamos por una simple norma de respeto—, estos fueron totalmente receptivos y detuvieron su práctica inmediatamente.

Hace mucho dejamos atrás los tiempos de Violette-le-Duc y Camilo Boito, y existen prestigiosas instituciones como el Consejo Internacional de Museos (ICOM), Comité de Arte Rupestre del Consejo internacional de monumentos y de lugares de interés artístico e histórico (ICOMOS-CAR) y la Getty Foundation, con grupos de expertos dedicados exclusivamente a estos temas. En este sentido, no podemos compartir la pretensión de emprender acciones —de ningún tipo— sin antes realizar consultas, buscar asesoría y llevar las propuestas a la mesa de discusión, donde participen todos los especialistas con los elementos y la experiencia necesarios para analizar una cuestión tan delicada y de tanta connotación.

Ya no estamos en la década de los sesenta, y la dolorosa realidad ha demostrado que no basta con enarbolar las banderas del noble objetivo de “salvaguardar tan excepcional patrimonio” que, desdichadamente, continúa merodeando entre algunos colegas.

Afirmamos lo anterior pues, a pesar de los esfuerzos más contemporáneos, todo lo que brilla no es oro, y seguimos padeciendo de poca sinergia entre los actores del patrimonio cultural cubano, encontrándose no pocos casos de equipos e instituciones que, lejos de reconocer los procedimientos internacionales que regulan el manejo de sitios rupestres, e interpretando erróneamente los resultados de las labores llevadas a cabo en los sitios cueva no. 1 de Punta del Este y cueva Ambrosio, sugieren procesos de restauración y puesta en valor totalmente divorciados de los criterios modernos de conservación del patrimonio. Veamos un ejemplo de esta situación.

La colega Carmen López García, en su tesis de grado titulada “Las pictografías de la Sierra de Cubitas en el contexto antillano. Recomendaciones para la utilización con fines culturales de la Cueva de los Generales”, después de una larga disertación sobre los valores patrimoniales de dicha espelunca, recomienda lo siguiente:

La restauración del conjunto pictográfico de la Cueva de los Generales; experiencia que ya tiene Cuba por los trabajos de restauración realizados a los conjuntos pictográficos de la Cueva Número Uno de Punta del Este, en la Isla de la Juventud, y en el caso de la Cueva de los Generales, se cuenta con calcos y diapositivas que permitirán reconstruir las figuras muy deterioradas en la actualidad.

Considerando que el presente trabajo se demuestra la factibilidad de utilizar la Cueva de los Generales, mediante la instalación de una institución cultural para fines de esa índole, recomendamos la realización del proyecto propuesto en el presente trabajo (López, 1995: 56-57).

Las recomendaciones de López, por suerte, no se siguieron al pie de la letra, al no ejecutarse un proceso de restauración del arte rupestre en la mencionada cueva de los Generales; sin embargo, otras acciones si fueron emprendidas, y el sitio fue convertido, años después, en una especie de sala de fiestas (discoteca), que trajo como consecuencia que hoy no sean detecta-

bles las más mínimas huellas de lo que en el pasado fuera uno de los patrimonios rupestres más importantes del país (fig. 38).



Figura 38. Imágenes de las pictografías de la cueva de los Generales, en la sierra de Cubitas, Camagüey. Estos dibujos hoy no son visibles, debido a los daños antrópicos que sufrió este sitio durante la segunda mitad del siglo XX (Foto: gentileza de Racso Fernández Ortega)

Si bien esta propuesta y sus infelices resultados tienen cierta antigüedad, la necesaria e intensa colaboración entre todos los actores que inciden en el arte rupestre cubano es una tarea aún pendiente en la rupestrología nacional. Y si alguien duda de esta necesidad, ponga oídos atentos a los rumores que merodean en boca de no pocos colegas, sobre la intención de acometer labores de restauración directa sobre las pinturas rupestres de la cueva del Agua y del Hueso en San José de Las Lajas, provincia de Mayabeque, Cuba.

EPÍLOGO

Todo lo expuesto hasta aquí nos permite concluir que, en los estudios del arte rupestre cubano, en los últimos 20 años, la búsqueda de herramientas de investigación y la aceptación de hipótesis han estado mayormente determinadas por los prejuicios propios de los investigadores. Estos prejuicios, evidentemente, no han estado divorciados de condiciones objetivas, en cuanto a los criterios metodológicos usados, las formas de registro, y el manejo de los datos, así como por la carencia de una perspectiva teórica coherente o, en varios casos, sesgada por los viejos paradigmas de un enfoque histórico-cultural, que no pocas veces ha conllevado a la especulación y la subjetividad. De ahí que, al comparar estas aseveraciones con los planteamientos de David Whitley (2005), comentados al inicio de esta monografía, haya que reconocer una distancia significativa entre ellos y nuestra realidad. A pesar de los ilustrativos párrafos de La Rosa (1994), en los que se nos sugería o, de alguna manera, se ilustraba qué hacer, todavía no hemos avanzado lo que hubiéramos deseado.

¿Dónde han estado, entonces, nuestras debilidades? Pues bien, si hace 20 años se nos recomendaba la necesidad de trabajar en la búsqueda de un cuerpo de categorías y herramientas metodológicas, que nos auxiliaran en la pesquisa, hoy es evidente que nuestras propuestas metodológicas, en pocos casos, admiten su comprobación, generando un cúmulo de conocimientos cuya validez, como hemos apuntado, es difícil de demostrar.

En esencia, hemos generado enormes cantidades de datos estadísticos, aunque también se han promovido métodos de análisis y deducción no siempre creíbles, o clasificaciones que, al ser analizadas con profundidad, reflejan más los niveles cognitivos de los investigadores, que la real comprensión de las comunidades que crearon las manifestaciones rupestres de nuestro país.

Ante este panorama, surgen preguntas de extrema importancia, que continúan sin respuestas. Por ejemplo, si la revisión de las fechas radiocarbónicas calibradas para Cuba indica una cronología potencial que se extiende entre 6298-5746 Cal AP (Cooper, 2007) y el siglo XV de nuestra era, ¿cómo se explican los cambios que debieron existir en el dibujo rupestre, como expresión de la ideología de sus habitantes, que fueron modificados culturalmente en espacios comunes o, simplemente, los reajustes en los estilos de vida en poblaciones preexistentes? Tampoco se han explicado, desde el arte rupestre, los procesos de interacción entre grupos o comunidades de dentro y fuera de la Isla, dentro de las particularidades históricas regionales y los aspectos sociales, políticos, económicos, ambientales, y geográficos, que las distinguieron.

Estas realidades requieren de un acercamiento arqueológico, sostenido sobre fuertes bases teóricas y metodológicas.

En general, pensamos que algunas de las cuestiones expuestas generan una preocupación, que se deriva del hecho de que hemos preferido ignorar aquellos trabajos que nos advierten de algunas de las ligerezas de nuestros enfoques y resultados, para continuar aceptando caducas y cuestionadas herramientas de análisis, como formas acertadas de aproximación a nuestro objeto de estudio.

Y, aunque hay que admitir que en el arte rupestre la presencia de obstáculos al desarrollo del conocimiento es significativa, en la ciencia el conocimiento existe cuando hay respuestas a las preguntas esbozadas, de lo contrario, no hay ciencia. Especulación y subjetividad no son conocimiento científico. Debemos destacar la considerable distancia que existe entre la explicación histórica contrastada y la opinión personal, y que nuestro deber ético ante la ciencia es esclarecer, desde la explicación, los procesos históricos que rodearon la vida de nuestros

pueblos originarios; y aquí reiteramos que divulgar o difundir opiniones personales no es hacer ciencia.

Sin embargo, aunque los párrafos anteriores podrían darnos una imagen pesimista o catastrófica sobre nuestro quehacer, hay que decir que esa percepción es sensiblemente errónea, pues en el proceso de crítica y evaluación que hemos desplegado, donde hemos recapitulado el estado de la rupestrología cubana, como parte de la ciencia arqueológica, y el proceso de su evolución en las dos últimas décadas, es evidente, a la vez, que muchos de los viejos problemas han sido replanteados desde nuevas perspectivas, generándose, desde el interior de nuestra ciencia, nuevas formulaciones e hipótesis, lo que, asociado a la introducción y uso en nuestro quehacer de novedosas tecnologías para el registro y la documentación, así como al reconocimiento explícito e implícito de no pocos de los errores que manteníamos en los procesos observacionales, nos ha conducido a un ambiente más favorable que el que describía Gabino La Rosa en 1994.

También, y como reflejo de lo que sucede a nivel internacional, los procesos de colaboración con instituciones científicas nacionales e internacionales han posibilitado la diversificación de métodos y resultados, siendo sobresaliente el empeño por los abordajes multidisciplinarios y la aplicación de técnicas depuradas de laboratorio; empeños que, si bien están dando sus primeros pasos, por sí mismos reflejan la voluntad académica de nuestros investigadores.

Nuevos descubrimientos, diseños de exploraciones en busca de arte rupestre, y los ya comentados esfuerzos por la protección del patrimonio rupestrológico nacional, son algunas de nuestras mejores credenciales para enfrentar el siglo XXI.

En este proceso de superar aquellos escollos tangibles de nuestro proceder, quizás nuestra mayor debilidad ha residido en la falta de una proyección estratégica para la formación de nuevos especialistas, pues si bien la producción científica de los últimos años ha dado un salto cualitativo y cuantitativo, tanto en publicaciones, ponencias, conferencias, etc., su peso sigue cayendo en un reducido grupo de colegas que no alcanzan la decena.

Entonces, aunque como ya hemos expresado existen muchas preguntas que continúan sin respuestas, es incuestionable que nuestra situación es el reflejo de la voluntad por crear las bases para el despegue definitivo de nuestra área de estudio, objetivo dependiente solo de nuestra propia voluntad, pues sostenemos que, en la actualidad, estamos precisamente en condiciones para ese salto, para generar nuevos debates y promover discusiones, que nos permitan superar de una vez las limitaciones que nos han caracterizado en los últimos años; si así sucede, estaremos más cerca de la consecución de nuestros objetivos.

De ese futuro y de lo que en él se logre, nos es imposible predicar; pero podemos afirmar que, gracias a todos aquellos que han dedicado su desvelo al arte rupestre cubano, hoy la ruta, a nuestro juicio, está planteada; los caminantes requerirán, eso sí, de un pensamiento correcto y de la voluntad por construir una rupestrología propia, sobre teoría y práctica. El análisis crítico de nuestra actuación en los últimos años, realizado aquí, puede servir de guía para conducir ese futuro actuar.

Este libro es, entonces, nuestro modesto ejercicio de la crítica —ejercicio del criterio, como sentenciaría el más universal de los cubanos—, mientras nos miramos ante nuestro propio espejo. Solo esperamos de los colegas una lectura profunda, que genere más de un inconforme y que provoque más de un contrapunteo, que nos aliente a seguir trabajando, hasta encontrar las respuestas a muchas de las interrogantes que nos hemos hecho en las páginas que concluyen sobre las expresiones rupestres de nuestros pueblos originarios.

ANEXO I

RESUMEN DEL REGISTRO NACIONAL DE ARTE RUPESTRE (FUENTE: ARCHIVOS DEL GRUPO CUBANO DE INVESTIGACIONES DEL ARTE RUPESTRE)

PROVINCIA	TOTAL DE SITIOS	TIPOLOGÍA DE LOS SITIOS			COLORES USADOS EN LAS PICTOGRAFÍAS					TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LOS PETROGLIFOS.	
		PICT.	PETR.	COMB.	NEGRO	ROJO	BLANCO	GRIS	SEPIA	RAYADO	PERCUSIÓN
Pinar del Río	41	32	5	4	22	21	2	0	1	5	4
Isla de la Juventud	13	13	0	0	6	11	0	0	0	0	0
La Habana	3	2	0	1	3	1	0	0	0	1	0
Artemisa	14	8	6	0	8	3	0	0	2	0	6
Mayabeque	22	15	4	3	16	3	0	0	0	5	2
Matanzas	84	81	2	1	80	4	0	0	0	2	1
SUBTOTAL REGIÓN OCCIDENTAL	177	151	17	9	135	43	2	0	3	13	13

Cienfuegos	5	0	3	2	2	0	0	0	0	5	0
Villa Clara	2	1	0	1	2	0	0	0	0	1	0
Sancti Spiritus	26	11	7	8	19	7	0	0	0	10	5
Ciego de Ávila	2	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0
Camagüey	11	10	0	1	7	6	0	1	1	0	1
SUBTOTAL REGIÓN CENTRAL	46	24	10	12	32	13	0	1	1	16	6
Holguín	13	4	8	1	4	2	0	0	0	4	5
Granma	7	3	3	1	4	0	0	0	0	0	4
Santiago de Cuba	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	3
Guantánamo	53	9	41	3	7	8	0	0	0	0	44
SUBTOTAL REGIÓN ORIENTAL	76	16	55	5	15	10	0	0	0	4	56
TOTAL NACIONAL	299	191	82	26	182	66	2	1	4	33	75

PICT. Sitios donde se reportan solo pictografías

PETR. Sitios donde se reportan solo petroglifos

COMB. Sitios donde se reportan pictografías y petroglifos

ANEXO II

RESUMEN DE LA PROTECCIÓN DEL ARTE
RUPESTRE EN EL SISTEMA NACIONAL DE
ÁREAS PROTEGIDAS
(FUENTE: ARCHIVOS DEL GRUPO CUBANO DE
INVESTIGACIONES DEL ARTE RUPESTRE)

PROVINCIA	TOTAL DE SITIOS	RECONOCIMIENTO NACIONAL	RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL		SIN CATEGORIA
		CATEGORIAS SNAP Y LA UICN	RESERVA DE LA BIOSFERA	SITIO RAMSAR	
Pinar del Río	41	30	3	0	7
Isla de la Juventud	13	8	0	10	1
La Habana	3	2	0	0	1
Artemisa	14	5	1	0	9
Mayabeque	22	0	0	0	22
Matanzas	84	17	0	0	67
SUBTOTAL REGION OCCIDENTAL	177	62	4	10	107
Cienfuegos	5	0	0	0	5
Villa Clara	2	0	0	0	2
Sancti Spiritus	26	20	18	18	0
Ciego de Ávila	2	0	0	0	2
Camagüey	11	10	0	0	0
SUBTOTAL REGION CENTRAL	46	30	18	18	9

Holguín	13	4	0	0	9
Granma	7	7	0	0	0
Santiago de Cuba	3	0	2	0	1
Guantánamo	53	48	0	0	5
SUBTOTAL REGION ORIENTAL	76	59	2	0	15
TOTAL NACIONAL	299	151	24	28	131

UICN Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza

SNAP Sistema Nacional de Áreas Protegidas de la República de Cuba, distingue ocho categorías de manejo 1. Reserva Natural (UICN Cat. I), 2 Parque Nacional (UICN Cat. II), 3 Reserva Ecológica (UICN Cat. II), 4 Elemento Natural Destacado (UICN Cat. III), 5 Reserva Florística Manejada (UICN Cat. IV), 6 Refugio de Fauna (UICN Cat. IV), 7 Paisaje Natural Protegido (UICN Cat. V), 8 Áreas Protegida de Recursos Manejados (UICN Cat. VI).

SITIO RAMSAR Humedales de Importancia Internacional

ANEXO III

RESUMEN DE LAS CATEGORÍAS DE PATRIMONIO A LOS SITIOS DEL ARTE RUPESTRE DE CUBA

(FUENTE: ARCHIVOS DEL GRUPO CUBANO DE
INVESTIGACIONES DEL ARTE RUPESTRE)

PROVINCIA	TOTAL DE SITIOS	CATEGORIAS PATRIMONIALES			
		MN	ML	AREAS DE PM	SIN CATEGORIA
Pinar del Río	41	1	6	14	20
Isla de la Juventud	13	5	8	0	0
La Habana	3	0	1	0	2
Artemisa	14	0	1	0	14
Mayabeque	22	0	10	0	12
Matanzas	84	4	5	0	75
SUBTOTAL REGION OCCIDENTAL	177	10	31	14	123
Cienfuegos	5	0	3	0	2
Villa Clara	2	0	0	0	2
Sancti Spíritus	26	0	16	0	10
Ciego de Ávila	2	0	0	0	2
Camagüey	11	0	7	0	4
SUBTOTAL REGION CENTRAL	46	0	26	0	20

Holguín	13	1	6	0	6
Granma	7	0	2	7	0
Santiago de Cuba	3	0	0	0	3
Guantánamo	53	0	6	0	47
SUBTOTAL REGION ORIENTAL	76	1	14	7	56
TOTAL NACIONAL	299	11	71	21	255

MN Monumento Nacional (en la categoría de Sitios Naturales)

ML Monumento Local

ÁREAS DE PM Sitios ubicados en áreas declaradas como Patrimonio Mundial en las categorías de Patrimonio Natural de la Humanidad y Paisaje Cultural de la Humanidad

ANEXO IV

MAPA DE REGIONALIZACIÓN DEL ARTE
RUPESTRE CUBANO
(FUENTE: REELABORADO DE
GUTIÉRREZ ET AL., 2013)



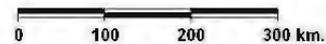
SIMBOLOGIA RUPESTROLOGICA

- REGIONES CON ESTACIONES PICTOGRAFICAS SOLAMENTE
- REGIONES CON ESTACIONES PETROGLIFICAS SOLAMENTE
- REGIONES CON ESTACIONES PICTOGRAFICAS Y PETROGLIFICAS
- REGIONES CON ESTACIONES PETROGLIFICAS Y COMBINADAS
- REGIONES CON ESTACIONES PICTOGRAFICAS, PETROGLIFICAS Y COMBINADAS

REGIONES DEL ARTE RUPESTRE CUBANO

No.	REGION
I	Llanura Clásica de Guanahacabibes
II	Llanura Clásica del Sur de la Isla de la Juventud
III	Alturas y Montañas de Guariguánico
IV	Llanura Clásica Artemisa - Almendares
V	Alturas de Bejucal - Macbruga
VI	Alturas y Llanuras del Norte de la Habana - Matanzas
VII	Llanura Clásica Costera Norte de Matanzas
VIII	Llanura de Los Arabos
IX	Llanura Clásica Costera Júcaro - Aguada
X	Alturas y Montañas de Sancti Spiritus
XI	Alturas de la Sierra de Cubitas
XII	Llanuras y Alturas Banes - Nipe - Sagua
XIII	Llanura Clásica Costera de Baracoa
XIV	Meseta de Maleí
XV	Llanura Costera Santiago de Cuba - Sigüea
XVI	Meseta Costera de Cabo Cruz
XVII	Alturas del Peniplano Norte de la Isla de la Juventud
XVIII	Alturas de la Sierra de Noveles
XIX	Llanura de Colón
XX	Llanura Costera Aterrizada de Imías

ESCALA



ANEXO V

RELACIÓN DE MATERIALES DE EJECUCIÓN
UTILIZADOS EN EL ARTE RUPESTRE DE CUBA
QUE HAN SIDO CONFIRMADOS POR ESTUDIOS
ARQUEOMÉTRICOS.

(FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA)

MATERIALES	LOCALIDAD	FUENTE
Carbón Vegetal	Cueva No. 1 de Punta del Este, Isla de la Juventud	Núñez, 1975
	Sitios de Guara o de las Charcas, San José de las Lajas, Mayabeque	Arrazcaeta y García, 1994
Goethita ¹ <i>Cromógeno naranja-rojizo</i>	Cueva de Jorge Félix, Minas de Matahambre, Pinar del Río	
Hematita ² <i>Cromógeno rojo</i>	Cueva de Jorge Félix, Minas de Matahambre, Pinar del Río	Gutiérrez y González, en prensa
	Cueva No. 1 de las Pinturas, Imías, Guantánamo	
	Cueva No. 1 de las Pinturas, Imías, Guantánamo	
	Solapa del Carey, Imías, Guantánamo	
	Cueva Mural, Matanzas	
Materia orgánica <i>Trazas de colágeno, proteínicos y ácidos grasos</i>	Cueva del Espiral, Bahía Honda, Artemisa	Fernández et al; 2014 (inédito)
Bitumen <i>Derivado de hidrocarburos naturales</i>	Sitios de Guara o de las Charcas, San José de las Lajas, Mayabeque	Roger Arrazcaeta, com. pers., 2 de septiembre 2015

¹ La Goethita es un mineral del grupo IV, perteneciente a los óxidos e hidróxidos. Debe su nombre al escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe. Posee como característica fundamental una composición del 62.9% de hierro, 17% de oxígeno y el 10.1% de hidrógeno y en algunos casos puede poseer hasta un 5% de manganeso. Perteneciente a la Familia de los Óxidos e Hidróxidos, se presenta en colores negro, pardo o amarillento, su composición química es $\text{Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$, cristaliza en el sistema Ortorrómico y tiene una dureza de 5 a 5.5 en la escala de Mohs.

² La Hematita es un mineral compuesto de Óxido Ferroso (Fe_2O_3) y constituye una importante mena de hierro ya que en estado puro contiene un 70% de este metal, es un mineral raro en las rocas intrusivas, pero es común en las extrusivas, ya que requiere de un ambiente oxidante. También es común en sedimentarias por drogénesis de limonita, donde se encuentran las mayores cantidades; también puede aparecer en rocas metamórfica de bajo grado y como producto de sublimación en las exhalaciones volcánicas. Cristaliza de forma Triagonal (generalmente le ocurre a cristales tabulares), presenta colores que van del marrón rojizo, gris a negro.

ANEXO VI

MAPA CON LA DISTRIBUCIÓN DE LOS EQUIPOS
DE INVESTIGACIÓN QUE HOY TRABAJAN EN EL
ESCLARECIMIENTO DE LOS COMPONENTES DE
LA PINTURA ABORIGEN EN CUBA
(FUENTE: REELABORADO DE
MORALES ET AL., 2014)



- ▲ Equipo formado por investigadores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y el Centro de Investigaciones y Proyectos de la Industria Minera.
- Equipo formado por investigadores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre, el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) España, el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) España y el Laboratorio de Materiales del Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- Equipo formado por investigadores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y el Centro Internacional de Física Teórica de Trieste, Italia.
- ◆ Equipo formado por investigadores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre, el gabinete de Arqueología de La Habana y la Universidad de Michigan, Estados Unidos.
- ⬛ Equipo formado por investigadores del Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre y la Universidad de Évora, Portugal.

REFERENCIAS

- Alegría, R. (1995): “La vestimenta y adornos de los caciques taínos y la parafernalia asociada a sus funciones mágico-religiosas”. *Proceedings of the Congress of the International Association for Caribbean Archaeology*, 15: 295-309.
- Alonso, E., G. Izquierdo, U. M. González, G. Hernández, R. Valcárcel, M. Pino y E. Blanco (en prensa): *Las comunidades aborígenes en la historia de Cuba*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- Alonso, E., H. Carmenate, C. Díaz, C. R. Rosa, M. R. González, E. Blanco, J. L. Ruiz y D. Rodríguez (2004): “Pinar del Río. Arte rupestre”. CD *2do. Taller Internacional de Arte Rupestre, Programas y Ponencias*, La Habana.
- Alonso, J. R. (1995): “Sobre artes aborígenes en Cuba. Un proyecto docente en la Universidad de La Habana”, http://www.naya.org.ar/educacion/htm/articulos/Jose_Ramon_Alonso.htm, consultado el 12 de mayo de 2014.
- Alonso, J. R. (2002): “La «teoría alucinógena» y la creación de patrones simbólicos aborígenes”. *Rupestreweb*, <http://rupestreweb.info.com./alucino.html>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Álvarez, G. y M. Escalona, (2014). “Una mirada al arte aborígen cubano a través de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes”. Trabajo final de la asignatura Introducción a la Arqueología, en la especialidad Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, Colegio Universi-

- tario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.
- Argüello, P. (2011): “Tendencias recientes en la investigación del arte rupestre en Suramérica. Una síntesis crítica”. *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/investigacionrupestre.html>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Argüello, P. y J. C. Rodríguez (2014): “Arte rupestre y ritual. Un estudio arqueológico de los petroglifos de El Colegio (Cundinamarca)”. *Revista Colombiana de Antropología*, 49 (1): 241-277.
- Arrazcaeta, R. y B. García (1994): “Guara: una región pictográfica de Cuba”. *Revista de Arqueología*, XV (160): 22-31.
- Arrazcaeta, R. y B. García (2008): “La región pictográfica de Guara: propuesta de una nueva hipótesis explicativa”. *El Caribe Arqueológico* (11): 54-67.
- Arrazcaeta, R. y A. Fonollá (2014): “Primeras dataciones de C14 por el método AMS del arte rupestre cubano”. *Boletín del Gabinete de Arqueología*, 10 (10): 218.
- Arrazcaeta, R. y J. F. Garcell (2015 en prensa): *Las cuevas de Las Charcas. Arte rupestre en Mayabeque, Tomo 1*. Ed. Montecallado, Mayabeque.
- Arrom, 1989 [1975]: *Mitología y artes prehispanicas de las Antillas*. 2da Edición. Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.
- Artiles, R. (2010): “La interpretación del arte rupestre en las cuevas de García Robiou en la provincia de La Habana”. *II Simposium Internacional de Arte Rupestre, Conferencia Internacional Antropología 2010, Programa*, p.7, La Habana.
- Artiles, R. (2011): “El chamanismo en el arte rupestre cubano”. *Cañasanta. Revista de Arte y Literatura Latinoamericana*, <http://www.canasanta.com>, consultado el 30 de diciembre de 2011.
- Aveni, A. (1980): *Skywatchers of Ancient Mexico*. University of Texas Press, Austin, Texas.
- Bahn, P. (1998): *Prehistoric Art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bahn, P. (2001): “Save the Last Trance for Men: An Assessment of the Misuse of Shamanism in Rock Art studies”. En Herri-Paul Francfort y Roberte N. Hamayon, eds.: pp. 51-94.

- Bahn, P. y M. Lorblanchet (1993): "Introduction". En Lorblanchet, M. y P. Bahn, eds.: *Rock art studies: the post-stylistic era o where do we go from here?* Trabajos presentados en el 2do. Congreso de AURA, Cairns, 1992. Oxbow Monograph.
- Bardiou, A. (2009): *Compendio de Metapolítica*. Ed. Prometeo, Buenos Aires.
- Bednarik, R. G. (2004): "Arte rupestre, tafonomía y epistemología". *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/bednarik2.html/>, consultado el 12 de abril de 2010.
- Bednarik, R. G. (2007): *The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Books International, New Delhi.
- Bednarik, R. G. (2008): "Cupules". *Rock Art Research*, 25 (1): 61-100.
- Bender, B. y L. Winter (2001): *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. Ed. Berg, Londres.
- Binford, L. (1962): "Archaeology as Anthropology". *American Antiquity*, 28 (2): 116-121.
- Binford, L. (1989): "Styles of style". *Journal of Anthropological Archaeology*, 8: 51-57.
- Bourdieu, P. (2000 [1972]): *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Ed. Seuil, Paris.
- Bovisio, M. A. (1992): "Obras del arte cuando el arte no existía. Problemas teórico-metodológicos respecto del «arte precolombino»". En *Las artes en el debate del quinto centenario*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Breuil, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, Montignac.
- Buchner, A. P., S. Hathout, y B. Russell (2000): "Digital Enhancement of A Prehistoric Rock Painting From Hazlet, Saskatchewan". En Whitehead, P. y L. Loendorf, eds.: *International Rock Art Congress Proceedings*, vol. 1, pp. 19-24 American Rock Art Research Association, Tucson, Arizona.
- Bunge, M. A. (1972): *La investigación. Su estrategia y filosofía*. Colección Convivium, Editorial Ariel, S.A., Barcelona.

- Calvera J. y R. Funes (1991): “Métodos para asignar pictografías a un grupo cultural”. En *Arqueología de Cuba y de otras áreas antillanas*, pp. 79-93, Editorial Academia, La Habana.
- Campos, A. y J. J. Guarch (2013): “Nuevos reportes del arte rupestre en Gibara, Holguín”. *Cuba Arqueológica*, VI (1): 42-54, www.cubaarqueologica.org, consultado el 21 de noviembre de 2014.
- Capablanca, E. (1981): *Cuatro Textos Internacionales sobre Conservación y Restauración de Monumentos*. Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, Ed. Plaza Vieja, La Habana.
- Carmenate, H. (2010): “El arte rupestre ¿se busca o «aparece»?”. Trabajo presentado en la comisión de Espeleología Histórica del Congreso 70 Aniversario de la Sociedad Espeleológica de Cuba, Matanzas.
- Celaya, M. y Godo, P. P. (2000): “Llora-lluvia: expresiones mítico-artísticas en la alfarería aborigen”. *El Caribe Arqueológico* (4): 70-84.
- Celeiro, M. (1999): “Oscilaciones de las temperaturas del aire y de las precipitaciones desde el pasado histórico en Cuba”. Tesis doctoral. Biblioteca del Instituto de Geografía Tropical, La Habana (inédito).
- Chapa, T. (2000): “Nuevas tendencias en el estudio del arte prehistórico”. *ArqueoWeb, Revista de Arqueología*, Dpto. de Prehistoria, Univ. Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/arqueoweb/numero2_3/conjunto2_3.htm, consultado el 15 de abril de 2015.
- Chippindale, C., B. Smith y P. Taçon (2000): “Visions of Dynamic Power: Archaic Rock-Painting. Altered States of Consciousness and ‘Clever Men’ in Western Arnhem Land, Australia”. *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (1): 63-101.
- Chirino, J. E. y A. Falcón (2008): *Catálogo de arte rupestre del norte de la provincia de Sancti Spíritus, Cuba*. CD Multimedia, Parque Nacional Caguanes, Sancti Spíritus.
- Clottes, J. y D. Lewis-Williams (2001): *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona.
- Comisión de Regidores del Ayuntamiento de Camagüey (1839): “Apuntes para la Historia de Puerto Príncipe”. *Memorias*

- de la Real Sociedad Patriótica de La Habana*, tomo 9 (i.e., tomo 20), pp. 301-309, La Habana.
- Conkey, M. (1980): "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira". *Current Anthropology*, 21 (5): 609-630.
- Conkey, M. (1987): "New approaches in the search for meaning? A Review of research in Paleolithic Art". *Journal of Field Archaeology*, 14 (4): 413-430.
- Consens, M. (2000): "Arte rupestre en Sudamérica: el rol de los sitios en una aproximación arqueológica". *Rupestreweb*, <http://rupestreweb.info.com>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Consens, M. (2006): "Between artefacts and egofacts: the power of assigning names". *Rock Art Research*, 23 (1): 79-83.
- Consens, M. (2007): "De símbolos e interpretaciones (sobre decodificadores y exégetas)". *Revista de Arqueología Americana* (24): 7-28.
- Consens, M. (2009): "Estilo y rupestrema: de la semántica a la praxis". En Sepúlveda, M., L. Briones y J. Chacama, eds.: *Crónicas de la piedra. Arte rupestre de las Américas*, pp. 109-117, Santiago de Chile.
- Cooper, J. (2007): "Registro nacional de arqueología aborigen de Cuba: una discusión de métodos y prácticas". *El Caribe Arqueológico* (10): 132-150.
- Curet, L. A. (2005): "Ancient migrations in Puerto Rico. Issues and Possible Explanations". En *Caribbean Paleodemography. Population, Culture, History and Sociopolitical Processes in Ancient Puerto Rico*, pp. 62-94, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Curet, L. A. (2006): "Las crónicas en la arqueología de Puerto Rico y del Caribe". *Caribbean Studies*, 34 (1): 163-199.
- Curet, L. A. (2014): "The Taino: Phenomena, Concepts, and Terms". *Ethnohistory*, 61 (3): 467-495.
- Curet, L. A., L. A. Newsom y S. de France (1997): "Report on the 1996-1997 Research Conducted by the Archaeological Project of the Civic-Ceremonial Center of Tibes, Ponce, Puerto Rico". The Latin American Archaeology Program of the Heinz Family Foundation (Inédito).

- Curet, A. y M. W. Hauser, (2011): "Migrations, Seafaring and Cultural Contact in the Caribbean". En Curet, A. y M. W. Hauser, eds.: *Islands and the crossroads*, pp. 1-10, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Diaz-Andreu, M. (2002): "Marking the Landscape. Iberian Post-Paleolithic Art, Identities and the Sacred". En Nash, G. y C. Chippindale, eds.: *European Landscapes of Rock-Art*, pp. 158-175. Routledge, Nueva York/Londres.
- Diéguez, C. R. (2015): "Relación milenaria entre Cuba y Estados Unidos". *Replica*, 2 (6): 38-40.
- Domínguez, L., (2010): "El ídolo de Zayas". *Catauro*, 12 (22): 49-51.
- Domínguez, L., (2014): "La arqueología en el estudio de la religión y el arte en el Caribe prehispánico". En Pérez, F. de J., comp.: *Los indoamericanos en Cuba. Estudios abiertos al presente*. Col. ALBA Bicentenario, Ciencias Sociales, La Habana.
- Eliade, M. (1986): *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Ed. FCE, México.
- Eliade, M. (2001): *El yoga inmortalidad y libertad*. Ed. FCE, México.
- Escobar, F. y J. J. Guarch (1991): "Hipótesis sobre una nueva región del arte rupestre en Cuba". *Estudios Arqueológicos 1989*, pp. 48-56, Ed. Academia, La Habana.
- Fariñas, D. (1995): *Religión en las Antillas*. Ed. Academia, La Habana.
- Fernández, R. (2005): "El registro gráfico rupestre como fuente de información arqueológico-antropológica. La Caverna de La Patana, Maisí, Guantánamo, Cuba". Tesis en opción al grado académico de Máster en Antropología Sociocultural. Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana, La Habana (inédito).
- Fernández, R. (2012): "Registro y documentación del dibujo rupestre de la región oriental (Cuba) como forma de protección y conservación" (informe de proyecto). En Programa de movilidad para profesionales iberoamericanos de la cultura, <http://www.oei.es/movilidad/cu003.htm> consultado el 14 de septiembre de 2014.

- Fernández, R. (2014): “La mitología en el dibujo rupestre de la Caverna de la Patana”. En Pérez, F. de J., comp.: *Los indoamericanos en Cuba. Estudios abiertos al presente*. Col. ALBA Bicentenario, Ciencias Sociales, pp. 150-160, La Habana.
- Fernández, R. y J. Cuza (2010): “Opiyelguobirán y Maquetaurie Guayaba. Nueva propuesta de interpretación”. *Cuba Arqueológica*, III (2): 17-25 www.cubaarqueologica.org, consultado el 19 de febrero de 2011.
- Fernández, R. y J. B. González (1999): *El enigma de los petroglifos de Cuba y el Caribe insular*. Ed. Juan Marinello, La Habana.
- Fernández, R. y J. B. González (2001): “Afectaciones antrópicas al arte rupestre aborigen en Cuba”. *Revista Rupestre: Arte Rupestre en Colombia*, 4 (4): 17-21.
- Fernández, R. y J. B. González (2003): “El mito del sol y la luna en el arte rupestre cubano”. *El Caribe Arqueológico* (7): 79-85.
- Fernández, R., J. B. González y D. A. Gutiérrez (2007): “History, Survey, Conservation, and Interpretation of Cuban Rock Art”. En Hayward, M., L. Atkinson y M. Cinquino, eds.: *Rock Art of the Caribbean*, pp. 22 – 40, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama.
- Fernández, R.; J. B. González y D. A. Gutiérrez (2009): “El dibujo rupestre como clave semántica de la mitología aborigen en las cuevas de Cuba”. *Unay Rvna, Revista de Ciencias Sociales* (8): 117-130.
- Fernández, R., D. A. Gutiérrez y J. B. González (2008a): “Divulgación y exhibición del arte rupestre como vía para la educación patrimonial. Fundamentos y características generales en Cuba”. *El Caribe Arqueológico* (11): 81-97.
- Fernández, R., D. A. Gutiérrez y J. B. González (2008b): “La problemática del dibujo rupestre de la cueva de Matías, Sierra de Cubitas, Camagüey, Cuba. ¿De factura indocubana o del hombre moderno?”. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, XXXV (42): 357-373.
- Fernández, R., D. A. Gutiérrez y J. B. González (2009): “Por la ruta del agua en la Punta de Maisí, Guantánamo, Cuba. Un estudio de funcionalidad en el arte rupestre”. *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos*, 1 (1): 115-146.

- Fernández, R., D. A. Gutiérrez, J. B. González y J. Cuza (en prensa): *Aon. El perro precolombino de las Antillas*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- Fernández, R., D. A. Gutiérrez; J. B. González y L. S. Domínguez (2010): “Los petroglifos de Santiago de Cuba y el personaje con los brazos en aspa. Un caso de obligatoria justicia”. *Catauro*, 12 (22): 66-87.
- Fernández, R., D. A. Gutiérrez y V. Cué (2010): “El petroglifo de la cueva de Waldo Mesa, Holguín, Cuba. Reconstrucción histórico-documental”. *Boletín del Gabinete de Arqueología*, 8 (8): 124-134.
- Fernández, R., D. Morales y L. Torres (2014): “La utilización del recurso agua. Su reflejo en la mitología aborigen en el actual municipio de Báguanos, Holguín, Cuba”. *Boletín Gabinete de Arqueología*, 10 (10): 74-89.
- Fernández, R., D. Morales, M. Más, A. Jorge, M. Solís, E. Parra y D. Rodríguez (2014): “Cueva del Espiral (Artemisa, Cuba): Guano e indicios de sustancias vegetales como componentes de la pintura”. Trabajo presentado en la Comisión de Arte Rupestre de la XII Conferencia Internacional Antropología 2014, Instituto Cubano de Antropología, 26 al 28 de noviembre, La Habana.
- Fisher, K. D. (2009): “Placing social interactions: An integrative approach to analyzing past built environments”. *Journal of Anthropological Archaeology*, 28 (4): 439-457.
- Fowler, M. J. F. (2010): “Satellite Imagery and Archaeology”. En Cowley, D., Standring, R. A. y Abicht, M. J. eds.: *Landscapes through the lens: aerial photographs and historic environment*. Oxford, UK: Oxbow Books. p. 99-110.
- Frolov, B. (1993): “Simbolismo prehistórico del número”. *Priroda* (21), en español: Alca, Madrid.
- Furst, P. T. (1965): “West Mexican Tomb Sculpture as Evidence for Shamanism in Prehispanic Mesoamerica”. *Antropológica* (15): 29-80.
- Furst, P. T. (1967): “The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality”. En Elizabeth Benson eds.: *Conference on the Olmec*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, pp. 143-178.

- Funes, R. (2005): *Camagüey en la arqueología aborigen de Cuba*. Ed. Ácana, Camagüey.
- Gándara, M. (1987): “Hacia una teoría de la observación en arqueología”. *Boletín de Antropología Americana* (15): 5-13.
- Gándara, M. (2009): “El estudio del pasado: explicación, interpretación y divulgación del patrimonio”. *Cuadernos de Antropología*, Segunda época (5): 97-123.
- Garaudy, R. (1986): Materialismo filosófico y realismo artístico. En R. Garaudy, J. P. Sartre y E. Fischer, eds.: *Estética y Marxismo*, Planeta, Barcelona.
- Garcell, J. (2009): “Cueva del Agua y del Hueso: patrimonio arqueológico en La Habana”. *Cuba Arqueológica*, II (2): 108-110, www.cubaarqueologica.org, consultado el 19 de febrero de 2011.
- Garcell, J. (2010): “Cueva del Agua y del Hueso, un Monumento Local en vía de extinción y otros hechos sobre el patrimonio”. Trabajo presentado en la Comisión de Arte Rupestre de la XII Conferencia Internacional Antropología 2014. Instituto Cubano de Antropología, 26 al 28 de noviembre, La Habana.
- Garcell, J. y L. Garriga (2014): “La estación de Punta del Este. Por la salvaguarda de un patrimonio cultural”. Trabajo presentado ante la Subcomisión de Arqueología de la Comisión Nacional de Monumentos y el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, La Habana (inédito).
- García, M. (2011): “José Juan Arrom y la formación de una conciencia antillana”. En Ulloa, J. y J. Corbea, coords.: *José Juan Arrom y la búsqueda de nuestras raíces*, pp. 173-187, Santo Domingo.
- García, J. A. (1941): “Asientos taínos localizados en el cacicato de Bani”. *Revista de Arqueología*, Época I, 3 (5): 14-26.
- García del Pino, C. (2014): “Observaciones astronómicas en la Cueva no. 1 de Punta del Este”. *Boletín Gabinete de Arqueología*, 10 (10): 118-119.
- Gardin, J. C. (1965): “On a possible interpretation of componential analysis in Archaeology”. *American Anthropologist*, Special Publication, 67 (5): 9-22.

- Giddens, A. (1979): *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. University of California Press, Berkely.
- Giddens, A. (1984): *The Constitution of Society: outline of a Theory of Structuration*. University of California Press, Berkely.
- Godo, P. P. (2002): “Expresiones mito-artísticas de los aborígenes agroalfareros antillanos”. Trabajo presentado a la 67 Reunión Anual de la Sociedad Americana de Arqueología, Denver, Colorado 20-24 marzo (inédito).
- Godo, P. P. (2003): “Arte aborigen de Cuba: una mirada desde la arqueología”. *Catauro*, 5 (8): 125-143.
- Godo, P. P. y M. Celaya (1990): “Expresiones mitológicas en los burenes de Cuba”. En *Anuario de Arqueología 1988*, pp. 152-184, Ed. Academia, La Habana.
- González, A. y R. Guerrero (2012a): “El dibujo rupestre en Cuba: acerca de sus antecedentes históricos, su estudio e investigación”. En *Llevar la luz a las tinieblas*, <http://quimred.fq.uh.cu/sec/>, consultado el 27 de junio de 2012.
- González, A. y R. Guerrero (2012b): “Conclusiones a considerar con relación a la necesidad de incrementar la protección y conservación del arte rupestre cubano”. En *Llevar la luz a las tinieblas*, <http://quimred.fq.uh.cu/sec/>, consultado el 27 de junio de 2012.
- González, J. B. y R. Fernández (1994): “Carta Informativa no. 5”, Época I. Comité Espeleológico Ciudad de la Habana.
- González, J. B., R. Fernández, D. A. Gutiérrez, H. Carmenate, Y. Chinique y D. Rodríguez (2007) “Reporte del trabajo realizado en 13 de las estaciones de arte rupestre de la provincia de Pinar del Río, como parte del Proyecto de evaluación y diagnóstico del patrimonio sociocultural de Cuba”. Archivos del Instituto Cubano de Antropología (inédito).
- González, M. R. (2008): “Consideraciones generales y primera aproximación al estudio de las pictografías en sitios arqueológicos de cimarrones en Pinar del Río”. En *CD Conferencia Internacional Antropología 2008, Simposium Internacional de Arte Rupestre*, La Habana.

- Grant, J., S. Gorin y N. Fleming (2002): *The Archaeology Coursebook. Introduction to Themes, Sites, Methods and Skills*. Routledge, New York.
- Guarch, J. M. (1968): “Trabajos de limpieza y restauración, realizados en la cueva de Ambrosio”. Archivos del Instituto Cubano de Antropología (inédito).
- Guarch J. M. (1987): *Arqueología de Cuba. Métodos y sistemas*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Guarch J. M. (1987): *Arqueología de Cuba. Métodos y sistemas*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Guarch, J. M. y Querejeta, A. (1992): *Mitología aborigen de Cuba. Deidades y personajes*. Ed. Publicigraf, La Habana.
- Guarch J. M. y C. Rodríguez (1980): “Consideraciones acerca de la morfología y desarrollo de los pictogramas cubanos”. *Cuba Arqueológica II*, pp. 53-76, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Guarch, J. J. (2014): *Los aborígenes cubanos* Ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- Guarch, J. J. y Lourdes del R. Pérez (1994): *Arte rupestre. Petroglifos cubanos*. Ediciones Holguín, Holguín.
- Guarch, E. y J. J. Guarch (1999): “Caracterización de las regiones pictográficas de la provincia de Holguín”. *El Caribe Arqueológico*, 4 (3): 90-101.
- Guidon, N. (1991) : *Peintures préhistoriques du Brésil. L’art rupestre du Piauí*. ERCI, París.
- Guidon, N. y B. Arnaud (1991): “The chronology of the New World: two faces of one reality”. *World Archaeology*, 23 (2): 1671-1784.
- Gutiérrez, D. A. (1991): “Resultados arqueológicos de la Expedición Klarren-I a Maisí, Guantánamo”. Jornada Científica 30 Aniversario de la caída en combate del espeleólogo Pedro Borrás Astorga. Libro de Resúmenes, *Casimba*, 3 (3): 38, La Habana.
- Gutiérrez, D. A. (1992): “Consideraciones sobre la posible presencia de trances alucinógenos en la concepción y ejecución de pictogramas cubanos”. En *II Congreso Espeleológico de Latinoamérica y el Caribe, Libro de Resúmenes*, Viñales, Pinar del Río.

- Gutiérrez, D. A. (2002): "Sobre el simbolismo y la funcionalidad del número en el arte rupestre de la cueva de los Petroglifos". *El Caribe Arqueológico* (6): 23-34.
- Gutiérrez, D. A. (2006): "Tipología y análisis de rasgos mediante «Cluster Analysis» en los pictogramas ornitomorfos del arte rupestre cubano". *Antropologando*, 5 (15): 35-57.
- Gutiérrez, D. A. (2011): "Teoría y práctica en rupestrología. Un imprescindible contrapunteo con la propuesta estilística de Juan Carlos Laria para el Arte Rupestre cubano" *El Explorador* (82), 4 de marzo del 2011, <http://www.explorador.org>, consultado el 25 de abril de 2011.
- Gutiérrez, D. A. (2012): "Un premio que complace sueños descubre petroglifos". *Atajo*, 11 (2): 14-15.
- Gutiérrez, D. A. (2015): "Arte rupestre mundial. Una mirada desde la periferia". *Revolución y Cultura*, (1): 44-50.
- Gutiérrez, D. A. (en prensa): "La teoría del origen neurofisiológico del arte rupestre y su introducción en Cuba. Notas reflexivas" *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, Santo Domingo.
- Gutiérrez, D. A. y R. Arrazcaeta (2012): "La datación en el arte rupestre. Métodos, actualidad y expectativas para Cuba". *Boletín Gabinete de Arqueología*, 9 (9): 140-155.
- Gutiérrez, D. A. y H. Crespo (1985): "Nuevos pictogramas para el arte rupestre de la cueva de la Pluma, Cumbre Alta, Matanzas". En *Symposium XLV Aniversario de la Sociedad Espeleológica de Cuba, Libro de Resúmenes*, p. 70, La Habana.
- Gutiérrez, D. A. y R. Fernández (2005): "Estilos pictográficos en Cuba: dificultades y problemas teórico-metodológicos". *Boletín Gabinete de Arqueología*, 4 (4): 88-89.
- Gutiérrez, D. A., R. Fernández y J. B. González (2003): "Estilo Patana. Propuesta para un nuevo estilo ideográfico en el extremo más oriental de Cuba. *Catauro*, 5 (8): 91-111.
- Gutiérrez, D. A., R. Fernández y J. B. González (2007a): "Estilo Patana. Propuesta de un nuevo estilo ideográfico para el extremo más oriental de Cuba". *KACIQUE, The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology*, <http://www.kacique.org/Calvache.html/>, consultado el 17 de marzo de 2011.

- Gutiérrez, D. A., R. Fernández y J. B. González (2007b): “La conservación del patrimonio rupestrológico cubano. Situación actual y perspectiva”. *Boletín Gabinete de Arqueología*, 6 (6): 107-124.
- Gutiérrez, D. A., R. Fernández y J. B. González (2008): “El petroglifo del Maffo. Un enfoque preliminar a su historia y funcionalidad”. *Boletín Gabinete de Arqueología*, 7 (7): 72-84.
- Gutiérrez, D. A., R. Fernández, J. B. González, H. Carmenate, Y. Chinique y D. Rodríguez (2009a): “El arte rupestre del Parque Nacional Viñales, Pinar del Río, Cuba. Registro y documentación”. *Cuba Arqueológica*, II (2): 37-55, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Gutiérrez, D. A., R. Fernández, J. B. González *et al.* (2009b): *Arte rupestre cubano*. Mapa plegable rupestrológico, escala 1: 2 100 000. Serie Mapas plegables etnológicos de Cuba, Fundación Fernando Ortiz-Ed. GEO, La Habana.
- Gutiérrez, D. A. y J. B. González (2010): “Los procedimientos de recuperación y documentación gráfica en el arte rupestre cubano. Panorama histórico”. *Cuba Arqueológica*, III (2): 26-41, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Gutiérrez, D. A. y J. B. González (en prensa): “Rojo. Particularidades de un color en el arte rupestre cubano”. *Arqueología y Sociedad*.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González, E. J. Jaimez y N. Núñez (2014): “Introducción al mapa arqueológico del municipio Imías”. *Cuba Arqueológica*, VII (1): 26-51, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 14 de diciembre de 2014.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González, H. Carmenate, J. J. Guarch, *et al.* (2014): *Catastro Nacional del Arte Rupestre Cubano*. *Cuba Arqueológica*, <http://cubaarqueologica.org/index.php?q=node/1005>, consultado el 12 de febrero de 2015.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González y R. Artiles (2014): “¿Cúpulas en Cuba? Primera aproximación a la posible presencia de petroglifos cupulares en la mayor de las Antillas”. En Hernández, O. y A. M. Rocchietti, eds.: *Arqueología preco-*

- lombina en Cuba y Argentina: esbozos desde la periferia*, pp. 117-144, Buenos Aires.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González y R. Fernández (2012): “Arte rupestre africano en las cuevas de Cuba. La necesidad de un cambio en las herramientas metodológicas”. *Arqueología y Sociedad* (24): 87-106.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González y R. Fernández (2013): “El arte rupestre del archipiélago cubano. Actualizaciones estadísticas y datos fundamentales al cierre del año 2010”. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, XL (45): 365-382.
- Gutiérrez, D. A., J. B. González, T. Pimentel y C. Tavares (2013): *Aon y la historia precolombina dominicana. Notas arqueológicas*. Museo del Hombre Dominicano, Papeles Ocasionales no. 16, Santo Domingo.
- Gutiérrez, D. A., E. J. Jaimez y J. B. González (2010): “Fundamentos teóricos y metodológicos para el mapa del arte rupestre cubano. Comentarios generales”. *Cuba Arqueológica*, II (1): 14-29, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 22 de febrero de 2011.
- Gutiérrez, D. A., E. J. Jaimez, J. B. González, J. Álvarez, M. Loro y L. Cabrera (2011a): “Arte rupestre en la Reserva Natural Imías, Guantánamo, Cuba. Una mirada preliminar”. *Cuba Arqueológica*, IV (1): 37-56, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 19 de febrero de 2011.
- Gutiérrez, D. A., J. E. Chirino, E. J. Jaimez y J. B. González (2011b): “La vulnerabilidad del arte rupestre cubano ante el ascenso del nivel del mar. La llanura costera Judas-Aguada, un caso de ejemplo”. *El Caribe Arqueológico* (12): 30-44.
- Harris, M. (1978): *El desarrollo de la teoría antropológica*. Ed. Labor, Madrid.
- Hayward, M. H., F. J. Schieppati and M. A. Cinquino (2007): “Theorizing Past Religions and Puerto Rican Rock Art”. *Proceedings of the Congress of International Association for Caribbean Archaeology*, 21 (2): 500-505, Trinidad and Tobago.
- Hayward, M. H., F. J. Schieppati y M. A. Cinquino (2008): “La organización religiosa en la era de la cerámica tardía en el Caribe”. *El Caribe Arqueológico* (11): 20-27.

- Hegmon, M. (1992): "Archaeological research on style". *Annual Review of Anthropology*, 21: 517-536.
- Hernández, C. A. y L. Roura (2001): "Reflexiones en torno al tema de la muerte en la mitología y la plástica aruaca". *Boletín del Gabinete de Arqueología* (1): 36-44.
- Hernández, O. (2014): "Cueva de Ambrosio: patrimonio arqueológico en una localidad rupestre de la península de Hicacos, Matanzas, Cuba". *Casimba*, segunda época, 1 (1): 49-60.
- Hernández, S. T. (2010): *Los estudios arqueológicos y la historiografía aborigen de Cuba (1847-1922)*. Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana.
- Hernando, A. (1999): "Percepción de la realidad y prehistoria. Relación entre la construcción de la identidad y complejidad socio-económica en los grupos humanos". *Trabajos de Prehistoria*, 56 (2): 19-36.
- Herrera, R. (1939): "Discusión sobre el posible origen de la pictografías de Punta del Este. Isla de Pinos". *Memorias de la Sociedad Cubana de Historia Natural*, La Habana, 13 (5).
- Hodder, I. (1984): "Archaeology in 1984". *Antiquity* (58): 25-32.
- Hodder, I. (1990): "Style as historical quality". En Conkey, M. y C. Hastorf, eds.: *The use of style in archaeology*, pp. 44-51, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hodder, I. (2000): "Agency and individuals in long-term processes". En Dobres, M. A. y J. Robb, eds.: *Agency in Archaeology*, pp. 21-33, Routledge, London y New York.
- Hodder, I. y S. Hutson, (2003): *Reading the past*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hodgson, D. (2006): "Altered states of consciousness and paleoart: an alternative neurovisual explanation". *Cambridge Archaeological Journal*, 16 (1): 27-37.
- Hofman, C. L., A. J. Bright, A. Boomert y S. Knippenberg (2007): "Island Rhythms: the web of social relationships and interaction networks in the Lester Antillean archipelago between 400 BC and AD 1492". *Latin American Antiquity*, 18 (3): 243-268.
- Ibarra, M. (1955): *Estudio de algunos ídolos existentes en el Museo Bacardí en Santiago de Cuba*. Tesis para optar por el grado

- de doctor en Ciencias Naturales, Universidad de la Habana, La Habana (inédito).
- Izquierdo, G. y A. Rives (1991): "Tendencias de desarrollo del arte rupestre cubano". En *Estudios Arqueológicos 1990*, pp. 28-45, Ed. Academia, La Habana.
- Izquierdo, G. y A. Rives (2010): "Estilos del arte rupestre en Cuba. Una nueva interpretación". *Cuba Arqueológica*, III, monográfico 2: 6-61, <http://www.cubaarqueologica.org>, consultado el 19 de febrero de 2011.
- Jochim, M. A. (1983): "Paleolithic cave art in ecological perspective". En Bailey, G.N., ed.: *Hunter-gatherer economy in prehistory: a European perspective*, pp. 212-219, Cambridge University Press, Cambridge.
- Johnson, M. (2009): *Teoría arqueológica*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona.
- Kagan, M. (1989): "Del sincretismo artístico primitivo al sistema de artes contemporáneo". En *Problemas de la teoría del arte*, tomo IV, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Kaye, Q. (2004): "Uso de drogas alucinógenas en rituales del nuevo mundo. Revisión de evidencias de la etnohistoria, la antropología y la arqueología". *El Caribe Arqueológico* (8): 74-85.
- Keegan, W. F. y R. Rodríguez (2007): "Archaic origins of the classic Tainos" En B. Reid, H. Petitjean y A. Curet, eds.: *Proceeding of the 21 Congress of the IACA*, vol. I, pp. 211-217, University of the West Indies, St. Augustine.
- La Rosa, G. (1992): "El petroglifo de la cueva de las Avispas, Quivicán, La Habana". *Carta Informativa no. 9*, Época III, Departamento de Arqueología, Centro de Antropología, Academia de Ciencias de Cuba.
- La Rosa, G. (1994): "Tendencias en los estudios de arte rupestre de Cuba: retrospectiva crítica". *Revista de Ciencias Sociales* (29): 135-153.
- La Rosa, G. (2007): "Espacios míticos africanos en las cuevas de Cuba: una hipótesis perturbadora". *El Caribe Arqueológico* (10): 69-84.
- La Rosa, G., A. Rives, J. Tomé, O. Ortega y G. García (1990): "El petroglifo de la cueva del Indio". *Carta Informativa no.*

- 7, Época III, Departamento de Arqueología, Centro de Antropología, Academia de Ciencias de Cuba.
- Laming, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Éditions A. & J., París.
- Laria, J. C. (2011): "Estilos pictográficos: un intento de interpretación del arte rupestre cubano". *El Explorador* (81), 26 de enero del 2011, <http://www.eexplorador.org>, consultado el 8 de febrero de 2011.
- Leroi-Gourhan, A. (1968): *Prehistoria del arte occidental*. Editorial Gustavo Gili, Madrid.
- Lesure, R. G. (2005): "Linking Theory and Evidence in Archaeology of Human Agency: Iconography, Style, and Theories of Embodiment". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13 (3): 237-255.
- Levis-Williams, D. (1981): *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Painting*. Academic Press, Londres.
- Lewis-Williams, D. (2002): *The Mind in the Cave. Consciousness and the origins of art*. Thames & Houdson, Londres.
- Lewis-Williams, D. (2005): *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Ediciones Akal, Madrid.
- Lewis-Williams, D. y T. Dowson (1988): "The signs of all times: entopic phenomena in Upper Paleolithic art". *Current Anthropology*, 29 (2): 201-245.
- Linville, M. S. (2005): "Cave Encounters: Rock art research in Cuba". En L. A. Curet, S. Lee y G. La Rosa, eds.: *Dialogues in Cuban archaeology*, pp. 72-99, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Llamazares, A. M. (1986): "Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre". *Cuadernos* (11): 1-28.
- López, A. (2003): *El Arte en la Penumbra*. Grupo BHD, S.A., Coral Hotels and Resorts, Proempresa y Fondo Europeo de Desarrollo, Santo Domingo.
- López, C. (1995): "Las pictografías de la Sierra de Cubitas en el contexto antillano. Recomendaciones para la utilización con fines culturales de la Cueva de los Generales". Tesis para optar por el nivel medio superior en Museología, Instituto Politécnico de Museología, Archivos del Centro

- de Restauración, Conservación y Museología de la Universidad de las Artes, La Habana (inédito).
- López, E. y D. Sanz (2005): “Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método”. En P. Arias Cabal, R. Ontañón Peredo, C. García-Moncó Piñeiro y L. C. Teira Mayolini, eds.: *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*, pp. 719-728, Universidad de Cantabria, Santander.
- Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la préhistoire*. Errance, París.
- Maciques, E. (1988): “El arte rupestre de Matanzas”. *Museo*, I, 2^{da}. Época, Matanzas.
- Maciques, E. (1991): “La variante de líneas inconexas en el ordenamiento estilístico del arte rupestre cubano”. Presentado en la II Reunión de Espeleólogos, Mérida, Yucatán, México (inédito).
- Maciques, E. (1996): “El arte rupestre del Caribe insular. Estilo y cronología”. *Anales del Museo de América* (4): 7-24.
- Maciques, E. (2004): “El arte rupestre del Caribe insular. Estilo y cronología”. *Rupestreweb*, <http://rupestreweb.tripod.com/maciques.html>, consultado el 12 de abril de 2010.
- Maclachlan, M. D. y K. William (1990): “Archaeology and the Ethno-Tyrannies”. *American Anthropologist*, 92 (4): 1011-1013.
- Macnutt, F. A. (1912 [1970]): “*De Orbe Novo: The Eight Decades of Peter Martyr O 'Anghera*”. Burt Franklin, New York.
- Maquet, J. (1999): *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Ediciones Celeste, Madrid.
- Mark, R. y E. Billo, (2006): “Computer-assisted photographic documentation of rock art”. *Coalition* (11): 10-14.
- Martí, J. (1963-1973): *Obras Completas*. Editorial Nacional de Cuba. (27 tomos) El volumen 28 fue publicado por la Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Martínez, A., E. Vento y C. Roque (1993): *Historia aborigen de Matanzas*. Ediciones Matanzas.
- Martínez, A. J., A. Rangel y A. Lomba (sin año): *El Museo Antropológico Montané en el CVIII Aniversario de su fundación*.

- Historia y aportes principales*. Ediciones Ilam documentos, La Habana.
- Martínez, P. (1996): “Informe de estudio microbiológico de la Cueva no. 1 de Punta del Este”. Archivos del CEN-CREM, La Habana (inédito).
- Martínez, R. (2003): “Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre”. *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 11 (29): 1 – 13.
- Martínez, R. (2009): “El chamanismo y la corporalización del chaman: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica”. *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 16 (46): 197 – 220.
- McCall, G. (2007): “Add shamans and stir? A critical review of the shamanism model of forager rock art production”. *Journal of Anthropological Archaeology*, 26 (2): 224-233.
- Meggers, B. J. (1998): “Enfoque teórico para la evaluación de los restos arqueológicos”. En *Evolución y difusión cultural. Enfoques teóricos para investigación arqueológica*, pp. 53-64, Ed. ABYA-YALA, Quito.
- Meggers, B. J. (1999): “Limitación medioambiental en el desarrollo de la cultura”. En *Ecología y biogeografía de la Amazonía*, pp. 33-64, Ed. ABYA-YALA, Quito.
- Mirimanov, V. (1980): *El arte primitivo*. Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Moore, J. (2005): *Cultural Landscapes in the Ancient Andes*. University Press of Florida.
- Morales, D., R. Fernández, D. Rodríguez, M. Más, A. Jorge, M. Solís y E. Parra (2014): “Análisis comparativo de las cadenas operativas para la elaboración de los pigmentos en el dibujo rupestre. Los casos de Cuba y República Dominicana”. Trabajo presentado en la Comisión de Arte Rupestre de la XII Conferencia Internacional Antropología 2014, Instituto Cubano de Antropología, 26 al 28 de noviembre, La Habana.
- Morphy, H. (2005): “Aesthetics across time and place: an anthropological perspective on archaeology”. En T. Heyd y J. Clegg, eds.: *Aesthetics and rock art*, pp. 51-60, Ed. Ashgate, Londres.

- Mosquera, G. (1983): *Exploraciones en la plástica cubana*. Ed. Letras Cubanas, La Habana.
- Mosquera, G. (1989): *El diseño se definió en octubre*. Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Mosquera, G. (1994): "Historia del arte y culturas". *Revolución y Cultura*, 33 (IV): 6.
- Newsom, L. A. (2010): "Tibes Paleoethnobotany". Antonio Curet y Lisa Stringer (eds.) *At the Center of the Cosmos: People, Power, and Sacred Place at the Ceremonial Center of Tibes, Puerto Rico*, pp. 80–114. University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Newsom, L. A. y D. M. Pearsall (1999): "Temporal and spatial trends indicated by a survey of archaeobotanical data from the Caribbean islands" In Minnis: *People & Plants in Ancient North America*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- Núñez, A. (1975): *Cuba: dibujos rupestres*. Ed. conjunta Ciencias Sociales, La Habana e Ind. Gráfica S.A., Lima.
- Núñez, A. (1985): *Arte rupestre de Cuba*. Ed. Jaka Book, Milano.
- Núñez, A. (s/f): *El arte rupestre de Cuba y su comparación con el de otras áreas de América*. Editorial Científico Técnica, La Habana, Cuba.
- Núñez, A., D. Gutiérrez, E. Jaimez y R. Delgado (1990 inédito): "El arte rupestre de la cueva de los Petroglifos, del Sistema Cavernario de Constantino, Viñales, Pinar del Rio. Consideraciones Preliminares". Trabajo presentado al Congreso 50 Aniversario de la Sociedad Espeleológica de Cuba, La Habana.
- Oliver, J. R. (1998): *El centro ceremonial de Caguana, Puerto Rico. Simbolismo iconográfico, cosmovisión y poderío caciquil taíno de Borinquen*. Archaeopress, British Archaeological Reports, 232.
- Oliver, J. R. (2005): "The Proto-Taino Monumental Cemís of Caguana. A Political-Religious «Manifiesto»". En P. E. Siegel, ed.: *Ancient Borinquen. Archaeology and Ethnohistory of Native Puerto Rico*, pp. 230-284, Edit. Alabama, Tuscaloosa.
- Oliver, J. R. (2008): "El universo material y espiritual de los taínos". En J. R. Oliver, C. Mc Ewan y A. Casas, eds.: *El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno*, pp.

- 137-201, Ministerio de Cultura, Museu Barbier-Mueller Art Precolombí y Fundación Caixa Galicia, Barcelona.
- Oliver, J. R. (2009): *Casiques and Cemí Idols*. Caribbean Archaeology and Ethnohistory Series, Alabama Press, Tuscaloosa.
- Olmos, L. (2014): *Sancti Spíritus arqueológico, historia precolombina*. Ed. Luminaria, Sancti Spíritus.
- Ordúñez, R. (1997): *Inventario arqueológico de Baracoa*. Ed. Universidad de Ponce, Puerto Rico.
- Ordúñez, R. y Y. Ordúñez (2014): “Símbolos arahuacos de Baracoa, Cuba: aproximación a su interpretación”. *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/arahuacosbaracoa.html>, consultado el 1 de diciembre de 2014.
- Ordúñez, R., Y. Ordúñez, Y. Correa (2012): “Piedras grabadas de Cuatro Lunas”. Archivos del autor (inédito).
- Ortiz, F. (1943): *Las cuatro culturas indias de Cuba*. Ed. Arellano y Cía., La Habana.
- Ortiz, F. (1947a): *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Ortiz, F. (1947b): “El dios ‘llora-lluvia’ de los indios cubanos”. *Bohemia*, 39 (28).
- Ortiz, F. (2008): *La cueva del Templo, Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana
- Pagán, J. R.; (2002): “El concepto paisaje como traslación de landscape en arqueología”. *Diálogo antropológico* 1 (1): 7-12.
- Pagán, J. R. y L. A. Carlson (2014): “Recent archaeobotanical findings of the hallucinogenic snuff cojoba (*Anadenanthera peregrina* L. Speg.) in precolonial Puerto Rico”. *Latin American Antiquity*, 25 (1): 101-116.
- Pané, R. (1990): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Nueva versión con notas, mapas y apéndices. Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Payarés, R. (1963a): “Cultura subtaína”. *Verde Olivo*, VII (44): 72.
- Payarés, R. (1963b): “Expediente del sitio «Petroglifo del Maffo»”. Cartilla no. 639, 21 de febrero de 1963, Archivos del Instituto Cubano de Antropología, La Habana (inédito).
- Pereira, O. (2008): “La confluencia del arte rupestre aborigen y de esclavos cimarrones en las cuevas de Cuba”. *El Caribe Arqueológico* (11): 28-41.

- Pérez de Acevedo, R. (1949): *Venezuela: clave para la solución del problema de Punta del Este, Isla de Pinos*. Publicaciones del Instituto Cubano de Arqueología, La Habana.
- Pérez, F de J. (2014): “¿Los indoamericanos en Cuba?. Actualicemos el tema” En Pérez, F. de J., comp.: *Los indoamericanos en Cuba. Estudios abiertos al presente*. Col. ALBA Bicentenario, Ciencias Sociales, pp. 6-30, La Habana.
- Pietti, E. (1907): *L'art pendant l'âge du renne*. Masson et Cie. Éditeurs, París.
- Prous, A. (1994): “L'art rupestre du Brésil”. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 49: 77-14.
- Prous, A., A. Baeta, E. Rubbioli (2003): *O patrimônio arqueológico da região de Matozinhos: conhecer para proteger*. UFRGS, Porto Alegre.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1972): “The cultural context of aboriginal hallucinogen: Banisteriopsis Caapi” En P.D. Furst (Ed), *Flesh of the Gods*, Waveland Press Inc. Illinois.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1978a): “Beyond the Milky Way; Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians” *Latin American Studies* (42), UCLA, Latin American Center Publications. Los Ángeles.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1978b): *El Chamán y el Jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. Siglo XXI Editores, México D.F.
- Renfrew, C. y P. Bahn, (2005): *Archaeology. The Key Concepts*, Routledge, London.
- Rivero de la Calle, M. (1966): *Las culturas aborígenes de Cuba*. Ed. Universitaria, La Habana.
- Rivero de la Calle, M. y A. Núñez (1958): “Excursiones Arqueológicas a Camagüey”. *Islas*, Universidad Central de Las Villas. 1 (1): 90 – 123.
- Robaina, J. R., L. B. Marichal y A. Suarez (2002) “La etnoarqueología como alternativa antropológica. *El Caribe Arqueológico* (6): 94-97.
- Rocchietti, A. M. (2014): “Arte rupestre: imagen de lo fantástico”. En Hernández, O. y A. M. Rocchietti, eds.: *Arqueología Precolombina en Cuba y Argentina: esbozos desde la periferia*. Aspha y Centro de Investigaciones Precolombinas, Buenos Aires.

- Rodríguez, A. y R. Lorenzo (2012): “El Arte Rupestre en las comunidades aborígenes cubanas”. En *monografias.com*, <http://www.monografias.com/trabajos17/arte-rupestre-aborigenes/arte-rupestre-aborigenes.shtml>, consultado el 16 de abril de 2013.
- Rodríguez, E. (2000): “La cruz de la Capilla Sixtina”. *Revista Cubana de Astronomía. Datos Astronómicos para Cuba 2000*, pp. 86-91, Instituto de Geofísica y Astronomía, La Habana.
- Rodríguez, C., y J. M. Guarch (1980): “Acerca de las experiencias obtenidas en las restauraciones de las localidades pictográficas: Cueva No. 1 de Punta del Este y Cueva de Ambrosio”. *Cuba Arqueológica II*, pp. 163 – 169, Ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- Rodríguez, I. (2016 en prensa): “Antillean Islander Space: On the Religious Beliefs and Representations of the Taíno People” *Journal of Religious History*, doi: 10.1111/1467-9809.12329.
- Rodríguez, J. A. (1986): “Planteamientos teóricos y metodológicos referidos al diseño de la investigación” *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología de Argentina* (11), Mc Graw Hill, New York.
- Rodríguez, M. E. (2004): *Historia de Cienfuegos. Aborígenes de Jagua*. Ed. Mecenás, Cienfuegos.
- Rodríguez, M. E. (2009): *El complejo Palo Liso – Las Glorias. Un sistema ceremonial aborígen*. Ed. Mecenás, Cienfuegos.
- Rodríguez, M. E. y C. R. Borges (2001): *El arte rupestre en Rodas*. Ed. Mecenás y Ed. Damují, Cienfuegos.
- Rodríguez, M. (2007): *Tras las huellas del Perro Indígena*. Ed. Publicaciones Puertorriqueñas, San Juan.
- Rodríguez, R. (2010): “What is the Caribbean? An archaeological perspective”. *Journal of Caribbean Archaeology*, Special Publication (3): 19-51.
- Rodríguez, R., y J. Pagan, (2006): “Interacciones multivectoriales en el Circum-Caribe precolonial: Un vistazo desde las Antillas”. *Caribbean Studies*, 34 (2): 103-143.
- Rodríguez, R., A. Vidal y G. Pérez, (2008): ¿Es realmente el “Ídolo del Tabaco” una urna funeraria? *Debates Americanos*, (2): 127 – 129.

- Roe, P. G. (1993): "Cross-Media Isomorphisms in Taino Ceramics and Petroglyphs from Puerto Rico". *Proceedings of the International Association for Caribbean Archaeology Congress*, 14: 637-671, Barbados.
- Rogério, M. A. (2008): "Análisis de imagen de paneles rupestres: mucho más que la elaboración de calcos digitales". *Sautuola* (XIV): 423-436
- Romero, A. (2006): "Estudio preliminar del arte parietal de la región central de Cuba". *Cavernes*, 4 (33): 1-30.
- Ross, J. y I. Davidson, (2006): "Rock Art and Ritual: An Archaeological Analysis of Rock Art in Arid Central Australia". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13 (4): 305-341.
- Rouse, I (1942): *Archaeology in the Maniabon Hills, Cuba*. Yale University Publication in Anthropology, no. 26, New Haven.
- Sackett, J. (1977): "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity*, 42 (3): 360-380.
- Sackett, J. (1985): "Style and ethnicity in the Kalahari: a reply to Wiessner". *American Antiquity*, 50 (1): 154-159.
- Sackett, J. (1990): "Style and ethnicity in archaeology: the case of isochrestism" En Conkey, M. y C. Hastorf, eds.: *The uses of style in art history*, pp. 32-43, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sánchez, A. (1970): *Estética y Marxismo*, tomo 1. Editorial Era, México D.F.
- Sánchez, M., A. Rangel, E. Hernández y D. Gutiérrez (2014): "Propuesta de herramientas metodológicas para la integración del componente arqueológico en el manejo de las áreas protegidas en Cuba". Trabajo presentado en la Comisión de Arte Rupestre de la XII Conferencia Internacional Antropología 2014. Instituto Cubano de Antropología, 26 al 28 de noviembre, La Habana.
- Samson, A., J. Cooper, J. Camaño y A. Nieves (2015 inédito): "Relaciones entre Hayti y Boriquen en los siglos XIII-XVI". Trabajo presentado en el 7mo Congreso de Antropología y Arqueología Carlos Esteban Deive, Museo del Hombre Dominicano, octubre de 2015, Santo Domingo.

- Schiffer, M. B. (1996): *Formation Processes of the Archaeological Record*. University of Utah Press, Salt Lake City.
- Sepúlveda, M. (2011): “Estilo vs. Agente: rescate del individuo en la práctica rupestre”. En Ayala, P. y F. Vilches, eds.: *Teoría arqueológica en Chile. Reflexionando en torno a nuestro quehacer disciplinario*, pp. 188-209, Qillqa.
- Skibo J. M. y M. B. Schiffer, (2008): “Agency and Practice” En *People and Things. A Behavioral Approach to Material Culture*, pp. 22-27. Springer Science. New York.
- Socarrás, M. (1985): “Un enigma con posibilidades de solución. La cultura de los círculos concéntricos”. *Santiago*, 59: 7-12.
- Socarrás, M. (1987): “La cultura de los círculos concéntricos. Computación aborigen”. *Santiago*, 67: 13-19.
- Stone, A. (1995): *Images from the Underworld. Naj Tunich and Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin, Texas.
- Tabío, E., y E. Rey (1966): *Prehistoria de Cuba*. Academia de Ciencias de Cuba, La Habana.
- Taçon, P. y C. Chippindale (1998): “An Archaeology of Rock-Art through informal methods and formal methods”. En Chippindale, C. y P. Taçon, eds.: *The Archaeology of Rock-Art*, pp. 1-10, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tilley, C. (2004): *The Materiality of Stone*. Ed. Berg, Londres.
- Torres, D. (2004): “Apuntes críticos sobre los procedimientos de observación en la arqueología cubana”. CD *VII Conferencia Internacional Antropología 2004*, 24-26 de noviembre, La Habana.
- Torres, D. (2006): *Taínos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. Ed. Asesor Pedagógico, México D.F.
- Troncoso, A., F. Criado-Boadoy, M. Santos-Estévez (2011): “Arte rupestre y códigos espaciales. Un caso de estudio en Chile central”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 43 (2): 161-176.
- Ulloa, J. (2008): “Una nota al margen. Crónica de una datación olvidada”. *El Caribe Arqueológico* (11): 106-110.
- Ulloa, J. (2013): *Hacia una arqueología en la isla de La Española. Nuevos enfoques, perspectivas y desafíos de una ciencia*. Museo del Hombre Dominicano, Papeles Ocasionales no. 17, Santo Domingo.

- Ulloa, J. (2014): *Arqueología en la línea noroeste de La Española. Paisajes, cerámicas e interacciones*. Instituto Tecnológico de Santo Domingo, Santo Domingo.
- Urbina, F. (2003): “Precisiones sobre arte rupestre”. *Boletín Chamánico* (14), noviembre 11 de 2003, <http://www.visionchamanica.com/Arte>, consultado el 12 de abril de 2010.
- Valcárcel, R. (2002): *Banes precolombino. La ocupación agricultora*. Ed. Holguín, Holguín.
- Valdés, A. y M. Moynier (2012): *Aborígenes en el territorio guantánamero*. Editorial El Mar y la Montaña, Guantánamo.
- Van Pool, C. (2003) “The Shaman-Priest of the Casas Grandes Region, Chihuahua, Mexico”. *American Antiquity*, 68 (4): 696 – 717.
- Vargas, I. (1990): *Arqueología, ciencia y sociedad*. Editorial Abre Brecha, Caracas.
- Velandia, C. A. (2002): “Estética y arqueología: dificultades y problemas”. *El Caribe Arqueológico* (6): 9-15.
- Velandia, C. A. (en preparación): “Arte Rupestre en el Tolima, Colombia” (Primera parte: Problemas teóricos y dificultades metodológicas, Cap.1). Bogotá.
- Vento, E. (2008): “El arte parietal de la Caverna de Santa Catalina y su papel en la relación hombre-medio”. III Taller Internacional de Arte Rupestre. Fundación de la Naturaleza y el Hombre Antonio Núñez Jiménez, La Habana (inédito).
- Whitehouse, H. (2004): *Modes of Religiosity: A Cognitive Theory of Religious Transmission*. AltaMira Press, New York.
- Whitley, D. (2000): *L'art des chamanes de Californie. Le monde de Amerindies*. Ed. Senil, Paris.
- Whitley, D. (2005): *Introduction to rock art research*. Left Coast Press, Walnut Creek.
- Wiessner, P. (1983): “Style and social information in Kalahari san projectile points”. *American Antiquity*, 49 (2): 253-276.
- Wiessner, P. (1985): “Stile or isochrestic variation? A reply to Sackett”. *American Antiquity*, 50 (1): 160-166.
- Wiessner, P. (1990): “Is there a unity of style?”. En Conkey, M. y C. Hastorf, eds.: *The use of style in archaeology*, pp. 105-112, Cambridge University Press, Cambridge.

- Wilson, S. M. (1998): "Pacific Rock-Art and cultural genesis: a multivariate exploration". En Chippindale, C. y P. Taçon, eds.: *The Archaeology of Rock Art*, pp. 163-184, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wilson, S. M. (1999): "Cultural Pluralism and the Emergence of Complex Society in the Greater Antilles". En *Proceeding of XVIII International Congress for Caribbean Archaeology*, Ed. IACA Región Guadalupe, pp. 7-12, St. George's.
- Worringer, W. (1978): *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México.

DE LOS AUTORES



Divaldo Antonio Gutiérrez Calvache (La Habana 1964)

Es graduado de obras subterráneas en la especialidad de ingeniería (1985) y ha cursado numerosos adiestramientos de postgrado en temas de arqueología de Cuba y el Caribe. Investigador asociado de varias instituciones cubanas y extranjeras, como el Instituto Cubano de Antropología y el Museo del Hombre Domini-

cano. Colaborador del Museo Antropológico Montané, de la Universidad de La Habana; de la Fundación Fernando Ortiz y de la Fundación Igneri Arte y Arqueología, República Dominicana. Miembro de organizaciones como la Sociedad Espeleológica de Cuba (SEC) —dentro de la cual preside el Comité Espeleológico de La Habana—; el Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre (GCIAR), del cual es su coordinador general; la Asociación Internacional de Arqueología del Caribe (IACA); la Organización Puertorriqueña de Arqueología (OPA); el Colegio Chileno de Arqueología (CCA), la Sociedad Dominicana de Antropología (SODAN) y del Grupo de Trabajo para la Protección del Patrimonio Carsológico de Cuba, del Sistema Nacional de Áreas Protegidas (GTPC-SNAP). Ha publicado más de ochenta artículos de arqueología y paleontología en revistas especializadas de Cuba, República Dominicana, Estados Unidos, Colombia, México, Perú, Argentina, Venezuela, Chile, Reino Unido, Holanda, Alemania, Italia y China. Ha organizado y participado en eventos y expediciones internacionales en Cuba, República Dominicana y Chile. Ha obtenido premios relevantes en eventos de ciencia y técnica en Cuba, como el Premio Anual de Ciencia y Técnica, en la categoría de Innovación y Racionalización (1995) y Mención en el Premio Nacional de Investigación José Manuel Guarch Delmonte (2015).



José Benito González Tendero (La Habana 1966)

Espeleólogo, arqueólogo, artista plástico e instructor de buceo. Fundador del Grupo de Arqueología del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM). Investigador asociado de varias instituciones, como el Instituto Cubano de Antropología —en el cual laboró como auxiliar de investigaciones— y el Museo del Hombre Dominicano. Colaborador del Museo Antropológico Montané, de la Fundación Fernando Ortiz y de la Fundación Igneri Arte y Arqueología. Miembro de organizaciones como la Sociedad Espeleológica de Cuba (SEC) —en la cual preside la Sección Nacional de Espe-

leobuceo—, el Grupo Cubano de Investigaciones del Arte Rupestre (GCIAR), la Asociación Internacional de Arqueología del Caribe (IACA), la Sociedad Dominicana de Antropología (SODAN) y la Organización Puertorriqueña de Arqueología (OPA). Ha participado en proyectos de investigación tanto en Cuba como en el exterior. Ha publicado numerosos artículos en revistas de Cuba, Colombia, República Dominicana, Perú, Argentina, Suiza e Italia. Es coautor del libro *El enigma de los petroglifos de Cuba y el Caribe insular*, con el que obtuvo el Premio de Investigación Cultural “Juan Marinello” (1998). En el 2015 obtuvo Mención en el Premio Nacional de Investigación José Manuel Guarch Delmonte (2015). Ha sido certificado en actividades subacuáticas de diferentes agencias, como PADI, NACD, Instructor*** FCAS-CMAS, Instructor Nitrox Básico (IANTD), Buceador de cueva completa TDI, NSS-CDS.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	11
PRÓLOGO.....	15
PREFACIO.....	21
INTRODUCCIÓN.....	25
CAPÍTULO 1. UN PRIMER PROBLEMA: ¿ES “ARTE” EL ARTE RUPESTRE DE CUBA?.....	31
CAPÍTULO 2. UBICÁNDONOS EN NUESTRA REALIDAD	
COGNITIVA.....	47
Revisando paradigmas y actuaciones.....	49
Sobre la exploración, búsqueda y composición de sitios rupestres en Cuba. La calidad de los reportes.....	55
<i>La exploración y búsqueda.....</i>	55
<i>Arte rupestre mobiliario, una construcción pendiente.....</i>	62
<i>La calidad de los reportes.....</i>	69
CAPÍTULO 3. LOS SUPUESTOS CON QUE ENFRENTAMOS LA INVESTIGACIÓN.....	77
La gestión de la información.....	77
El uso de la terminología y la construcción de nuestra comunicabilidad.....	85
El uso y propuesta de unidades de análisis o taxonomías.....	91
Los procesos y métodos observacionales.....	95

CAPÍTULO 4. NUESTROS RESULTADOS ¿ACEPTADOS O PROBLEMÁTICOS?.....	109
La asignación social, cultural y cronológica.....	110
Las propuestas estilísticas.....	123
Acercamientos históricos y etnohistóricos.....	130
Mitología, magia, y ritualidad.....	152
Arqueoastronomía y formación de la realidad.....	162
Rupestrológia vs. geografía, espacio y paisaje.....	167
Arqueometría, conservación y protección.....	173
EPÍLOGO.....	191
ANEXO 1. RESUMEN DEL REGISTRO NACIONAL DE ARTE RUPESTRE.....	195
ANEXO 2. RESUMEN DE LA PROTECCIÓN DEL ARTE RUPESTRE DE CUBA EN EL SISTEMA NACIONAL DE ÁREAS PROTEGIDAS.....	199
ANEXO 3. RESUMEN DE LAS CATEGORÍAS DE PATRIMONIO DE LOS SITIOS DEL ARTE RUPESTRE DE CUBA.....	203
ANEXO 4. MAPA DE REGIONALIZACIÓN DEL ARTE RUPESTRE CUBANO.....	207
ANEXO 5. RELACIÓN DE MATERIALES DE EJECUCIÓN UTILIZADOS EN EL ARTE RUPESTRE DE CUBA QUE HAN SIDO CONFIRMADOS POR ESTUDIOS ARQUEOMÉTRICOS.....	209
ANEXO 6. MAPA CON LA DISTRIBUCIÓN DE LOS EQUIPO DE INVESTIGACIÓN QUE HOY TRABAJAN EN EL ESCLARECIMIENTO DE LOS COMPONENTES DE LA PINTURA ABORIGEN EN CUBA.....	211
REFERENCIAS.....	213
DE LOS AUTORES.....	241



En este libro se tratan temas que se podrían considerar “candentes” en la gestión del conocimiento sobre el arte rupestre de Cuba. Dichos temas son tratados aquí como problemas teóricos y metodológicos susceptibles a la crítica y el cuestionamiento académico. En estas líneas se analizan, desde una concepción materialista histórica, las limitaciones en el empleo de ciertas herramientas en la investigación del arte rupestre de Cuba, así como de los resultados y conclusiones a los que se ha arribado a partir de su aplicación. Si una de las razones más importantes de nuestra actividad es la construcción de un conocimiento histórico y social, es imprescindible entonces manejar, desde una visión analítica y crítica, la implementación de dichas herramientas y las tendencias de interpretación y explicación que han sido predominantes en los estudios del arte rupestre.

“Un libro necesario, sobre todo por su enfoque revisionista, tan imperioso hoy día, donde se hace imprescindible elevar el rigor académico en la arqueología caribeña.” —Luis Antonio Curet, *National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.*

“Esta es, sin dudas, una obra significativa para el desarrollo de las futuras investigaciones sobre el arte rupestre cubano. Pero va más allá: es en gran parte una respuesta a la situación actual que vive la arqueología cubana en general. La discusión teórica que se entabla en estas páginas debe ser un motor que impulse una arqueología comprometida con la formación de las nuevas generaciones, coherente y contextualizada en nuestra realidad política y social.” —Odlanyer Hernández de Lara, *Cuba Arqueológica.*

“*Arte rupestre de Cuba: desafíos conceptuales* dimensiona de forma magistral el devenir de los estudios del arte rupestre en la isla de Cuba, logrando abordar y desmontar de forma estructurada las problemáticas actuales de los estudios del arte rupestre cubano.” —Reniel Rodríguez Ramos, *Universidad de Puerto Rico.*



ISBN 978-987-3851-05-6



90000



9 789873 851056