

# GUAIZA DEL SITIO ARQUEOLÓGICO ABORIGEN PLAYA CARBO: UNA OBRA ARTÍSTICA EN LA RESERVA BUENAVISTA, CUBA

---

*Data de submissão:*

*Data de aceite: 05/03/2025*

### **José E. Chirino Camacho**

MS. C. Investigador Auxiliar del Grupo de Arqueología del Centro de investigaciones de ecosistemas montañosos del CSASS.- Cuba.

### **Adilson Tadeu Basquerote**

Dr.C., Profesor en el Centro Universitario para el Desarrollo de Alto Valle de Itajaí (UNIDAVI), Brasil.  
<https://Orcid.org/:0000-0002-6328-1714>

### **Eduardo Pimentel Menezes**

Dr. C., Profesor en la Universidad Estatal del Estado del Rio de Janeiro (UERJ), Brasil.  
<https://orcid.org/0000-0002-9445-7698>

*“En aquellos tiempos no había libros que contasen las cosas: las piedras, los huesos, las conchas, los instrumentos de trabajo son los que enseñan como vivían los hombres de antes...”*

José Martí

## **INTRODUCCIÓN:**

Constituye un privilegio para cualquier Arqueólogo cubano o antillano, tener la posibilidad de realizar un estudio sobre “LA GUAIZA”, pieza mágico-religiosa de un valor artístico y patrimonial incomparable y que además, por su rareza (en el caso de Cuba), debido a los pocos ejemplares hasta ahora encontrados, le convierten en una reliquia del arte precolombino, mostrando además, hasta donde se desarrolló en las comunidades aborígenes agroalfareras de la región, el diseño artístico.

La pieza que a continuación estudiamos y mostramos en toda su dimensión, por sus características y decoración, es la única reportada hasta el momento en el área antillana por su singularidad en la decoración, aunque no, por su nomenclatura, valor utilitario o significado en la mitología aborigen. Conocemos que en La República Dominicana, Puerto Rico y otras Islas de las Antillas, artefactos parecidos, creados

por las comunidades Taínas, han sido encontrados y reportados. Por otra parte el hecho de haberse encontrado en un sitio de la región central de Cuba, muestra el nivel alcanzado por las poblaciones indígenas llegadas a esta parte del país.

Cada día va mostrándose al mundo de la arqueología, la importancia de esta zona geográfica y la necesidad de estudiarla con mayor sistematicidad y profundidad en aras de que se alcance, a lo largo de todo el territorio nacional un conocimiento más completo sobre nuestra prehistoria.

En el trabajo que presentamos, podrá apreciarse, (como el autor, partiendo de la primacía en los estudios de este tipo de artefacto la analiza) que, desde el punto de vista histórico-mitológico-morfológico y además, con los pocos datos que en sentido universal existen sobre el asunto, se hace necesario someternos a valorarla también desde el punto de vista del diseño artístico, tomando como base la aplicación de las leyes que rigen la organización y forma de una obra de arte contemporánea.

Luego de tener en cuenta las particularidades de la pieza objeto de estudio, mostramos la reconstrucción de los posibles procedimientos ejecutados en su creación y su estructura la que, con la conjugación de varias técnicas y los materiales usados, la hacen más compleja aun que las ordinarias halladas hasta el momento.

## **FUNDAMENTACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN:**

A partir del momento en que, con un trabajo de campo y de recolecta no planificado, realizado por los aficionados a que nos hicimos referencia anteriormente, es encontrada la pieza, ello causa un gran impacto entre los estudiosos del asunto en nuestra región e inmediatamente se procede a realizar los estudios del artefacto.

Se realiza una revisión de todo el material bibliográfico a nuestro alcance sobre el tema y se consultó con otros especialistas y diferentes personalidades de la Arqueología en el país, comprobándose:

- La no existencia en Cuba de un artefacto con tales características en su decoración.
- De igual modo la inexistencia de tales procesos decorativos en las piezas análogas encontradas hasta el momento en otras áreas de las Antillas.

Se precedió al estudio de laboratorio sobre la estructura y composición de la pasta usada como elemento de contraste fijada al cuerpo de la pieza, así como la morfología general del artefacto. Se logró además, hacer una reproducción teórica de los procesos de elaboración.

A partir de los datos bibliográficos existentes, se realizó una valoración que nos permitiera situarla en un marco histórico, tomando como fuente los informes sobre estos artefactos brindados por los cronistas de la época de la conquista. Así también se estudió

la etimología de la palabra “GUAIZA” que da nombre a la pieza que tratamos, lo que se comprobó sobre su analogía a los rasgos y características que, sobre la misma brindan estos informes. Se tomaron además datos de otras investigaciones sobre estas piezas.

Por otra parte se desarrolló un estudio profundo de los elementos que constituyen el “lenguaje de las Artes Plásticas”, utilizando para ello una bibliografía técnica muy actualizada que nos permitiera mostrar en la pieza que estudiamos: a) Su función estética; b) los elementos modificadores; c) Los elementos definidores; d) las leyes del diseño.

Con el análisis técnico desde el punto de vista artístico, hemos podido mostrar, como el arte constituye una de las manifestaciones humanas que más importancia tiene para la esfera emotiva y sentimental del hombre, y por otra parte se muestra a partir de la utilización de esos métodos, el nivel alcanzado por los aborígenes de Cuba y en especial los habitantes de aquella comunidad que pobló el sitio que hoy conocemos como Playa Carbó en la Ensenada de Yaguajay, Provincia de Sancti Spíritus, al centro norte del Archipiélago Cubano.

Es necesario destacar que, como elementos fundamentales en la guía y acciones para esta investigación, nos trazamos los siguientes objetivos:

1. Realizar un estudio físico-morfológico e histórico-metodológico de la pieza objeto de investigación.
2. Demostrar en el plano teórico, el desarrollo alcanzado en el diseño artístico por las comunidades aborígenes de Cuba y en especial el pueblo en cuyo residuario apareció la pieza.
3. Mostrar con la utilización de esquemas, análisis geométricos y diferentes figuras, las características de la composición y la forma en toda su dimensión de la GUAIZA de Yaguajay como una obra de arte de incalculable valor.

## **I- Descubrimiento de la pieza:**

El 8 de Octubre de 1995, durante un recorrido por el sitio Playa Carbó por parte de miembros del Grupo de aficionados a la arqueología en el territorio, “Los Cayos de Piedra”, fue encontrada una pieza que dada sus características debió ser una figura exenta que representa de modo estilizado un rostro humano, trabajado en concha.

El sitio, al que se la han realizado varios estudios por los profesionales y se le han recolectado cientos de piezas con expresiones artísticas, en cerámica, concha, piedra, madera, es el único representante de la cultura Taína en el Norte de Sancti Spíritus (neolítico tardío) y posee un área arqueológica subacuática de 825m de largo por 14 de ancho, constituyendo el residuario de lo que fuera una prospera comunidad en palafito que, según nuestra hipótesis migratoria, “debieron llegar desde Bahamas” (Chirino 2009). Fechado recientemente en el INAH. De México por el método del C-14, arrojó una antigüedad de 1564±82 ADP. El residuario, se encuentra ubicado según las coordenadas geográficas:

79°15'7,56684" y los 22°22'28,291441" en La Ensenada de Yaguajay a 5Km. Al N, de la ciudad cabecera del municipio Yaguajay, en La Provincia de Sancti Spíritus, Cuba.

## II- Análisis morfológico:

El artefacto objeto de estudio, posee 9.5 cm. de alto por 6.5 cm. En su parte más ancha, en aparente forma de “huevo inverso” (según la expresión en la forma escultórica que dará lugar a una cabeza humana). Está creada en una base de concha, que posee un grosor de 0.5 cm., en su parte más gruesa. Una línea ancha y curva ocupa toda la parte superior frontal, bajando por los laterales donde se va afinando hasta llegar a la mitad de la pieza, marcando su contorno. Por encima de los estilizados ojos se encuentran dos arcos unidos entre si que, al mismo tiempo en sus extremos se funden con la línea de contorno, haciendo las funciones de cejas. Los ojos grandes y unidos entre sí por una línea superior, están ubicados en forma oblicua y conformados por u arco o línea exterior y un círculo relleno que, separado de la línea exterior por otro plano de concha que resalta el color blanco dando la impresión del ojo humano dentro de los orificios oculares. El ojo izquierdo presenta una incrustación negra en el centro (supuesta pupila), lo que debió ser igual en ambos ojos; de ser así, el artesano logró aplicar la *técnica psicológica en que la figura con las pupilas en el centro de los ojos parece que mira para el observador aunque este esté situado en cualquier ángulo.*

Ambos ojos presentan una prolongación en su parte inferior bien definida en forma de lágrimas, también estilizadas. Toda la atracción visual de este elemento de la morfología de la cara, da la impresión al observador actual, de un antifaz. La nariz, que en su estado original debió ser prominente a juzgar por los efectos del deterioro que se denota en la actualidad y en la pasta que conforma esta parte de la estructura (se profundiza sobre este aspecto más adelante), muestra fracturas. De la base de esta, nacen dos anchas líneas a manera de pómulos; estos aumentan su anchura hasta llegar al borde de la cara a la altura del arco superior de la boca, por ambos lados. Tal elemento, además de ayudar a la estructura morfológica de la cara, brinda una impresión de la decoración o pintura que se aplicaban en la cara los aborígenes, aunque, si lo vemos con un criterio anatómico, esas líneas son las que en cualquier ser humano enmarcan en el rostro los cortes naturales que en la superficie, expresan los pómulos. Todo esto puede observarse si lo valoramos a partir del color de la pasta incrustada en todas las líneas.



Fig. 1. La Guaiza del Sitio Playa Caribó, con un color cercano al original (reconstrucción); obsérvese el manejo de los elementos coordinadores y las leyes del diseño en su composición. Véase lo que pudo ser la pupila del ojo izquierdo. Compruebe el efecto del contraste

La boca considerablemente grande y de labios gruesos, que se expresan en una figura en óvalo, el que muestra una línea exterior, separada de otro óvalo interior por dos filas de dientes, ubicada de la misma forma que convergen y que, agrupados en 14 cada fila, suman 28 o lo que es igual a una buena dentadura de un ser joven, al que aún no le han brotado los cordales. Estos dientes, están tallados al nivel del plano de la concha lo que les hace resaltar por su color blanco sobre el carmelita claro que es el color de la pasta en todas las líneas explicadas anteriormente y que hacen un contraste muy marcado sobre la base blanca de la concha, lo que aumenta y aclara la demostración de la faz humana a la que nos referimos (ver figuras 1 y 1-A) Es importante tener en cuenta al analizar el artefacto que estudiamos, que el mismo constituye una figura muy bien lograda con la representación de un rostro humano estilizado (máscara o caretona), muy bien trabajada sobre la base de los contrastes y el uso correcto de los elementos fundamentales de la plástica. Teniendo en cuenta esta forma que tiene la pieza y el mensaje que expresa, es que llegamos a la conclusión que estamos ante una GUAIZA.

### III- Reconstrucción del proceso de creación de la figura.

Es valioso tratar de reconstruir todo el proceso de creación de esta emblemática figura; antes, debemos valorar como ha podido ser el desarrollo de la mente humana para

llegar a este paso en su perfeccionamiento y en el trabajo y entonces tener una idea más clara del proceso constructivo de este artefacto:

“Al inicio, el madero solo venía a la mente del hombre cuando este se topaba con una fruta. De esta manera la diferencia con la bestia aumentaba, porque era capaz de concebir un fin a su actividad. La necesidad creó el órgano; aquel hombre necesitado crea el trabajo. Primero lo tomó como instrumentos de la naturaleza, luego, los sometió a un largo proceso de transformación y produjo objetos verdaderamente nuevos” (1). **El hombre necesitó entonces de crear en su mente la imagen de lo que deseaba o necesitaba hacer: pensó; en ese mismo instante comenzó totalmente su separación del resto de los animales.** (nota del autor).

Antes de continuar, vayamos a la etimología de la palabra Guaiza:

-Ulloa: Goeiz. Brinton, piensa que goeiz probablemente sea corrupción de la palabra Guaiza (“The Arawuak Language, Pág.438”). Las Casas describe las Guaizas como “carátulas muy bien hechas” (Historia de las Indias, Libro I. capítulos 58, 62, 78 y 85) y en cuanto a la pronunciación comenta: “Estas caras o figuras que llamaban Guaycas, la letra “y” luenga (Apologética historia, capítulo 59) puesto que “Isiba” es cara o rostro”. Wa-Isiba, “nuestra faz, nuestro rostro” (2).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, debemos de inmediato ofrecer, la definición que sobre el desarrollo de artefactos de tal contenido místico, se logra en el proceso transformador del hombre:

“El hombre, al elaborar instrumentos para trabajar, se inició como creador, capacidad que fue ganando independencia al paso de milenios. A los primeros instrumentos, no tomados ni copiados de la naturaleza, sino concebidos con aditamentos, fruto de un largo período de experimentación, le sucedieron otros implementos que además del valor funcional que poseían, presentaban dibujos o incisiones en apariencia carentes de utilidad”. (3)

Con estas argumentaciones y al analizar la pieza objeto de estudio (ver figura 1), vemos que el artista, primero por medio de la aplicación del corte o rotura por percusión, con mucho cuidado, logró, de un fragmento de la columela sin canal basal en la última vuelta de crecimiento del caracol *Strombus Sp.* (un proceso parecido al usado para la obtención de las gubias), en este caso menos cóncavo y más liso. Este segmento de concha, fue adecuadamente trabajado hasta alcanzar la forma actual y sus bordes alisados mediante el desbaste por abrasión. Luego, con la concepción de la figura (primero los elementos debieron ser marcados y más tarde por medio de la percusión y el devaste abrasivo, fue esculpida a un suave bajo relieve toda la parte que más tarde, por la conjugación de las líneas, ahora más profundas, constituirían por medio del contraste, la faz estilizada de un humano: (“bajo relieve es aquel en que las figuras resaltan poco o están por debajo del plano”) (4). Para poner un ejemplo de este proceso, veremos “como en los tiempos faraónicos el bajo relieve era tratado en Egipto con arreglo a tres procedimientos básicos: Primero: esculpiendo las figuras más o menos pronunciado por debajo de una superficie

plana; el segundo: consistió en gravar la figura en hueco; el tercero: la composición aparece modelado en relieve. (5)

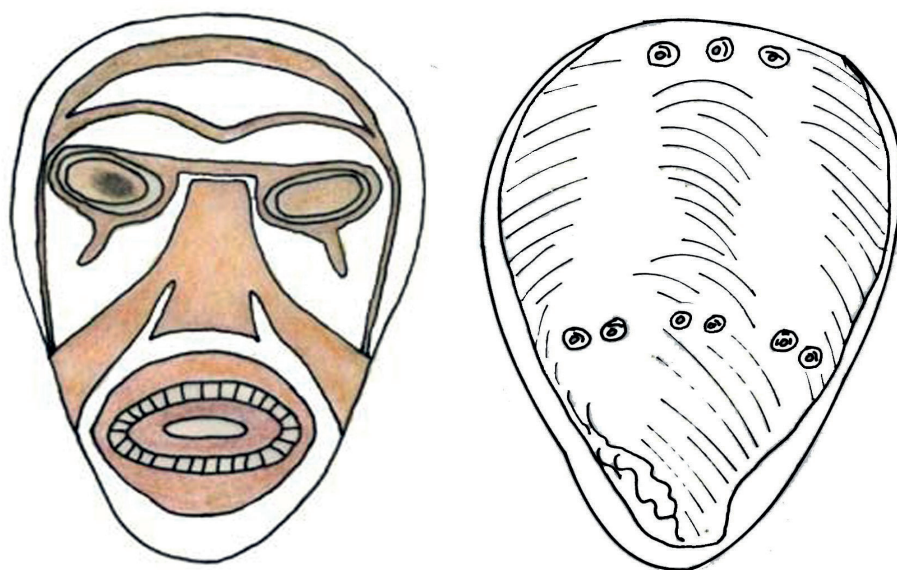


Fig. 9. Con la pasta creada el artista obtuvo el contraste de colores. Obsérvese por la parte interior de la pieza, los orificios fijadores de la pasta.

En varios puntos el creador de nuestra pieza hizo perforaciones con el fin de fijar la pasta o material creado y adherido a presión al artefacto (véase en las líneas que llevan tal adherencia). El material al que nos referimos constituye una especie de “cemento” que el artista creó a partir del uso de la resina del almácigo (*Bursera simaruba*, Sarg.) planta muy resinosa y muy presente en la zona y que aun hoy, algunas personas en el campo, la usan para pegar, por su acción de adherencia fuerte a los demás cuerpos y por su plasticidad y dureza después de secada. A este producto añadió el artista, cierta cantidad de polvo de carbón vegetal, arcilla y arena sílice. Estos materiales dieron el temperante y la coloración necesaria a la pasta, la que presionada fue impresa en las ranuras talladas y que además, para fijarse, penetró en los orificios creados con ese fin a la salida de los cuales fue aplastada a manera de remaches que, al secarse, la fijó duramente a la concha.

Existen determinados factores que debemos resaltar en la hechura de esta obra:

1. La calidad y perfección de la talla, que va desde la gruesa línea o canal de entorno hasta la fina rasgadura que se observa en la división de los 28 dientes pequeños que, como otros círculos quedaron en la concha a nivel del plano.
2. La manera en que dentro de las estilizadas y complejas líneas, con sumo cuidado y manejo de la técnica de esculpir, el artista, en busca de mayor contraste, dejó círculos muy finos en los ojos, o la pequeña representación de la lengua, en la concha sin tallar; como los dientes que, al compararse la figura brindan más acentuación y

diversidad al diseño (ver figura 1).

3. Que el lector debe tener en cuenta tres elementos importantes: a) La dureza de la concha y su difícil posibilidad de tallar en una época en que no existen aun los metales. b) La utilización de la piedra como cincel; c) que esta obra fue concebida por un ser humano que ha obtenido los conocimientos sobre el asunto, de forma totalmente empírica.

Para comprobar la composición de la pasta adherida, se procedió al análisis de laboratorio por parte del autor, para lo que se tomó una muestra (desprendida de la pieza por el efecto de la deshidratación), aplicándose en nuestro gabinete la siguiente metodología:

a) Se tomaron varias muestras de cerámica de diferentes coloraciones, en especial semejante al color de la pasta objeto de análisis para su comparación, (en principio se pensó en la posibilidad de que el material utilizado fuera únicamente arcilla) a dicha muestra se le hizo la revisión microscópica y conteo de granulometría pertinentes.

b) Partiendo de los resultados del análisis de estas muestras y de la hipótesis que nos hicimos en la observación ocular microscópica directa a la pieza, realizamos el siguiente examen:

- Se comprobó la presencia de sesenta y una partículas cristalizadas de origen vegetal (pegamento)
- Trece partículas de carbón vegetal.
- Doce partículas de arcilla.
- Nueve granos de arena sílice\*.
- Cinco granos de Sal común\*\*

\*Los granos de arena sílice pudieron ser parte del componente de arcilla y no necesariamente introducida por el artista.

\*\*La presencia de sal común es saturación de este material por la inmersión de la pieza durante cientos de años en el mar.

A partir de estos resultados, nos propusimos realizar comparaciones con distintas muestras de resinas de diferentes plantas existentes en la zona y en todos los casos hubo analogía en la coloración y cristalización, luego de analizar la resina del Almácigo, (*Bursera simaruba* Sarg.), en forma directa observamos la exactitud de la morfología y color, por otra parte comprobamos con campesinos de la zona el uso que se dio a la resina de este árbol como pegamento en épocas anteriores, cuando no existían los productos químicos que hoy usamos y nos explicaron sobre su calidad y dureza en el secado, lo que pudimos corroborar entre los días 6 de Enero y 9 de Febrero de 1996, período que, como prueba aplicamos el procedimiento empírico de los campesinos. Es evidente que, si el aborigen, que dominó plenamente las bondades de la Naturaleza y tenía a mano (como hoy día aun

se mantiene) tal cantidad de estas plantas en Los Cayos de Piedra, evidentemente las utilizó en la manufactura de la Guaiza.

De esta forma, hemos podido estudiar y conocer la estructura físico-morfológica y los procesos de construcción de tan preciada pieza y por las comprobaciones con el Instituto de Antropología del CITMA, las entrevistas a personalidades de la Arqueología cubana y revisiones literarias que se conocen podemos comprobar que la Guaiza de Playa Carbó, constituye un ejemplar único por sus características en el área antillana.

En el artículo “Las Guaizas: compendio para el estudio del trueque entre los Taínos”, el Investigador dominicano Francisco Moscoso, no se describen estas, con la estructura artística y morfológica de la Guaiza de P. Carbó, aunque sí, con la analogía de las caretonas como son conocidas en el ámbito histórico.

#### IV- Mitología e historia:

*“De la forma que dicen tener los muertos: Dicen que durante el día están reclusos y por la noche salen a pasearse y que comen de un cierto fruto que se llama guayaba que tiene sabor de (membrillo) que de día son (...) y por las noches se convertirán en fruta, y que hacen fiesta, y van junto a los vivos. Y para conocerlos observan estas reglas que con la mano tocan el vientre, y si no le encuentran el ombligo, dicen que es **operito, que quiere decir muerto**: por eso dicen que los muertos no tiene ombligo. Y así quedan engañados algunas veces, que no raparan en esto y yacen con alguna mujer de la de Caibay, y cuando piensan tenerla en los brazos, no tiene nada, porque desaparecen en un instante. Esto lo creen hasta hoy. Estando viva la persona llaman al espíritu **Goeiza** y les aparece muchas veces, tanto en forma de hombre como de mujer... y los sobre dichos muertos no se les aparecen de día, sino siempre de noche y por eso con gran miedo se atreve alguno andar solo de noche”. (6)*

Como podrá verse, luego de leer el criterio mitológico anterior sobre la Guaiza, entonces al analizar la pieza que estudiamos, se dará cuenta el lector que estamos ante una obra que guarda una gran relación con las tradiciones y mitos de los aborígenes, siendo a su vez fruto de ello; lo confirma o ratifica su creación para uso ritual o para recordación del espíritu vivo de algún ser querido o su propio espíritu (recordemos la etimología “nuestro rostro”).

Ningún objeto era confeccionado en estas comunidades que no fuera utilitario, aunque hoy, cuando lo apreciemos, solo veamos su valor y función estética y no para el fin que fue creado. Desde el punto de vista histórico hablando, este tipo de artefacto no pasó inadvertido ante el Almirante Cristóbal Colón o los cronistas de la época, de ahí que sobre el asunto expresaron lo siguiente (Moscoso 1990):

-Según Fray Bartolomé de Las Casas:

*“Unas carátulas hechas de pedrerías, de hueso de pescado a manera puesto de aljófár.”*

-Según Cristóbal Colón:

*“En Cuba se hallaron muchas estatuas de figuras de mujeres y muchas cabezas a manera de caretonas muy bien labradas”.*

-Según Pedro Martyr de Anglería:

*“Carátulas o máscaras hechas de huesos, concha, algodón u otro objeto material finamente labrado”.*

Sobre el tema escribe Moscoso en su artículo:

*“Las Guaizas eran uno de los productos del complejo de objetos con representación simbólica mágico religiosas, producidas por las manos de los artesanos tributarios: El trueque de las Guaizas en cambio se realizó solo entre manos cacicales”.*

Estos argumentos históricos, nos sitúan ante un artefacto que como primera misión serían una representación o simbolismo muy estrechamente vinculada con los elementos superestructurales de las comunidades aborígenes de la región, es decir un carácter “mágico- religioso” con vínculo a la educación o tradición social, a la superstición, a lo mitológico- espiritual. En cambio, luego fue convirtiéndose (al decir de Moscoso) en un instrumento tributario para más tarde formar parte del incipiente comercio o trueque entre caciques, (luego entonces siempre tuvo una función utilitaria) quizás por su valor como una verdadera obra de arte de la arqueohistoria y que hoy constituye una joya valiosa del patrimonio histórico antillano.

## **V- Estudio de la aplicación de los elementos y leyes del diseño artístico en la pieza.**

Al hacer un análisis y clasificación de la GUAIZA de Playa Carbo desde el punto de vista artístico, debemos situarle, teniendo en cuenta sus características como una obra de arte **volumétrica**, cuyas expresiones se manifiestan en volumen. Atendiendo a esto, podemos observar que la misma presenta una estructura que se ajusta plenamente a la clasificación, lo que fue explicado anteriormente en el aspecto relacionado con su morfología.

En el objeto que estudiamos, debemos precisar, partiendo de las necesidades del artesano que lo creó, no como una obra de valores estéticos, sino el modo que tuvo este de ponerse en contacto con lo místico, lo sobrenatural, a partir de sus creencias (forma de educación transferida de generación en generación). Si observamos la etimología de la palabra, el significado aborígen es el del “espíritu del vivo”, luego entonces podrá el lector entender que ello corresponde al fruto de la mitología y su pensamiento “animista”, es decir en el caso de estas comunidades cubanas o antillanas, como todas las comunidades primitivas, las funciones de estos objetos era meramente utilitaria (como se ha reiterado

antes). Es muy importante tener en cuenta que “solo tras larga evolución han aparecido los objetos en que la función estética excede a las demás”; sobre este aspecto podemos ver la siguiente definición: *“El bisonte que pintaba el hombre primitivo en su cueva, no era parte de una bella pintura, sino un medio de obtener caza abundante. La máscara tallada y pintada por un sacerdote africano no es tampoco para él una obra de arte, sino un modo de ponerse en contacto con sus antepasados”* (7)

Nos encontramos ante un caso análogo, que lo único que le diferencia de los ejemplos anteriores es que no es un artefacto europeo o africano, sino americano, antillano; del aborigen cubano.

Al mirar la pieza desde nuestra contemporaneidad, vemos más en ella el valor estético, y de no abstraernos, remontarnos al pasado, a la raíz, o la profundidad de la tradición y creencia de los arahuacos, no podemos concebir que: *“la causa primera de esta obra fue realmente su contenido o carácter mágico-religioso”*. (8)

Tomando pues, su aspecto artístico, su función estética; valoramos las leyes y acción del diseño y los elementos definidores de un artefacto que desde la prehistoria cubana, llega hasta nosotros y nos brinda el privilegio de verla y estudiarla desde el punto de vista de la plástica con un criterio científico.

Teniendo en cuenta los elementos definidores podemos ver como:- EL PUNTO DE ATENCIÓN lo constituye la estilizada efigie humana, que enmarcada dentro de las líneas de contorno, (creadas a propósito por el artista), junto al contraste de la coloración en los factores morfoantropológicos de la cara que se presenta, a través de rasgos bien definidos, resalta sobre el blanco de la concha original (ver figuras 1 y 6).

Para manejar con más precisión este fenómeno, valoremos el concepto desde el punto de vista psicológico teórico: *“La condición dinámica del cerebro y del sistema nervioso se convierte en una parte objetiva de nuestro campo visual y nos hace responder al campo objetivo como si este contuviera fuerzas dinámicas”* (9). La posibilidad no la brinda la agrupación espacial o tensión espacial, es decir, el esquema mayor formado por unidades individuales separado en el espacio, es un buen esquema (de naturaleza fácilmente perceptible), se esfuerza la cohesión de esa tensión espacial; esto puede verlo el lector en la figura que estudiamos.

Ello muestra como el artista primitivo en el tratamiento adecuado de asociación de las líneas (primero talladas, esculpidas y luego rellenas con la pasta) para lograr el encuentro con la configuración que él quiso expresar en su mensaje y lo logra plenamente: desde el momento mismo que UD., mira la pieza, esos elementos antes mencionados les hacen ver **la cara llorona** con una facilidad que solo el buen manejo del punto de atención y el uso adecuado de las líneas permiten alcanzar ese efecto deseado en la configuración.

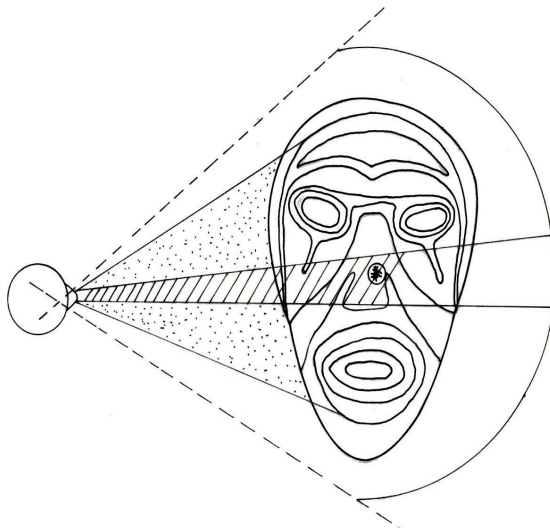


Fig. 6. Esquema de la perspectiva de estímulo de un ojo humano hasta la pieza, partiendo de la posibilidad de este, de alcanzar un ángulo de casi 180 grados. No obstante, si conocemos que este puede, enfocar claramente tres grados, esto implica que el área de la primera visión sería la establecida con líneas paralelas, aunque el centro de atención puede ser la efígie completa (área punteada) el recorrido visual será a saltos rápidos sobre el área de atención

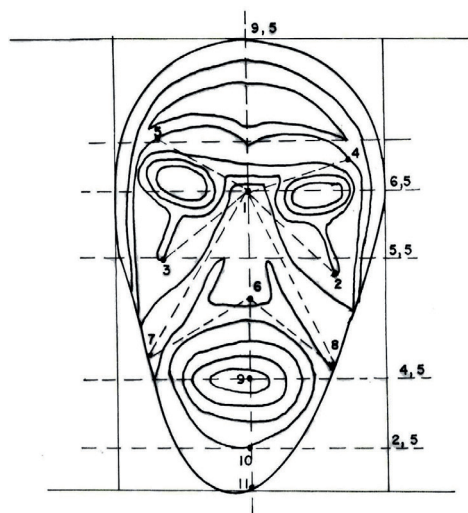


Fig.3. Obsérvese la forma proporcionada de la composición y la simetría casi perfecta entre los puntos que unen las líneas de los diferentes elementos en ambos hemisferios de la cara hacia el punto central.

Es muy importante tener en cuenta como, el color es aquí un elemento modificador muy valioso; el que coadyuva a la organización de los valores (ver figura 1), La conjugación del tono claro o blanco del fondo como el carmelita claro de la pasta, nos permite reconocer inmediatamente en el plano teórico que nos encontramos ante una obra en que los valores se sopesan, sin llegar a ser muy altos o bajos y no nos sitúa tampoco ante una pieza

tenebrosa o iluminada sino atractiva. Mientras tanto, la textura del plano base (superficie de la concha) es totalmente pulida. En las zonas rellenas se torna rugosa en analogía con el material usado; ello también colabora a que los efectos ante la interpretación actual de los valores, permiten que la iluminación de la pieza no esté obligada al uso de otros elementos alternativos que no sea la observación directa, pues es tal agradable al ojo humano su apariencia, que no requiere de la aplicación del movimiento obligado de las obras cinéticas.

Si tomamos en cuenta los valores de la longitud de la onda, en la forma de refractar la luz y a su vez comprobamos en la tabla de valores medida por un espectrómetro (el amarillo por ejemplo, posee una longitud de ondas de 589 milimicrones) y conocemos de la irradiación de luz que se comprueba en el blanco, entonces comprenderemos en el campo teórico-práctico de la utilización del contraste, como el aborigen creador del artefacto, el simple artesano, de manera empírica concibió de forma ingeniosa en la conformación de los diferentes matices, lograr un estímulo compuesto o lo que es lo mismo la unión de una misma obra de dos matices o dos clases distintas de sensación visual : el blanco con el carmelita claro: luego entonces aquí se aplica la ley del diseño que establece que el contraste en cualquiera de las cualidades tonales o en la textura visual no homogéneo: tal condición es básica para la concepción de la forma . Este concepto es dominado y concebido desde el punto de vista práctico por el artista precolombino. Notamos que no existe violencia en este contraste, sino armonía que hace ver los rasgos humanos en la GUAIZA, o lo que es igual, el enorme efecto que la conjugación tonal ejerce, la que se corrobora en el efecto mecánico sobre la figura (ver figura 1). Al interiorizar en la aplicación de las leyes de la composición de la figura y el fondo de cualquier diseño; vayamos a ciertos detalles de la pieza objeto de estudio:

El dibujo de la boca, gruesa bajo los rasgos de las líneas de los pómulos, y la nariz en la parte inferior del “huevo” o conformación encefálica (escultóricamente hablando) con los resultantes 28 dientes blancos. O la adecuada superposición de la curva superior frontal o craneana sobre los ojos, que se afinan hasta alcanzar bajar y ocupar el contorno del rostro, son muestras fehacientes de este equilibrio, el que puede notar el lector en las figuras antes sugeridas.

El mismo ejemplo anterior, constituye una muestra que permite encontrar en la obra un ritmo de saltos de manera que la colocación equilibrada de los elementos no distorsiona ni causa desviación al ojo humano (ver figura 6), de esa misma forma se nos muestra en las relaciones de los elementos con la estructura del campo (ver figura 8), lo que corrobora la pieza que estudiamos, que la aplicación adecuada del ritmo constituye el movimiento marcado por una recurrencia regular , o lo que es igual a: Periodicidad. Esta ley confirma el tratamiento de los recursos aplicados aquí, volviendo al ojo humano, este puede, de manera compensada recorrer el espacio de la obra.

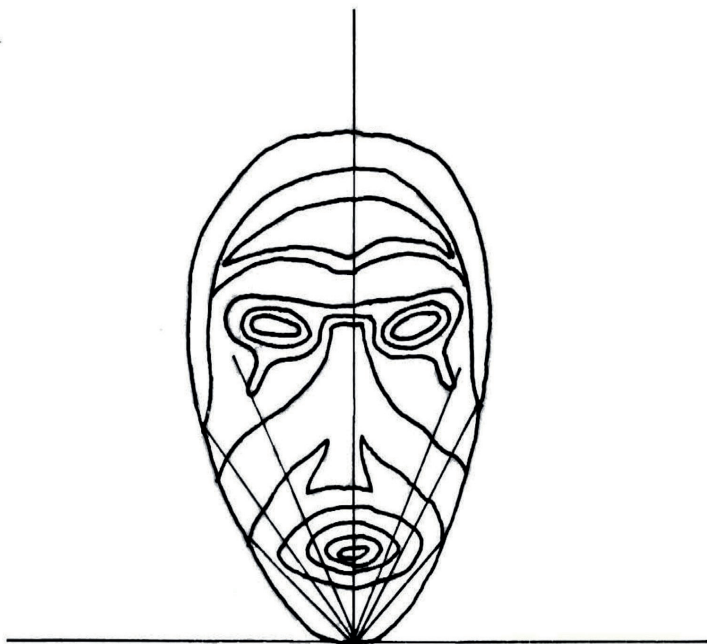


Fig. 8. El elemento vertical es estable y logra mantener el equilibrio partiendo de su eje dominante, mientras que las diagonales desarrollan la mayor actividad (Leyes principales de los valores dinámicos del campo en una obra de arte bien concebida).

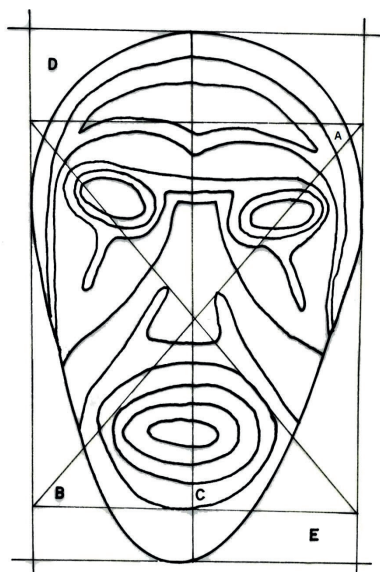


Fig.4. Análisis Geométrico de la Figura:

- a) La envoltura formal de la Guaiza determinada por su ancho o alto dentro de un rectángulo.
- b) La principal división, está conformada por cuatro triángulos equiláteros que

unen sus vértices en el centro de los elementos fundamentales del estilizado rostro (punto de atención).

c) Al analizarlo desde la línea vertical del esquema, otros cuatro triángulos equiláteros unen sus vértices en el centro inferior y superior de la pieza con gran simetría.

d) Los rectángulos D y E en los extremos y los dos verticales que dividen la cara. En todos los casos una misma medida de base (los triángulos) enmarcan la figura con una geometría exacta; ello indica un ritmo correctamente valorado por el artista o lo que es la misma proporción.

De forma análoga, podemos notar un aspecto tan importante como es la proporción, es decir: **La relación de magnitud, cantidad o grado de un elemento con otro en una obra = RAZÓN.**

El color, la forma (alguien dijo “la forma sigue a la función”); como un todo en esta estilizada figura humana se expresa correctamente:

Ej.: Las lágrimas situadas en el borde inferior de los ojos, inclinadas que hacen juego estilístico con las marcadas líneas de los pómulos, paralelos a estas. Si tenemos en cuenta que la forma en su conjunto es el ideal al que aspira el artista, elemento que la naturaleza expresa en toda su obra (ver figuras 2, 4, 5 y 7).

*“En el sentido físico del diseño bidimensional (caso que estudiamos), permite un énfasis más libre de los determinantes puramente estéticos de las razones y los ritmos. Sin embargo, aun en esos casos, decidir si son buenos o no, implica algo más que un problema matemático: en última instancia se trata de un problema de expresión” (10).*

Las relaciones de proporción deben sentirse para que actúen visualmente, no basta con que puedan demostrarse por medio del análisis.

Si observamos detenidamente la figura, partiendo de los aspectos antes tratados, podemos comprobar la aplicación correcta de las leyes de la Plástica, ver que responde a una concepción correcta: que es entendible. Esto lo podemos apreciar en la figura 8.

Al analizar la definición teórica de la “Línea de la Belleza” de Hogarth, vemos como, a medida que avanza en una espiral infinita, cada parte es distinta a la anterior y no obstante mantiene una completa unidad con ella. Por consiguiente la línea posee unidad absoluta y variedad absoluta; propósito que debe apreciarse en cada diseño; finalidad perfectamente lograda en la confección de la GUAIZA del sitio Playa Carbó, Yaguajay, Provincia de Sancti Spíritus, Cuba. Queda una vez más demostrada la enorme importancia que para el estudio de las comunidades agroalfareras con tradiciones neolíticas de Cuba, tiene el estudio y conservación del sitio arqueológico Playa Carbó y a su vez la importancia de la Corología (11) en el territorio del Norte espirituario.

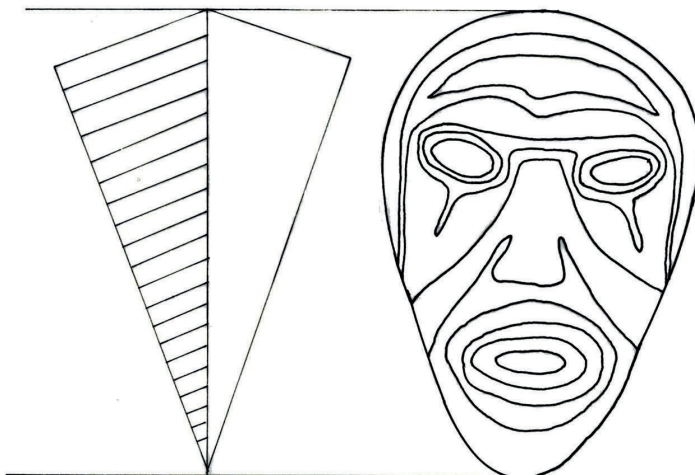


Fig. 5. Esquema del efecto dinámico del equilibrio a partir de la comparación teórica de la pieza con la pirámide inversa, en que la relación dinámica con la gravedad aumenta su atracción, del mismo modo la configuración de la pieza, causa igual efecto psicológico.

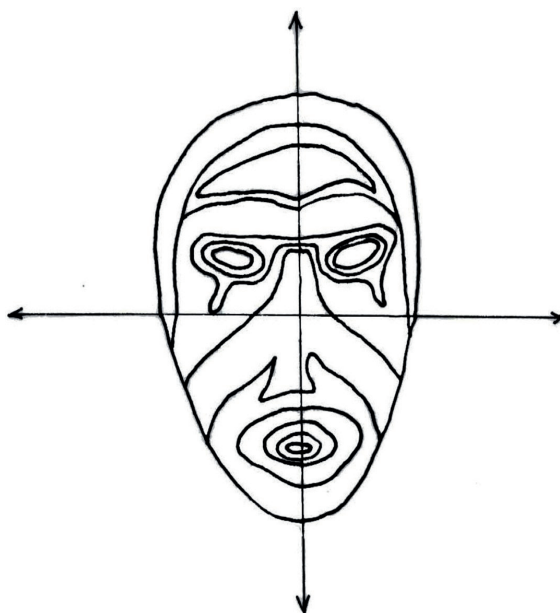


Fig. 7. Esquema de la dirección de la figura; obsérvese la relación de esta con las dimensiones básicas del campo.

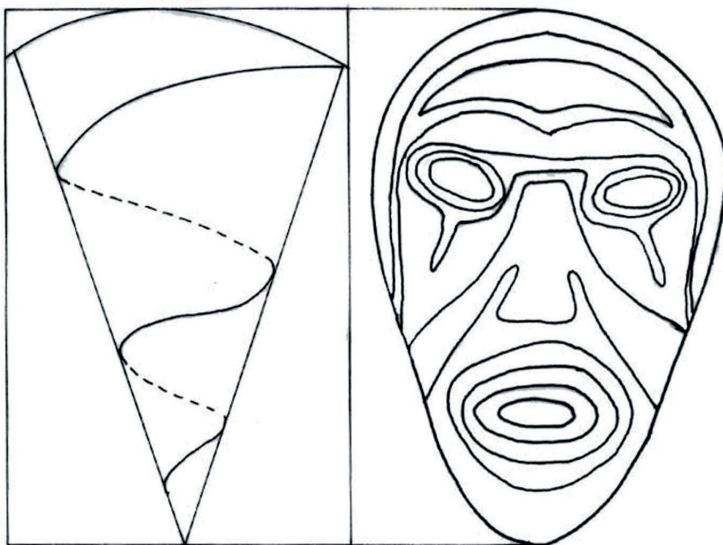


Fig. 8. Esquema de comparación entre la pieza objeto de estudio y “LA LINEA DE BELLEZA” de Hogarth, vista a la inversa en la misma dirección de la pieza.

## AGRADECIMIENTOS:

- A Lic. Armando Falcón Méndez, por su trabajo de dibujo.
- A Leonardo Cruz Quiñones por la ayuda brindada en los arreglos digitales.
- A Ricardo Díaz Borregales, por la diagramación y el diseño del presente ensayo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Bolgar Luis-Tomás Kovacs: Arte Indígena desde México hasta Perú. Editorial Arte y Literatura, Habana, 1983.
2. Bassegoda Novell J.: Atlas de Historia del Arte. Publicación de Ediciones Jover S.A. Barcelona 1968.
3. Colón Cristóbal: Diario de navegación. Publicación de la Comisión Nacional de la UNESCO, La Habana 1960.
4. Colectivo de Autores: Artes Plásticas. Editorial Pueblo y Educación, 1980.
5. Colectivo de Autores: Modelado y Repujado para todos. Editorial Oriente, Santiago de Cuba 1988.
6. Guarch del Monte José M.: Arqueología de Cuba Métodos y Sistemas. Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
7. Gillán Scout Robert: Fundamentos del Diseño. Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, 1972.

8. Chirino Camacho José E.: Arqueología Aborigen del Norte de la Provincia de Sancti Spíritus, Cuba. Editorial Luminaria. Sancti Spíritus. 2009-Cerámica Subtaína de Yaguajay: Estudio del Sitio Playa Carbó. Revista Vitrales No. 3 Año III págs. 31-36 (1992)
9. Machado García Rogelio: Guía de Estudio: Historia y Apreciación de las Artes Plásticas. Editorial Pueblo y Educación 1981.
10. Moscoso Francisco: Artículo "Las Guaizas: Compendio para el estudio del Trueque entre los Tainos. Boletín del Museo del Hombre Americano Año IX, No. 14. págs. 56 a la 75.
11. Montaner y Simón (Barcelona) W.M. Jackson, inc. (Nueva Cork): Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano de Literatura, Ciencias y Artes.
12. Pané, Ramón: Relación a cerca de las Antigüedades de los Indios: Fundación Imprenta Nacional de Cuba. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990.
13. Tabío Ernesto E. y Estrella Rey: prehistoria de Cuba. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1985.

## REFERENCIAS

- (1) Cabrera Slort, Ramón: Apreciación de las Artes visuales. pág.5.
- (2) Pané, Ramón: Relación acerca de las antigüedades de los indios. pág. 73.
- (3) Cabrera Salort, Ramón: Apreciación a las Artes Plásticas. pág.7
- (4 y 5) Jakson M.W y Montaner y Simón: Diccionario Enciclopédico Hispano- Americano de Literatura, Ciencias y Artes. págs. 355 a la 357.
- (6) Machado García, Rogelio: Guía de estudio. Historia y Apreciación de las Artes Plásticas. pág.4
- (7) Machado García Rogelio: Guía de estudio. Historia y apreciación de las Artes Plásticas. pág.4
- (8) Guillan Scout Robert: Fundamentos del diseño. pág.4
- (9) Guillan Scout Robert: Fundamentos del diseño. pág.23
- (10) Guillan Scout Robert: Fundamentos del diseño. pág.55
- (11) Entiéndase por estudio de la distribución espacial de tipos culturales aplicados a la Arqueología (en el territorio parecen representadas todas las culturas que habitaron Cuba y diferentes representaciones artísticas, incluyendo el Arte Rupestre).