



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL OJO VISIONARIO EN EL ARTE INDÍGENA DE LAS ANTILLAS MAYORES:
EL ÍCONO OCULAR COMO ÍNDICE DE LA EXPERIENCIA CHAMÁNICA EN
LAS CULTURAS TAÍNAS**

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

RUBÉN ARMANDO LOMBIDA BALMASEDA

TUTOR PRINCIPAL:

DRA. ANA DÍAZ ALVAREZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DRA YOLANDA WOOD

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

DRA. ELS LAGROU

UNIVERSIDADE FEDERAL RIO DE JANEIRO

MÉXICO, CDMX, MARZO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice

Indice	2
Agradecimientos	3
Resumen.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
1. La presente ausencia de los ojos en el arte taíno.	12
2. LOS TAINOS: SU MUNDO RELIGIOSO Y ARTÍSTICO.....	16
2.1 Las culturas antillanas y tainas.	16
2.2 La Ceremonia de la Cojoba y el chamanismo taíno.	17
2.3. Cemiísmo y arte taíno.	20
2.4 Una estética visionaria: Seres en transformación en el arte taíno.	23
2.5 Una estética luminosa: Ojos brillantes y dibujos de luz.	25
2.6 Una mitología visionaria: ojos entre la noche y el día.	32
3. EL OJO VISIONARIO EN EL ARTE TAÍNO.....	37
3.1 Del “círculo con alas” al “ojo alado”.	37
3.2 Artefactos y aves. Alas y ojos.	38
3.3 El ojo que vuela, el ala que ve. Aves, murciélagos y chamanes.	41
4. REFLEXIONES FINALES Y PROBLEMAS A RESOLVER.	49
ANEXO 1	54
BIBLIOGRAFÍA.....	75

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC), al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y al Programa de Apoyo de Estudios de Posgrado (PAEP). Este conglomerado impersonal de siglas, sin embargo, son la fuente de la posibilidad de estudiar e investigar con cierta holgura monetaria, además de imponer retos académicos que han hecho de mí una persona más preparada, en lo humano y lo profesional.

Agradezco a la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, en especial a su antigua coordinadora, la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, por sus eterna calidez y entusiasmo. También muy especiales agradecimientos a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer, quienes son el verdadero corazón propulsor de esta coordinación, y cuya constante, certera y amistosa asistencia me permitió no naufragar demasiado en los laberintos de los trámites y pasos administrativos. No dejo de agradecer al presente coordinador, el Dr. Erick Velázquez García, bajo cuya dirección me fueron permitidas puntualmente todas las prórrogas que necesité para poder concluir mi investigación.

Agradezco a mi imprescindible y lujoso comité tutorial, constituido por valiosas y geniales mujeres quienes dieron forma, sentido y buen fin a mi investigación. Agradezco a mi tutora, la Dra. Ana Díaz Álvarez por su magistral guía, partiendo por compartir su profundo conocimiento del arte indígena mesoamericano hasta su batería de herramientas y estrategias metodológicas, las cuales constituyeron el soporte vertebral y la corporeidad de mi trabajo: ella me ayudó a concebirlo como una pieza de arte como las que analizo. Parte fundamental de su guía y estrategias metodológicas fue imponerme el reto de dibujar las piezas, tal como hace ella con las suyas, a fin de realizar el verdadero análisis. Con este reto no solo descubrí y confirmé sus aseveraciones de que “dibujar es pensar”,

sino que también descubrí que yo mismo tenía la capacidad oculta de hacerlo. Gracias Ana por lanzarme a ese abismo del que emergí tan volante como las piezas que pude dibujar.

Agradezco a mi asesora, la Dra. Yolanda Wood, mi queridísima compatriota, mi amiga cubanísima y madre académica. Ella, pilar de los estudios caribeños y antillanos, me reconectó con mis raíces caribeñas, antillanas y africanas de maneras para mí imprevisibles. El impacto en mí de su apoyo incondicional a mi proyecto; sus clases, verdaderos viajes a las dimensiones caribeñas, su jovialidad, humor y energía pedagógica inflexible, son tesoros en mi memoria vital, un golpe de suerte en mi existencia. Mis agradecimientos hacia ella tienen la vigencia profética de los taínos y la perdurabilidad de la resistencia esclava: un intento constante por permanecer vivos y libres en el futuro.

Agradezco, finalmente a la otra fuente de mi luminosa “tríada tutorial”, la Dra. Els Lagrou. Ella, con su candidez, investigaciones, y experiencias vitales en su quehacer etnográfico en las profundidades amazónicas me conectó con las pervivientes raíces amazónicas de la que siglos atrás brotaron los taínos. Su conocimiento de las comunidades indígenas de Brasil, la sabiduría adquirida de su arte, su vida y modos de pensar, permea cada palabra de mi texto, como savia que nutre la capacidad de imaginar cómo habrían concebido su mundo estos antiguos herederos de las tradiciones humanas, artísticas y cosmológicas de la profunda Amazonia. Muito obrigado a essa doutora com rosto de celebridade cinematográfica e espírito de cobra con grafismos visionarios. Muito obrigado demais pelo seu entusiasmo com meu projeto desde o momento mesmo de lhe conhecer; sua lejanía de pertinho no distante do espaço e do tempo enlaçou as miçangas de luz que tentaram ser cada palavra nesta escrita. Obrigadinho por sua luta e luto por a salvação dos povos indígenas, aqueles que ainda lutan por permanecer em corpo e memória presente.

Agradezco con solemnidad indígena al Dr. José Barreiro, taino superviviente a coloniajes y exilios, pilar de indigenidad brotante de la naturaleza, narrador de historias de poder y permanecer. Su amistad y guía desde el proyecto de renacer indígena taíno Grupo Kweiro, sus imaginadas Crónicas Taínas, testimonio posible y necesario del aborígen conquistado y sublevado, su amistad guerrera y luminosa, son el modelo humano en que proyecto las suposiciones sobre al arte y pensamiento taíno que se atreven en estas líneas. Gracias José, cubano total, manicato guaitiao, kaweiro mohawk.

Agradezco al nagual Frank Díaz, otro compatriota con compromiso avatárico y sabiduría de fuego. No solo por haber trazado y apoyado mi posibilidad de ya hace años venir a México: su apoyo nagual a este proyecto es parte de la luz oscura que hacen visible y evidente los ojos visionarios. Tlasokamati maestro del infinito.

Agradezco a mis amigos, a todos ellos. Agradezco en especial a Carlos Díaz Caballero por su activismo en el conocimiento, su marcialidad por la conciencia, y su búsqueda del taíno dondequiera que se encuentre. Agradezco a Antonio Herreros Marín, miembro honorífico del aguerrido Equipo-T, y sin el cual mi investigación habría fracasado totalmente casi desde el principio. El sostenido y constante apoyo bibliográfico de Toño es el real y leal responsable de la mayor parte de las referencias de este libro. Sin Antonio gran parte de mis ideas sobre el arte taíno, dependientes de las ideas de gigantes de los estudios indígenas antillanos, no habría visto la luz. Sin su apoyo jamás habría podido acceder a ciertas publicaciones difíciles de conseguir al tiempo que imprescindibles por ser el núcleo de los estudios taínos.

Agradezco a mis hermanos voduístas, Camilo, Papito y todo el resto de divinos caballos de divinos jinetes. Gracias a los espíritus *loas* que me acercaron estos amigos, y con los cuales puede hablar justo como otrora hablaban los chamanes taínos con sus *cemies*.

Agradezco a mi amiga Pamela Vallejo Palma, maestra en artes visuales y *palera* de corazón, y quién me dio el ánimo profesional para que asumiera sin temor la tarea de aprender a dibujar. Y no solo eso, agradezco a Pamela por su inmersión en las culturas negras de mis tierras y convertir en hermosos grabados lo que ha visto en sus viajes visuales. Firmo ahí donde ella firme.

Agradezco a Ras Tafari, a Bob Marley y todos los sacerdotes, reyes y músicos cuyo ritmo de sonido y pensamiento constituyó la banda sonora y pensante en mis momentos de escritura. Gracias a todos los *jahmen y jahwomen*, cimarrones de la memoria, por su ferviente lucha contra los babilonios. Bendiciones.

Agradezco Hilda, Delonis, Citlali, mis hermanas de vida, lucha, amor y permanencia. Gracias en especial a Hilda, mi esposa eterna. Ellas, con su profesionalismo moral, vital y académico, son la real razón de mi presente existencia. También agradezco a Gabriela su azulina presencia y estímulo intelectual por forzarme a explicar lo para ella incomprendible.

Agradezco a mi familia animal, la ida y la presente. A mi perrita Chub Chub, que en paz descansa, por haberme sido la más bella cachorra del mundo. A los felinos Mascarita y Yaxiluum por ser la alegría peluda del tiempo y el espacio en que acometí este trabajo.

Agradezco a mi familia de sangre toda. A mis hermanos y hermanas, a mis múltiples sobrinos y primos, todos ellos hacen la comunidad que cual aldea taína y africana avivan el espíritu afrotaíno que ha sido mi existencia. Gracias en especial a mi hermano Tito por ser mi modelo de acción y por enseñarme a ser siempre lo mejor de mí mismo. Gracias también a mi hermano de sangre energética Ramsay, por su música ambarina y sabiduría guerrera. Gracias también a Maricarmen, mi hermana de ensueños por ser estar y trascender.

Agradezco a Néstor Lombida Hunt, mi padre, por reaparecer en mi vida y darme un segundo nacimiento. Gracias por todo tu apoyo paterno y eterno. A ti dedico este trabajo como ofrenda a tu amor, conocimiento, lucha y arte. Gracias por tu cercana presencia que se burla de cualquier lejanía. Gracias también a la amorosa Lica, esa mãe brasileña que me regaló el destino.

Por último, pero más importante, mi más total agradecimiento es a Magaly Cecilia Balmaseda Sánchez, mi madre amada. Ella fue todo lo que soy y no hay manera de describir la dicha de, a través de ella, haber ingresado a este mundo. Ella fue quién puso en mí toda semilla de conocimiento, quien en un día adolescente de revelaciones me dio la misión de rescatar la memoria indígena del planeta, a como diera lugar. Mami querida, aquí estoy cumpliendo todas las misiones que me dejaste y viviendo la vida santa que me enseñaste. Allá desde el Coabay, la región de los dizques muertos, veo tus ojos visionarios viéndome con ese sabio amor profundo que solo tú conoces.

El ojo visionario en el arte indígena de las Antillas Mayores.

El ícono ocular como índice de la experiencia chamánica en las culturas taínas.

Resumen

En los análisis iconográficos del arte taíno suele prestarse atención al fundamento chamánico y visionario de sus prácticas sociales y estéticas. Ahondando más en este enfoque, el presente estudio se propone explorar las piezas taínas con la intención de explicitar motivos iconográficos que directamente refieran a la experiencia visionaria con base en el consumo de la *cojoba*. Se intentará detectar un motivo iconográfico con apariencia ocular en las esculturas generalmente llamadas “*cemíes*”, con énfasis en la parafernalia utilizada durante la práctica visionaria, para arribar a una tipología de lo que aquí se llama *ojo(s) visionario(s)*. Estos se agrupan en diseños gráficos geométricos con apariencia ocular naturalista o abstracta; y en los constituidos por materiales y superficies brillantes, incrustados en los ojos de las piezas, o insertos en los motivos oculares gráficos entre otros. Tales elementos iconográficos, excepto aproximaciones significativas, no han sido directamente tratados como índices de la experiencia visionaria, núcleo de la religiosidad y socio-política taínas y abundantemente corporizada en su arte chamánico, producto de una estética visionaria.

Palabras clave: Taínos, *Cemíes*, *Cojoba*, ojos visionarios, motivos oculares, estética visionaria, estética luminosa.

INTRODUCCIÓN

A su llegada a las Antillas Mayores, los conquistadores españoles atestiguaron en los taínos un variado repertorio artefactual conformado por esculturas de madera, piedra y hueso; vasijas y efigies cerámicas, trabajos en cuentas nacáreas y textiles, entre otros soportes. Siglos después los arqueólogos han excavado, curado e investigado varias de estas obras de arte, en las cuales se aprecia un balance entre la figuración y la iconografía abstracta de seres y grafismos geométricos, que abundan en muchas de estas piezas a pesar de su pequeño tamaño. Entre esos diseños destaca la presencia de formas circulares y triangulares que con frecuencia se conjugan, generando patrones que revisten la piel artefactual de estos objetos emblemáticos del arte taíno, en su generalidad llamados *cemies*.

El objeto de estudio de la presente investigación es la iconografía del *ojo visionario* en el arte indígena de La Española (actuales República Dominicana y Haití), Puerto Rico, Jamaica y Cuba, del periodo chicano-ostionioide (800-1500 d.C). Tal motivo iconográfico (motivo ocular) estaría presente en las geometrificaciones mencionadas y en modalidades icónicas menos abstractas; en ocasiones proporcionadas por el uso intencionado de los materiales. La hipótesis general de la investigación es que los grafismos compuestos por círculos, triángulos y otros elementos presentes en las piezas se combinan para gestar el motivo iconográfico del *ojo visionario*, el cual sería el índice de la experiencia chamánica de carácter enteógeno, relacionada con el consumo de la *cojoba* por parte de caciques y behiques (chamanes).

Mediante una reconstrucción gráfica y a partir dibujos globales de las piezas que explicitan y descomponen sus diseños, se realizó un análisis configuracional¹ parcial de los diseños presentes, a fin de detectar, aislar y caracterizar el motivo del *ojo visionario* en los grafismos y materialidades en que se presentan.² Los dibujos realizados, presentados y referenciados en este trabajo (ver Anexo 2, Tabla I) constituyen una selección de una muestra mayor atendiendo a los diseños y otras características que son de particular interés para el presente estudio. Además de servir a los propósitos del análisis configuracional, estos dibujos se proponen una reconstrucción hipotética del aspecto de las piezas atendiendo a las hoy desaparecidas incrustaciones de metales áureos conchas nacárea y piedra, en ojos, bocas y otras zonas de muchas de ellas. De este modo el sentido de las incrustaciones en el arte taíno podrá ser inferido visualmente, más allá de vislumbrarlo a partir de los pocos casos que aún las conservan.³ La mayoría de los dibujos fueron realizados a partir de fotografías procedentes de catálogos de arte taíno y otras publicaciones impresas o virtuales. Unos pocos casos fueron realizados en base a dibujos anteriores, cuya precisión mimética ha permitido tomarlos como modelos en ausencia de la imagen fotográfica de la pieza en cuestión.

¹ Se trata del análisis configuracional propuesto por Vernon James Knight Jr. (2011, 2012) el cual consiste en una modificación del propio desarrollado por George Kubler (1967, 1969), al que reincorpora el uso crítico y controlado de la analogía etnográfica, desestimada por Kubler.

² La parcialidad de la aplicación de este método radica en que, a falta de espacio, no se realizará a profundidad el abordaje estilístico necesario para un pleno análisis configuracional, quedando para futuros desarrollos de la investigación general que contiene el presente texto. Atender y comprender las convenciones estilísticas del arte taíno es esencial al análisis iconográfico completo pues es lo que permite determinar “qué es qué” (más allá del estilo), “qué es contemporáneo con qué”, y “qué es local” (Knight Jr 2011, 230). No obstante, para compensar esta parcialidad se intentará un análisis lo más supraestilista posible del tema visual “experiencia visionaria” y los motivos oculares que lo componen.

³ En este trabajo se presentan, además de los dibujos, fotografías de algunas de estas piezas que aún conservan algo de las incrustaciones originales. Las reconstrucciones hipotéticas no son determinantes y en la mayoría de los casos se basan en inferencias a partir de las incrustaciones sobrevivientes atendiendo a su materialidad. Así, se presume que en las piezas de madera pudiera haberse favorecido el uso de metales áureos en los ojos, a diferencia de las de piedra, donde abundaría las conchas. Otra fuente de inferencias lo constituye el inventario de piezas taínas enviadas por Cristóbal Colón a las cortes españolas, en donde se observa la abundancia de incrustaciones (“pintas”) de oro en objetos tales como las espátulas vómicas, las cuales son aquí reconstruidas de esa manera (Alegría 1981). En cada caso se aclarará a pie de imagen cuándo las incrustaciones aún están presentes en las piezas y cuándo han sido recreadas hipotéticamente.

Entre las varias configuraciones explicitadas con el mencionado análisis se hace énfasis en el que se llamará “ojo alado”, presente en figuraciones ornitomorfas. De este modo se abordará la tipificación de un motivo iconográfico poco estudiado como tal en los estudios sobre arte taíno y se explorarán sus implicaciones plásticas, gráficas, y simbólicas dentro de su contexto cultural; el cual sería el de una sociedad chamánica cuya vida religiosa y sociopolítica orbita en torno a la experiencia visionaria de behiques y caciques involucrados en el *cemíismo*. Los *cemíes*, mediadores artefactuales de este complejo religioso, serán tratados como índices artísticos de esta experiencia visionaria, con atención especial a los motivos oculares (*ojo visionario*) en ellos plasmados. En momentos pertinentes se hará referencia a las fuentes etnohistóricas, utilizando información de las crónicas coloniales para apoyar las hipótesis y argumentos a desarrollar. Lo propio sucede con fuentes etnográficas actuales de la región amazónica, en las que hay afinidades rituales y artísticas que atañen a los temas presentes en este trabajo.

1. La presente ausencia de los ojos en el arte taíno.

En una reciente publicación, el investigador Angus A. A. Mol comenta el estado actual de las aproximaciones teóricas en torno a la presencia de ojos en el arte taíno:

Es sabido, a partir de los sistemas animistas continentales, que los ojos son un importante portal para que los espíritus entren y salgan del cuerpo. Esa visión, a menudo ampliada por medio de alucinógenos, es central para las habilidades de los especialistas chamanes. Sin embargo, mientras la importancia de los ojos en la cultura material precolonial es evidente, las discusiones académicas sobre el significado cultural local de los ojos son nulas y requieren investigaciones más a fondo (Mol 2014: 223).⁴

Esta afirmación, cierta en principio, requiere ser matizada. Pese a lo que su autor identifica como problema, sí se han realizado aproximaciones poco sistemáticas sobre el tema. Pero, aunque existen tipificaciones directas e indirectas sobre ojos en la iconografía antillana; solo en algunas han sido estos tratados en su nivel primario de índices icónicos, teniendo como prototipo al órgano responsable del campo sensorial de la visión, y por extensión a la experiencia visionaria chamánica.

Gran parte de los diseños a estudio tienen su procedencia en los grafismos incisos, esgrafiados o tallados en la superficie de esculturas, cerámicas y petroglifos taínos; en su mayor parte con una pronunciada estilización y, salvo excepciones, disociados de localización anatómica realista. Diseños como estos pueden verse plasmados en piedra, madera, barro, hueso, concha, algodón, etc., al mismo tiempo que aparecen en toda clase de artefactos figurativos, algunos directamente relacionados con el consumo de la *cojoba*. Una mirada global a estas piezas deja ver algunas similitudes entre ellas que invitan a un

⁴ Todas las traducciones del inglés y portugués fueron realizadas por mí.

análisis de lo que parece ser un motivo iconográfico común; conformado principalmente por la combinación de óvalos y círculos concéntricos con puntos centrales y, en ocasiones, triángulos o líneas que tienden a figurar formas triangulares virtuales (Fig. 1). Estos diseños evaden una clara interpretación, y son agrupados frecuentemente en una clasificación formal de “diseños geométricos”, “iconografía abstracta” o motivos ornamentales. Unas veces son tomados como expresiones puramente estilísticas y solo nominalmente se les otorga condición ocular. Es el caso del denominado Ojo Capá, u Ojo Chicoide, los cuales son términos para referirse al estilo cerámico característico de los taínos⁵ en el cual abundan incisiones de estructuras ovoides y circulares con puntos centrales que asemejan ojos. Vagamente descrito como “motivo iconográfico prototípico, fácilmente reconocible como ojos” (Mol 2014, 223), o “elemento que a modo de ojo-boca antropomorfiza los adornos cerámicos” (Persons 2013, 155); el Ojo Capá o Chicoide solo en una ocasión ha adquirido connotaciones supraestilísticas e iconográficas, aunque también alejadas de un referente ocular directo. Así, el investigador Osvaldo García Goyco (2010) ve en estos diseños ovoides y circulares al fosfeno⁶ del “útero fecundado”, entre otros que conforman su glosario iconográfico para los taínos. A pesar de este autor concebir estos grafismos como alucinaciones visuales geométricas, el sentido de la vista y su órgano no están contemplados en el diseño otrora denominado “Ojo Capá”. No obstante, al entender como fosfenos esos motivos, concede un origen óptico al diseño “útero fecundado” que permite inferir una facultad visionaria, aunada a la fecundadora.

⁵ Capá es el antiguo nombre de Caguana, Utuado, Puerto Rico, donde se suele ubicar el canon del estilo Chicano Ostionoides (Chicoide), característico de los taínos.

⁶ Los fosfenos son sensaciones visuales sin estímulo luminoso externo producto de una autoiluminación del sentido de la vista debida a varias causas entre las que se cuentan la acción bioquímica de las sustancias enteógenas. Consisten en centelleos geométricos animados que son los mismos para todas las culturas de la tierra, aunque con diferente interpretación cultural (Alcina 1982: 103). Forman parte del llamado “fenómeno entóptico”, que incluye la visualización de constantes geométricas y patrones tales como rejillas, triángulos, cuadrículas, polígonos, telarañas, túneles, embudos, venas, conos, espirales (Gosso 2013: 21).

Por su parte, el investigador Peter G. Roe, al aproximarse a los diseños ovoides y circulares combinados con triángulos, les confiere también carácter estilístico global al reconocerlos como “diseño nuclear del arte taíno”. Denomina “circulo con alas” a este diseño por constituirse de un círculo acompañado de uno o dos triángulos a modo de alas (Roe 2005, 305, fig. 8.12); y lo encuentra en todos los géneros y soportes, más allá de los estilos cerámicos, en profusión isomórfica. Sin embargo, solo parcialmente le otorga connotación ocular, al implicarlo en polisemias con otros órganos tales como úteros, obliques y coyunturas presentes en las piezas.⁷

Otra tipificación indirecta de la ocularidad en los diseños taínos proviene del motivo compuesto de un círculo dentro de un triángulo, llamado “ojo saurio o pineal” por el arqueólogo Louis de Allaire (1981, Fig. 2); y que comúnmente se ubica, a veces sin el elemento triangular, en el entrecejo o la corona de seres artefactuales antillanos, en especial los trigonolitos o piedras de tres puntas (Allaire 1981, 16-17) (Fig.2). El término de “ojo saurio o pineal” proviene de la asociación con el órgano interparietal o ventana pineal presente al centro de la cabeza de algunos reptiles y otras clases animales, cuya forma guarda semejanza con este diseño. El ojo saurio o pineal es tratado por este y otros autores refiriendo a entidades mitológicas, tales como “La Gran Serpiente” antillana que poseería un ojo central en forma de piedra roja (Allaire 1981), y que tendría implicaciones etnoastronómicas (Robiou-Lamarche 2003). A pesar de que Allaire se refiere a ese órgano como un “tercer sentido” con el que “las especies míticas pretenden comunicarse con mundos más allá del alcance de los humanos comunes” (Allaire 1981: 15); desvincula

⁷ En ocasiones, ese diseño, desprovisto de sus triángulos coincide con el anteriormente tipificado como “Ojo Capá” u “Ojo Chicoide” Por otra parte este autor, realizó una tipificación somática de ojos y pupilas en los petroglifos antropomórficos en Puerto Rico, una catalogación formal precisa, pero sin propuesta interpretativa (Roe 2005, 305, fig. 8.12).

esas connotaciones sensoriales y visionarias de la apariencia formal en el motivo que estudia, quedando relegado al plano de lo mítico-simbólico.

Como puede observarse, la mayoría de los abordajes previos solo menciona la semejanza formal con un ojo que poseen los diseños tipificados; disociando su apariencia visual de una función icónica definida que alude al campo sensorial responsable de la vista. Es decir, con respecto a los motivos oculares estos enfoques no superan la fase del parecido esquemático que éstos puedan guardar con el órgano de la visión; de modo que *asemejan ojos, pero no lo son; pueden parecerlo, pero no pueden “ver”*.

La investigación más amplia de la que forma parte el presente texto pretende una integración de estos abordajes en pos de una recatalogación de los motivos mencionados, a las que se añaden otros tipos. Así, finalmente se arribará a una iconografía general del motivo ocular “ojo visionario”, detectándolo en una cantidad representativa de su aparición plástica (Fig.3). Esta tipificación reúne los motivos oculares en dos grandes grupos: los gráficos o grafismos tallados, esgrafiados e incisos en esculturas, petroglifos y cerámica; y los matéricos⁸, que son insertados mediante incrustaciones de materiales brillantes. El presente trabajo tratará solo con uno de los motivos gráficos detectados: el “ojo alado”, el cual estaría presente sobre todo en esculturas aviformes, en especial las involucradas en la parafernalia ritual de los taínos.

⁸ Se utiliza aquí el término “matérico” en su acepción básica de “Perteneiente o relativo a los materiales utilizados en la obra de arte”; según Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=ObcxaMV>

2. LOS TAINOS: SU MUNDO RELIGIOSO Y ARTÍSTICO.

2.1 Las culturas antillanas y tainas.

Comúnmente suele denominarse Tainos a los representantes de las sociedades indígenas contactadas e invadidas por los europeos en las Antillas Mayores; cuya geografía se extiende por las islas de La Española (República Dominicana - Haití), Puerto Rico, Jamaica, el oriente de Cuba, las islas Bahamas y las Islas Turcas y Caicos (Fig.4). Este problemático “término sombrilla” (Ostapkowicz 2018, 154) abarca a grupos étnicos del tronco lingüístico arahuaco (aruaco, arawako, arawak) que, procedentes de la Cuenca del Orinoco, emigraron por vía marítima y en oleadas sucesivas hacia las Antillas Mayores donde, a través de diversas dinámicas culturales, amalgamaron culturas de tipo amazónico con la de grupos étnicos anteriores provenientes de la Florida y Centroamérica. Ese proceso derivó en culturas heterogéneas que constantemente negociaron su identidad cultural alrededor de lo que el arqueólogo José R. Oliver llama “Tainidad”, entendida como un proceso dinámico preferentemente abordado como un espectro o mosaico de grupos sociales con diversas expresiones de tainidad (Oliver 2009: 5).⁹

A la llegada de los europeos en 1492 las sociedades tainas compartían, de manera general y con marcadas diferencias regionales, una estructuración social jerárquica llamada comúnmente “cacicazgo”; presidida por jefaturas de linajes familiares, quienes asumían las direcciones políticas, económicas y religiosas. Un aspecto que concierne directamente a este trabajo es la relación cercana entre estos caciques y los objetos ceremoniales producto del talento artístico, muchos de los cuales conformaban la parafernalia de la

⁹ El arqueólogo Antonio A. Curet prefiere el concepto de "reserva simbólica" al de Tainidad. Lo define como el conjunto de símbolos, creencias y mitos a partir del cual grupos o subgrupos obtienen los recursos ideológicos para 'crear' una tradición cultural que legitime sus propios intereses (Curet 2014, 480). Por otra parte, los términos “taíno” y “nitaíno” han sido reconstruidos lingüísticamente como demarcadores de parentesco y filiación de diversa índole a lo largo de toda la región Circuncaribe (Estévez 2016).

llamada “Ceremonia de la Cojoba”, un evento de connotaciones religiosas y políticas que involucraba la inhalación de polvos enteógenos.¹⁰ Las crónicas españolas dan cuenta de estas prácticas y su relación directa con el quehacer artístico, los relatos mitológicos y las dinámicas políticas y sociales de estos grupos cuyos elementos de tainidad (homogéneos y heterogéneos) se consolidaron desde el 800 n.e., irradiando de las Antillas Mayores a las Antillas Menores y las Bahamas; hasta cerca de 1550, al colapsar las sociedades taínas con la invasión europea. Como parte de los procesos sincréticos de la etapa colonial temprana se dieron algunos en el área artística en los que la matriz cultural taína integró materiales provenientes del Viejo Mundo (Roe 1997; Ostapkowicz 2018). No obstante, el quehacer artístico taíno y los ceremoniales enteógenos a los que estuvo asociado no sobrevivieron la media centuria del impacto colonial.

2.2 La Ceremonia de la Cojoba y el chamanismo taíno.

Varios autores (Deive 1989; Roe 1993, 2004, 2013; Saunders 2005, 276; Oliver 1998, 2000, 2007, 2009) se refieren a la naturaleza chamánica de la religiosidad y sociedad taínas. En algunos casos se siguen ideas generalizadoras de los conceptos “chamán” y “chamanismo”; cuyo uso para la religión y el arte americano ha sido fuertemente cuestionado.¹¹ Cabe destacar aquí dos aspectos del chamanismo específicamente amerindio que conciernen al propio de los taínos. El primero está relacionado con la ontología transespecífica de los chamanes, quienes deliberadamente adoptan la perspectiva de subjetividades no humanas estableciendo un diálogo mediante el cual se

¹⁰ El término “enteógeno” es un neologismo que fusiona las raíces griegas *entheos*, significando "dios dentro" o "animado con deidad"; y *gen/genesis*, "acción de devenir", y se refieren a sustancias vegetales cuyo consumo cataliza esas experiencias (Winkelman 2015: 126). Surge como alternativa a conceptos insuficientes y peyorativos como "psicotrópico", "psicodélico", "alucinógeno", "droga", "intoxicante", etc. En el presente estudio se evitan estas denominaciones, excepto cuando se utilizan por los autores citados.

¹¹ Un ejemplo claro de esto es el calificativo de “shamanitis” como una dolencia que aquejaría a los estudiosos del chamanismo en el ámbito artístico indoamericano (Klein et al 2001, 2002). Estas perspectivas, que se centran en los “usos y abusos” del concepto “chamanismo” a partir de las ideas de Mircea Eliade; han sido a su vez criticadas, considerándolas excesivamente virulentas y tendenciosas. Ver (Schobinger 2008: 35).

les otorga humanidad (Viveiros de Castro 2004: 465). Estas subjetividades pueden ser las de animales, espíritus y, como en el caso de los taínos, los propios artefactos. De este modo, el chamán es un sujeto en transformación que puede devenir espíritu, animal o asumir la interioridad de una escultura. Este carácter transespecífico de los chamanes es una constante en la mitología y arte taínos.

El segundo aspecto del chamanismo taíno está relacionado con la centralidad que ocupa la práctica enteógena (Kaye 1999, 55), la cual es el vehículo preferencial para la condición transespecífica del chamán. Esta práctica fue atestiguada y relatada por los cronistas europeos y, como evidencian las piezas a estudio, tienen abundante presencia en el registro arqueológico. El enteógeno utilizado por los taínos es comúnmente denominado *cojoba*, *cohoba* o *cojobana* (von de Reis 1971). Consiste en un preparado a base de las semillas desecadas y pulverizadas del árbol *Anadenanthera peregrina*, mezcladas con la cal de conchas nacáreas calcinadas para facilitar su absorción nasal. El polvo tiene como principios activos el 5-MeO-DMT y la bufotenina (Roe 2004; Torres 2016), potentes alcaloides que además de mucosidad, salivación, lagrimeo y otras afecciones somáticas, producen inmediatos efectos ópticos como la visualización de fosfenos, la macropsia¹² y la percepción espacial invertida. Luego se van integrando otras áreas sensoriales en un todo perceptual profundo e intenso que adquiere categoría de realidad alterna de carácter onírico (Veloz Maggiolo 1971: 201), susceptibles de control y escrutinio por parte del practicante (García Goyco 2010, 160). Las visiones multicolores producidas por estas semillas eran “tan vívidas que muchos indios enfrentaban la muerte a manos de la Inquisición antes que negar su validez”. (Roe 2004: 102).

¹² “La macropsia es la distorsión visual en la que objetos y estímulos son percibidos como desproporcionadamente grandes” (Blom 2009: 312).

A su vez, *cojoba* era el término nativo para el propio ceremonial en el que los chamanes y caciques inhalaban el enteógeno en diferentes situaciones sociales tales como la sanación, la toma de decisiones políticas y la adivinación profética. Los testigos presenciales europeos relatan y describen en sus crónicas el proceso ritual durante el cual se consumía la *cojoba*, y prestan atención a los implementos utilizados durante la ceremonia, muchos de los cuales han sido corroborados arqueológicamente. Según los cronistas la Ceremonia de la Cojoba implicaba la utilización de asientos, llamados *dujos* (Figs. 5, 12, 26b); “mesas” para colocar los polvos dentro de un recipiente (Fig. 6 a y b, 15, 19) y espátulas vómicas o purgaderas (Fig.7,9a, 14, 20b, 26 c y d) para vaciar el estómago y purificar el cuerpo antes de la absorción nasal del polvo mediante dispositivos inhaladores (Fig.8, 22). También es referida la utilización de instrumentos musicales, presumiblemente maracas (Fig.9), sonajas o silbatos (Fig. 10) y otros que ayudarían sonoramente a inducir el estado visionario. A esto se suma el instrumental propio de la preparación del polvo de *cojoba*, tales como manos de mortero (Fig. 20a) y cucharas (Fig. 24).¹³ Toda esta parafernalia estaba constituida por objetos finamente esculpidos, con representaciones humanas, animales o de seres compuestos; predominando la imagen de un humano en transformación perceptual y ontológica. Estas esculturas eran mayormente confeccionadas en madera densa, oscura y brillante, en especial el guayacán;¹⁴ y en escasas ocasiones la propia madera del árbol de la *cojoba* (*dujos*, mesas, espátulas e

¹³ Es importante destacar que los *dujos*, las espátulas vómicas, los instrumentos musicales, manos de mortero y cucharas no fueron exclusivos del ceremonial de la *cojoba*. No obstante, la elaboración artística y simbólica de los ejemplos aquí analizados hace pensar en su carácter ritual y su posible implicación en esta ceremonia.

¹⁴ La madera de guayacán (*Guaiacum officinale*), además de tener una sorprendente oscuridad y dureza está impregnada de una resina que le permite alcanzar altos niveles de brillantez al ser pulida (Zaldívar 20013: 192). Además de contribuir al sentido visionario de extraer luz de la oscuridad, esta resina era usada por los tainos como un remedio para combatir la sífilis, la enfermedad numinosa de los chamanes míticos denominados *caracaracoles* (Stevens.Arroyo 1998: 129). Una peculiaridad de esta dura madera es que, al ser posiblemente trabajado el árbol recién cortado y verde, para su mayor esculpido antes de que se seque y endurezca, las dimensiones de las piezas cambian con el tiempo (Ostapkowicz 2011a, 949-950). Es posible que esto también afectara a las dimensiones y simetría original de los diseños pasmados en estos.

inhaladores). También eran confeccionadas en hueso, en especial costilla de manatí (espátulas e inhaladores) y menormente en piedra (mesas y *dujos*). La mayoría de ellas presentaban incrustaciones de metales áureos¹⁵ o conchas nacáreas; además de diseños geométricos esculpidos o esgrafiados sobre los cuerpos y rostros representados. La Ceremonia de la Cohoba era, en este sentido un complejo visual (Wood 2018, com pers.). A su vez, todos estos artefactos, además de utensilios ceremoniales, pertenecían a una categoría nativa de objetos y fenómenos, el o lo *cemí*, y participaban de un complejo artístico ritual, y político, el *cemiísmo*.

2.3. Cemiísmo y arte taíno.

De manera general, los objetos de arte de los taínos son denominados “*cemíes*”. *Cemí* es una categoría nativa para denominar a la imagen global de estas piezas, su materialidad y la fuerza universal a la que estaba asociada. Los conquistadores europeos reportan el uso de esta palabra y su relación con objetos bellamente trabajados, rituales y biografías mitológicas de seres-objetos divinos. Posteriormente, y apoyados en esos datos etnohistóricos, los arqueólogos han podido constatar la calidad estética y la carga simbólica de estas piezas, y han intentado imaginarse su rol en las sociedades taínas, e incluso identificar en ellos personajes mitológicos específicos cuyos nombres y hechos figuran en las crónicas.

El término “*cemí*” proviene de la lengua lokono de las Guyanas, perteneciente al amplio grupo de lenguas aruacas. Significa “dulce como la miel” (Oliver 1998:72, 2008: 92, 2009:59) y remite directamente a las sociedades americanas que conocieron la apicultura

¹⁵ Los taínos tenían tres categorías para definir a los metales áureos presentes en sus objetos artísticos y ceremoniales: *caona* (oro puro), mayormente destinado a las incrustaciones; y *guanín* y *turey* (cielo); oro impuro o en aleación, destinados a la confección de pectorales y máscaras. Mientras la *caona* era el oro nativo, el *guanín* y el *turey* tenían connotaciones de remotidad espacial y dimensional y solían provenir de culturas lejanas a los taínos, tales como de objetos áureos producto de la para éstos desconocida fundición, desde tierras sudamericanas; hasta los artículos de latón y otros metales europeos introducidos durante el contacto. (Oliver 2000)

y que, con respecto a su más importante producto, la miel, tuvieron todo un cúmulo de implicaciones mágicas, místicas y esotéricas asociadas que hicieron de ella una sustancia especial, detentora de poderes. La translucidez ambarina, su sabor y olor penetrantemente agradable, su densidad y viscosidad al tacto y su peculiar ocupación de los panales y recipientes, es posible dotaran a la miel de una sustancialidad misteriosa de índole chamánica, como evidencia el hecho de que el término *cemí* es la raíz de “semichichi”, vocablo lokono para “chamán” (Oliver 1998:72, 2008: 92, 2009:59).

No obstante, todo este bagaje continental de la miel y lo chamánico debió adquirir para los taínos un matiz peculiar por el hecho de que hasta la llegada de los españoles no existieron ni abejas ni miel en las Antillas. Sin embargo, a pesar de o, más precisamente, debido a carecer del referente físico, tecnológico y cultural de lo “dulce como la miel”, el término *cemí* es posible se envistiera de dimensiones y aplicaciones más globales y complejas:

“Si bien el lokono refleja la cualidad extraordinaria y mágica del chamanismo en su término para designar al médico-curandero, *seme-chi-chi*, el lenguaje taíno preservó el concepto de lo numinoso y extraordinario evocado por "lo dulce" en el nombre genérico que le daba a los objetos y númenes llamados *semí* o *çemí*. Por eso es que había tantas clases de *cemíes*, pues a lo que se refiere es no al objeto *per se*, sino a su esencia de poder sagrado (Oliver 1998:72).¹⁶

La dulzura de lo *cemí* abarcaba todo lo existente, como un continuum de fuerza vital “meliflua” que constituía y subyacía a los fenómenos, seres y objetos del mundo, en especial los artefactos llamados “*cemíes*”. Esta fuerza se actualizaba durante la

¹⁶ Por su parte la investigadora Alessandra Russo (2013) sugiere una procedencia o resonancia extra taína para este término, al considerarlo proveniente del árabe peninsular. Significando “cielo” para los árabes, habría sido importado por los españoles a las Antillas, siendo utilizado para nombrar los objetos religiosos de los taínos.

experiencia chamánica enteogénica, desde la cual con frecuencia eran concebidos estos objetos ceremoniales (Pané 1990, 42-43)¹⁷. La dulzura de lo que es *cemí*, su ahora abstracta cualidad melífera, ocupaba e impregnaba los objetos artísticos taínos dotándolos de poder agentivo al mismo tiempo que activaba en el humano facultades extraordinarias durante la experiencia enteogénica.¹⁸ Un *cemí*, como artefacto, era la materialización artística de esta fuerza universal que insuflaba vida y conciencia a todos los seres y reinos de la naturaleza. Tal materialización ocurría en una paulatina manifestación en la que a menudo “lo *cemí*” determinaba la “forma y función” (Wood 2000:38) que iba a tener el *cemí*/objeto artístico que fungiría de hospedero. Este proceso de plasmación artefactual ha sido considerado como “objetificación”, atendiendo a que las formas obtenidas seguían reglas estilísticas específicas descubiertas durante la experiencia visionaria; generando el canon culturalmente definido y reconocido arqueológicamente como el estilo “clásico” taíno (Oliver 2005: 248). Desde otra perspectiva esta materialización se percibe como una “subjektivización”, en la que los objetos y materiales son dotados de alma, enculturados y hechos sujetos capaces de comunicación intersubjetiva con los humanos (Breukel 2013). Estos procesos, opuestos pero convergentes, darían lugar a lo que los cronistas mencionaban acerca de que los caciques y behiques taínos, durante la Ceremonia de la

¹⁷ Una cuestión aún sin elucidar es la posible relación entre el artista a cargo de estas piezas y la posibilidad de acceso a la experiencia enteogénica. Aunque las crónicas coloniales enfáticamente se refieren al privilegio del uso de la *cojoba* en manos de caciques y behiques (chamanes); un episodio en particular establece un vínculo directo entre el desempeño artístico y la experiencia visionaria. En un pasaje de la crónica de Fray Ramón Pané (1990, 42-43), un behique es requerido por la entidad *cemí* presente en un árbol que solicita ser esculpido. Este diálogo se establece durante la experiencia enteogénica del behique, el cual recibe del *cemí* las instrucciones de cómo debe ser plasmado artísticamente y la atención ritual que debe ser seguida tras su devenir artefactual. Así, la agencia artística (Gell 1998) y la práctica enteogénica quedan condensadas en un solo individuo haciendo del chamán y el artista la misma persona. Este hecho y/o la posibilidad de que el caciques y behiques comisionaran obras de arte a partir de la experiencia enteogénica, es de relevancia para las hipótesis y aseveraciones vertidas en este trabajo y constituye tema de exploraciones futuras.

¹⁸ “El ícono o ídolo está animado por lo *cemí*. Pero un chamán o cacique humano puede también trascender lo ordinario y ser capaz de hechos extraordinarios, mas solo mediante las relaciones que él o ella establezca con el *cemí* y la ejecución de los rituales apropiados, tales como la ceremonia de la *cojoba*. De hecho, la inhalación del alucinógeno es lo que cambia la naturaleza humana de este humano en lo que los lokono llaman *semicici* (chaman, hombre medicina), pero para lo cual el taíno proveyó una innovación léxica: behique.” (Oliver 2009: 69).

Cojoba podían “hablar con el *cemí*”, al cual le consultaban sobre el presente y el futuro. En ocasiones este diálogo transespecífico sería el medio mediante el cual “lo *cemí*” determinara las particularidades artísticas del *cemí* material que le daría cuerpo. A su vez, durante ese diálogo, el humano involucrado estaría en un estado *cemificado* de conciencia catapultado por la *cojoba* y el dominio de las visiones; el cual compartiría con la condición numinosa de los objetos artísticos que lo acompañaban en la ceremonia visionaria (Oliver 2008, 174-177).

2.4 Una estética visionaria: Seres en transformación en el arte taíno.

Las peculiaridades de esta estrecha relación entre imagen y experiencia enteógena que “informan la empresa artística global de figurar el cuerpo chamánico en forma física” (Stone-Miller 2011, 67), apoyan el considerar al arte taíno como el producto de una “Estética Visionaria”.¹⁹ Como se verá más adelante, para los antillanos el humano en transformación perceptual era la imagen preferencial para representar ancestros, dioses espíritus, potencias. Las figuras humanas en los *cemies* con frecuencia tienen la apariencia de experimentar un estado de vivencia enteógena, plasmando en una pieza los efectos externos e internos del consumo de la *cojoba*. Así, abundan las imágenes de humanos esqueletados (García Arévalo 2001, Ortega et.al 2014), literalmente “hasta los huesos” (Roe 1997), y en poses estereotipadas de tensión psicológica o serenidad extática. Además de ser visibles los efectos fisiológicos de la *cojoba* en sí (lagrimeo, erección) o de la práctica ascética extrema (emaciación); este humano en transformación

¹⁹ La historiadora del arte Rebecca Stone-Miller (2002, 2010, 2011) realiza un abarcador abordaje del arte arqueológico de América Central y del Sur, atendiendo a elementos diagnósticos de la relación entre experiencia estética y práctica visionaria. Explorando este vínculo en las piezas que estudia y luego de definir los temas recurrentes en la fenomenología de las visiones; perfila cuatro rasgos generales para diagnosticar la plasmación artística del cuerpo y la experiencia chamánicos. Estos rasgos generales son: *ambigüedad creativa, autoridad, cefalocentrismo y mirada/ojo de trance (gaze trance/ trance eye)*; y son destacados por Stone-Miller como relativos a la experiencia visionaria en el arte arqueológico que estudia. A su vez, todos estos rasgos están presentes en el arte taíno, siendo el de la *mirada/ojo de trance* el tratado a profundidad en el presente estudio.

regularmente se muestra en un estado de devenir transespecífico, al compartir e integrar rasgos animales. Esta mixtura artefactual inter-especie, comúnmente denominada teriantrópica, teriomorfa o antropozoomorfa; es una constante en el arte taíno y como tal se inserta en el marco general del arte americano que suele ser denominado como precolombino o prehispánico y que implica “la experiencia kinestésica directa de devenir un animal, o muchos animales, y/u observar animales transformándose en otros animales y seres” (Stone-Miller 2004: 48).

Explorar los aspectos vivenciales por detrás de este intento de plasmación transespecie será parte importante de los intentos de este trabajo. Muchos de los seres humanos, animales y mixtos que aparecen en los objetos *cemí*, han sido propuestos y tenidos como deidades, espíritus y personajes específicos de la mitología taína. Por otra parte, generalmente se asume que estas plasmaciones teriomorfas son necesariamente representaciones de disfraces o vestuarios.²⁰ Estos abordajes no excluyen que muchas veces se represente explícitamente una vivencia sensorial y corpórea de seres transespecíficos en experiencia visionaria:

Las ropas animales que los chamanes utilizan para desplazarse por el cosmos no son disfraces, sino instrumentos: se parecen a los equipos de buceo o a los trajes espaciales, no a las máscaras de carnaval. Lo que se pretende al ponerse una escafandra es poder funcionar como un pez, respirando bajo el agua, y no esconderse bajo una apariencia extraña. Del mismo modo, las ropas que, en los animales, cubren una "esencia" interna de tipo humano

²⁰ “La idea de que el antiguo arte americano presenta imágenes de personas meramente disfrazadas de animales y/o deidades, es altamente insatisfactoria. Primero, fracasa al no ver el enmascaramiento como parte de una abarcadora preocupación con representar el cambio chamánico en una co-esencia animal. Segundo, el término “imitador” (impersonator) implica que se traza una distinción entre la representación de una persona, y el ser o fuerza que están imitando (figuras fingidas, en nuestra definición de imitador); como opuestas a la representación de una profunda unidad de un humano con otras fuerzas cósmicamente importantes (...) De hecho, algunas imágenes usan elementos de disfraz para colocarse tan distantes en el continuum de la transformación como siendo animales disfrazados de humanos (...) Otros pueden ser vistos como humanos tan profundamente inmersos en sus seres animales que solo un elemento de vestuario permanece (...) La experiencia de la visión aleja tanto a los videntes de su punto de vista humano que adoptan por completo una perspectiva animal” (Stone-Miller 2004: 55-56).

no son meros disfraces, sino su equipamiento distintivo, dotado de las inclinaciones y capacidades que definen a cada animal (Viveiros de Castro 2004: 65).

La atención a estas “inclinaciones y capacidades” animales por parte del artista taíno se vería apoyada por los motivos oculares cuya detección y tipificación pretende este estudio. Un rasgo característico en la estética visionaria de los taínos es en sí otra categoría englobante; la estética amerindia del brillo.

2.5 Una estética luminosa: Ojos brillantes y dibujos de luz.

Un aspecto distintivo del arte taíno que le otorga calidad de visionario es la frecuente inserción de materiales brillantes (Alegría 1981) en los *cemíes*. Así, se han podido encontrar algunas piezas que aún conservan incrustaciones de metales áureos, conchas nacáreas o piedras brillantes y coloridas en los ojos, dientes y coyunturas de los seres representados, que les aportan expresividad y que permiten reconstruir hipotéticamente otras obras similares que ya no las poseen (Figs. 3e 5 a, c; 6 a, c; 7, 18a). Estas incrustaciones no serían solo para absorber y reflejar la luz vivificante del sol y poder ser vistas a la distancia (Roe 2013: 165); también haría de los *cemíes* seres capaces de percibir la luminosidad del lado oscuro de la realidad (Oliver 1998, 153). En las representaciones antropozoomorfas estas incrustaciones pudieran revelar la emulación de los poderes visuales de los animales nocturnos²¹. En varias de las piezas se puede ver una copiosa lacrimosidad conferida por las placas de metales áureos insertadas en el contorno de los ojos (Fig. 6) El profuso lagrimeo es uno de los efectos fisiológicos de la planta inhalada

²¹ Estos ojos brillantes en las piezas de arte americano estarían expresando “el fulgor nocturno y espectral en los ojos de un número de animales chamánicos claves (...) debido a la membrana tapetum lucidum (...) Muchas de las cuencas vacías en las efigies son de hecho redondas, como esos ojos animales” (Stone-Miller 2011: 91). El tapetum lucidum es un sistema biológico reflector presente en los ojos de algunos animales. A bajos niveles de luminosidad optimiza la estimulación fotorreceptora, mejorando la sensibilidad visual nocturna (Ollivier 2004: 12); produciendo el efecto llamado “chatoyer” u “ojos brillantes de gato” (Saunders y Montmollin 1988, 12). Esta posibilidad es pertinente para los taínos debido a la presencia en la fauna y en el arte antillanos de animales (perros, murciélagos, lechuzas y cocodrilos) cuyos ojos poseen esta membrana reflectora.

(Oliver 2008, 179, 192), y el ser presentado con brillo metálico apunta a considerarlo como índice de la experiencia visionaria.

Este hecho haría a los taínos partícipes de una estética amerindia de la luminosidad y el brillo de sentido filosófico y metafísico, con base en una sensorialidad diferente a la de Occidente (Saunders 1996, 810; 2005, 2; Keehnen 2012, 176-181). Para los amerindios la luz tendría connotaciones y poderes de vitalidad, fertilidad, conducta moral positiva, estabilidad social, bienestar espiritual y conocimiento chamánico. La confección de objetos luminosos, considerados como luz capturada, solidificada y contenedora de poderes, era un acto de creación transformativa que atrapaba, convertía y reciclaba “la energía fertilizadora de la luz en brillantes formas sólidas mediante opciones tecnológicas cuya eficacia derivaba de una sinergia de mito, conocimiento ritual y habilidades tecnológicas individuales” (Saunders 2003: 18). Dentro del conocimiento ritual la práctica enteógena misma estaría saturada de irradiación luminosa, resplandor y cromatismo, y el propio chamán intentaría emular esta luminosidad espiritual haciéndose brillante (Saunders 2003: 22).

Las aplicaciones de oro o concha en los ojos, orejas, bocas y otras zonas de las piezas taínas, conjunta y resume varias de las indexaciones de la experiencia visionaria ya referidas. En uno de los pocos ejemplares cuyas incrustaciones permanecen (Fig.5a), puede apreciarse la afinidad icónica entre los ojos y los hombros que, al ser igualmente “aurificados”, denotan la polisemia que en determinadas piezas comparten los ojos y las coyunturas; la sensación kinestésica de emular las capacidades motoras y visuales animales, ya sean de cuadrúpedos o de aves. Los pequeños círculos de oro en sus orejas establecen una condición plurisensorial en la que audición y visión se conjuntan

sinestésicamente.²² La boca también se representa brillante, lo cual puede verse como un equivalente de las dentaduras hechas de concha que en mayor número se conservan en algunas piezas (Figs. 5 a, c; 6 a, c; 7, 18a). La constante representación de dentaduras en los rostros artefactuales taínos (ya sea por incisión, aplicaciones de concha, hueso de manatí, o placas de oro), ha sido entendida como parte de la expresión postural y gestual característica de las piezas que figuran chamanes en plena práctica enteógena, sentados encima de *dujos* como este. Tal postura “probablemente representa la culminación de la ceremonia, cuando el personaje está en el clímax del trance alucinógeno, en su estado de máxima iluminación, y en total conexión con los dulces y poderosos seres *cemí*. (Oliver 2009: 179). Otros ven en estas dentaduras un motivo iconográfico para indicar expresión sonriente, como “señal de afiliación e intento benigno” además de transmitir el carácter benevolente de los poderes chamánicos (Samson y Waller 2010). Estas dos interpretaciones parecen confluir si se tiene en cuenta que lo kinésico (gestual) de esta sonrisa en estos rostros artefactuales en ocasiones también transmite un estado de satisfacción emocional en el apogeo enteogénico. Además de los ya mencionados, la *cojoba* podría tener efectos erógenos,²³ cuyo clímax pudiera ser parte de lo que transmite este motivo iconográfico sonriente. Esto parece confirmarlo el hecho de que muchas esculturas en las que aparecen los dientes son representaciones itifálicas, las cuales han sido consideradas como imágenes de ancestros fértiles y chamanes con potencia viril

²²La sinestesia (del griego “unión de sensación”) es una interpenetración de los sentidos que hace posible que ver sonidos, escuchar colores, degustar formas, etc.” La sinestesia... pone en tela de juicio el modelo occidental (vista, oído, gusto, olfato y tacto), haciéndola un útil punto de partida para pensar acerca de otras categorizaciones sensoriales. También desdibuja la objetividad y la pasividad de los modelos sensoriales occidentales mostrando los modos en que la experiencia sensorial no es registrada de forma simplemente pasiva sino creada activamente entre las personas (Sutton 2008: 218). Esta interpenetración sensorial puede ser producida por varias sustancias enteógenas (Stone-Miller 2011: 22). No ha de confundirse sinestesia con “kinestesia” que se refiere a la autopercepción del movimiento, fenómeno también de relevancia para las experiencias visionarias, como se ha mencionado.

²³ “Muchos hombres hacen uso de esta droga para incrementar sus fuerzas sexuales. Los indígenas consideran la estimulación de la sensualidad como un agradable efecto secundario del rapé” (Rätsch 2011, 46).

aumentada producto de la abstinencia sexual (Roe 1997). Por otra parte, las dentaduras nacáreas de tipo humano presentes o posibles en piezas antropozoomorfias (Figs. 18a, b, d; 22) pudieran acentuar la naturaleza humana en medio de la transformación, al igual que hacen otros órganos como los falos erectos, los dedos; o atuendos utilizados por estos seres de ontología mixta.

La estética de la luminosidad, en la cual la experiencia de la luz se concibe como metáfora perceptual global de plenitud multisensorial con potenciales cognitivos, es una propuesta que Nicholas Saunders contrapone al estudio cultural de los fenómenos entópticos; el cual promovería un determinismo neurológico para explicarse el arte de los pueblos antiguos, a partir de las escenas y diseños visualizados durante experiencias enteógenas:

Se ha argumentado que las imágenes, las formas y los diseños que aparecen en el arte son la consecuencia autónoma de estados de conciencia alterada más que el resultado de la selección consciente, intencional y significativa realizada por una sociedad (...) Este enfoque se equivoca al identificar la existencia de chamanismo con la presencia de fenómenos entópticos (...), como si existiese una relación universal y axiomática (...) Esto, a su vez, devalúa seriamente el potencial del enfoque entóptico para la interpretación de la imaginería prehistórica tanto de América como de cualquier otro lugar. Todo lo cual no significa que la *imaginería chamánica* no exista o no sea importante, sino más bien que la riqueza de la evidencia concerniente a la luz y el color -tanto en el plano metafísico como reificada en la cultura material- es mucho mayor y más compleja que lo que puede abarcar una simple explicación neuro-psicológica (Saunders 2004: 137) (énfasis del autor).

En este sentido, la “estética del brillo” superaría al reduccionista “argumento entóptico” en el hecho de considerar los “simbolismos multisensoriales” y “dimensiones culturales

de la sinestesia”, que excederían en complejidad a un determinismo neurológico confinado a lo óptico.²⁴

Considerando sus argumentos y advertencias, en este estudio, no obstante, se intenta revalorar, más que devaluar, “el potencial del enfoque entóptico”. En lugar de ver estas dos propuestas de manera disyuntiva, este enfoque pudiera validar su potencial al abordarlo como parte integral de la “estética del brillo”; siendo una de las maneras en que este opera, y que tendría soporte iconográfico en la representación plástica de los grafismos sugeridos por los fosfenos a modo de “dibujos de luz”²⁵. Esta relación entre entópticos y arte taíno sería no automática y no determinante; pero sí evidenciaría que la plasmación artística de fosfenos participa de toda la intencionalidad relacionada con “capturar” y “solidificar” la luz, fijándola artefactualmente de modo diferente a como lo hacen los materiales brillantes; con los cuales por lo demás establece una relación de estrecha convivencia (Fig. 12). A su vez, esta manera específica de fijar estéticamente la luminosidad, tendría su origen en la competencia del chamán que busca emular y capturar la brillantez del mundo visionario dominando su imaginería multisensorial, de la que los fosfenos serían solo el principio. Tratándose de los taínos y los efectos entópticos de la *cojoba*, es pertinente considerar cómo su plasmación artística pudiera ser también “el resultado de la selección consciente, intencional y significativa realizada por una

²⁴ Este abordaje, proveniente del llamado Modelo Psiconeurológico o neurofisiológico, ha sido más enfáticamente cuestionado por otros investigadores por ser parte de la explicación chamanista de fenómenos culturales (Martínez 2009). Para el arte antillano prehispánico tal enfoque ha sido descartado incluso por antiguos y entusiastas precursores (Gutiérrez 2017). Sus cuestionamientos se basan en la no dependencia directa de enteógenos para la estimulación fosfénica (basta oprimir los ojos para producirla, entre otros factores) ni para la experiencia chamánica.

²⁵ Tal posibilidad adquiriría una alta probabilidad de confirmarse las proposiciones del arqueólogo Ricardo Alegría (1981) quien en su artículo seminal sobre las incrustaciones entre los taínos expande las instancias de su aplicación. Enumerando ejemplos etnográficos y arqueológicos provenientes de las Antillas Mayores y Menores, así como del continente sudamericano, en diferentes épocas, este autor concibe la utilización de incrustaciones más allá de los casos mencionados. Para Alegría todos los diseños incisos y esculpidos en las piezas taínas, en todos los soportes, pudieron haber sido llenados con sustancias coloridas para resaltar el diseño (Alegría 1981 334-335). Este hecho, de comprobarse su condición iconográfica y supra estilística, haría menos metafórica la nominación de “dibujos de luz” para los grafismos antillanos.

sociedad”; sobre todo cuando parece estar confirmado por el registro etnohistórico y arqueológico, patente en mitos y piezas. Esta articulación hipotética se torna más significativa cuando pudiera dar como resultado otras tipificaciones de motivos oculares erigidos como soportes iconográficos para la estética del brillo, que sería a su vez parte de la estética visionaria a exploración en este estudio. Los *ojos visionarios* en los artefactos *cemí* tendrían la intención de plasmar al órgano ocular de conjunto con las impresiones fosfénicas y los otros efectos ópticos que puede producir la *cojoba*. Este sería una eficaz manera de aprovechar el potencial iconográfico de tales diseños al relacionarlo con otros que directamente sugieren estas llamativas características de las visiones. Así, la aparición de espirales, puntos, y diferentes patrones junto a motivos oculares agrandados, o la mera presencia de éstos en diferentes contextos artefactuales, en su relación con el conjunto de la pieza y demás elementos iconográficos presentes, da cuenta de la experiencia que se trata de plasmar en la obra.

Una posibilidad a tener en cuenta es la proveniencia no visual del flujo de imágenes fosfénicas. Parte de las visiones gráficas durante la experiencia enteógena pudieran tener su origen en los patrones visuales que generan las secuencias rítmicas y melódicas de la música ritual. Las fuentes etnohistóricas registran la utilización de instrumentos musicales durante el ceremonial de la *cojoba* (Pané en Oliver 2008: 178); posiblemente tambores, maracas u otro tipo de sonajas. Algunas maracas monóxilas taínas cubiertas de diseños han sido encontradas (Maggiolo 1974; 1980) (Fig.9a), así como espátulas vómicas sonajeras (García Arévalo, Chanlatte, 1976) (Fig.9b) y sonajas (Martínez Palmer 2018b), igualmente labradas con grafismos similares (Fig.10). Otras piezas antropomorfas sostienen en las manos objetos que pudieron ser maracas. (Oliver 2008: 193). Es posible que la ordenación sonora haya tenido repercusión en el flujo de

imaginería entóptica percibida sinestésicamente por el chamán a medida que experimentaba los efectos de la sustancia enteógena.

Varios reportes etnográficos actuales en tierras amazónicas establecen la relación de los grafismos artísticos, la música ceremonial y el consumo de ayahuasca, planta afín con la *cojoba*. Así, la amazonista Els Lagrou habla de los diseños y “los cantos vistos y cantados por quienes toman ayahuasca” (2013: 120) y de cómo “el diseño es evocado por el canto y visualizado por el participante” produciendo “una mediación entre el espacio perceptible de la vida cotidiana y el espacio visionario de la ayahuasca” (Lagrou 2012: 4). Similarmente, la también amazonista Esther Langdom reporta para los siona de Colombia una relación entre patrones artísticos, cantos y la experiencia visionaria producida por la ayahuasca (*yajé*):

El arte gráfico no tiene un carácter descriptivo y su función estética es transmitir la experiencia cualitativa de los motivos geométricos estimulada por el *yaje*. De acuerdo con los siona, estos motivos están siempre presentes en los viajes chamánicos y están en constante mutación; un motivo se transforma en el siguiente. Al igual que los motivos visuales de fosfenos descritos por la neurociencia, los motivos gráficos dominan las fases iniciales después de la ingestión de *yaje* y se convierten luego en fondo para las escenas posteriores de paisajes realistas y figuras. Estas escenas son indexadas por los cantos chamánicos (...) Al igual que los fosfenos experimentados al beber *yaje* (...) las canciones y los diseños están marcados por la repetición de elementos que varían infinitamente a través de combinaciones (Langdon 2015. 47).²⁶

²⁶ Esta autora destaca la relación entre la percepción fosfénica, la creación artística y los diferentes estilos y la creatividad de los artistas, cosa que invalida la autonomía y el determinismo del “fenómeno entóptico” en la decisión artística. Así, los siona “recrean las formas geométricas experimentadas en las visiones de manera estilizada y estandarizada. De este modo, cuando están bajo los efectos del *yajé* perciben el efecto de los fosfenos de acuerdo a formas culturalmente reconocidas... El arte alucinógeno incita a la realidad de las propias visiones, así como a las sensaciones cualitativas suscitadas por la experiencia” (Langdon 1992: 86).

Es posible sugerir que para los taínos se cumplen varios de estos aspectos. La visualización de patrones geométricos luminosos podría tener también origen auditivo, tal como su plasmación en las maracas parece ilustrar. Una sonaja hecha de semilla de palma de corozo muestra una combinación de espirales circulares y triángulos que pudieran expresar la misma relación audio-visual en la que el ritmo es percibido visualmente (Fig. 10). En una vasija cefalomorfa (Fig.11) pudiera inferirse una síntesis entre el canto y la visión atendiendo a que la boca, en probable actitud musical u oratoria, tiene la apariencia de un motivo ocular como los ya vistos, y que también están presentes en la maracas y la espátula sonajera. Encima del ojo-boca, otros dos ojos se muestran rodeados de círculos concéntricos que pudieran ser las replicaciones entópticas que perciben. Estas son posibles muestras de cómo el acto de “capturar la luz” en grafismos artefactuales (argumento entóptico) cumpliría con el presupuesto multisensorial y sinestésico de la “estética de la luminosidad”. Además, la estandarización de los estilos taínos y las “formas culturalmente reconocidas” son evidencia de ser “el resultado de la selección consciente, intencional y significativa realizada por una sociedad” (Saunders 2004: 137); y no el producto de una compulsión neurofisiológica. La extendida intención de plasmar motivos oculares sería fruto de un interés compartido alrededor del valor otorgado a la experiencia visionaria, encontrando en el ojo un medio icónico óptimo para expresarla. Todo el conjunto de su variabilidad formal expresaría una manera diferenciada de esta capacidad de atestiguar la alteridad perceptual.

2.6 Una mitología visionaria: ojos entre la noche y el día.

La hipotética aparición de motivos oculares en el arte taíno sería congruente con el contenido y función de las piezas a analizar, teniendo en cuenta su implicación instrumental en la Ceremonia de la Cojoba, Esta actividad ritual estaba orientada a la manipulación sensorial, afectiva y existencial en pos de una experiencia vivencial que,

adquiriendo categoría de *visión*, servía a propósitos religiosos, sociopolíticos y comunitarios tales como la toma de decisiones, la sanación, y la profecía. Expresar iconográficamente esta manipulación sensorial mediante imágenes oculares y materiales brillantes, se correspondería en general con la naturaleza fototrópica humana (Saunders 2003, 17) y, en especial, con el propio carácter de la experiencia visionaria, tal como se expresa en el arte indígena americano:

Las visiones estarán inevitablemente asociadas con los ojos, el órgano visual. Así, una de las maneras más convincentes para los artistas señalar el estado de trance y las visiones es desnaturalizar los ojos de lo cotidiano (...) La mirada de trance implica ojos que miran a través, más allá, dentro, fuera, pero no están dirigidas hacia algo o alguien, y por eso pueden parecer como planos o vacíos (...) Los ojos de trance intencionalmente niegan y refrenan la entrada, debido al valor otorgado a lo inefable y lo No-Aquí. Positivamente miran hacia Otro Lugar. Así, este ojo es una vez más ambiguo, es un ojo, pero no es normal; es intencionalmente misterioso (Stone-Miller 2011: 84-85).²⁷

Pero, más allá de estos posibles abordajes universales y panindianistas el “oculocentrismo” aquí hipotetizado para los taínos pudiera hallarse referido en su propia mitología. Así narra Fray Pané los momentos genésicos del mito taíno desde el inicio mismo de su *Relación de las antigüedades de los indios*:

De Cacibajagua [la cueva-útero, gestadora de la humanidad] salió la mayor parte de la gente que pobló la isla. Esta gente estando en aquellas cuevas, hacía guardia de noche, y se había

²⁷ Algunos de los *ojos de trance* perfilados por esta autora tienen afinidad con el *ojo visionario* que aquí se trata. Sin embargo, varias precisiones y correcciones han de realizarse. En primer lugar, se prefiere el término *visionario*, en lugar de los de “trance” o “éxtasis” por lo históricamente impreciso de esos vocablos para los que Rebecca Stone-Miller no ofrece definición, dándolos por sentado. Se elige el término “ojo visionario” para, coincidiendo con la autora, destacar la ocularidad propia de estos motivos iconográficos, pero al mismo tiempo se reconoce su condición extra visual y multisensorial. Por otra parte, estos motivos oculares, además de considerarse como ojos aparentes en los seres figurados en las piezas taínas; son deducidos a partir de diseños por lo regular tenidos como solo abstractos o geométricos (círculos y triángulos), o interpretados con una iconicidad diferente a la ocular.

encomendado este cuidado a uno que se llamaba Mácocael ["Sin-Párpados"]; el cual, porque un día tardó en volver a la puerta, dicen que se lo llevó el Sol... El motivo por el cual Mácocael velaba y hacía la guardia era para ver que parte mandaría o repartiría la gente, y parece que se tardó para su mayor mal... (Pané en Oliver 1998, 65).

El destino final de este vigilante primigenio es, según el mito, la transformación en piedra. Varias interpretaciones se han ofrecido para este hecho. El investigador Antonio Stevens-Arroyo traduce el nombre de Mácocael como “el de los ojos que no parpadean” y lo relaciona con los párpados transparentes de ciertos reptiles y aves (lagartos, serpientes, águilas), que les da apariencia de tener los ojos permanentemente abiertos. Asimismo, la peculiaridad de los reptiles de quedar inmóviles sobre rocas contra las cuales pueden camuflarse, sería para este autor el sentido general de este pasaje mítico: Mácocael habría sido punitivamente convertido en reptil; destinado a no moverse nunca más debido a su incapacidad de fungir eficientemente como cacique. La pétrea inmovilidad, según Stevens-Arroyo, sería “la transformación en piedra como dispositivo mitológico” que simboliza el castigo por un “pecado social” a este cacique primigenio; quien ha olvidado su “sabiduría social” al punto de incurrir en una transgresión. En resumen, “el encantamiento de Mácocael con el sol es un símbolo de su elusión de las responsabilidades como guardián del orden social”. Por su parte José R. Oliver especifica más sobre los aspectos sociopolíticos de este evento mitológico y la suerte de este cacique a causa de su carencia palpebral:

Es, pues, Mácocael - "Sin-Párpados" (i.e., que supuestamente veía) el primer intento de la humanidad taina por "velar," "mandar" y "repartir," esencialmente las tres funciones primordiales del cacique. Su fracaso como cacique primigenio seguido de un castigo severo —secuestrado y/o transformado en astro solar— es advertencia para aquel cacique que no sepa cómo "velar" por su gente, ni cómo "mandar" o "repartir" las tareas, sus sujetos, redistribución de excedentes, etc. (Oliver 1998: 65-66).

Estas explicaciones para el mito de Mácoael son sugerentes y ayudan en mucho a desentrañar sus sentidos implícitos. Sin embargo, desatienden una especificidad que puede resultar clave para entenderlo. El propio nombre de este personaje mitológico indica que la naturaleza de su castigada insuficiencia era perceptual, sensorial, óptica; y que está más allá de la disyuntiva entre videncia y ceguera.²⁸ La debilidad principal de Mácoael fue su incapacidad para cerrar los ojos y regular la entrada de luz solar a fin de conservar el poder sobre las visiones en medio de la apremiante realidad diurna. En Cacibajagua reinaba la oscuridad eterna y absoluta donde la humanidad primordial de los taínos se gestaba lentamente y, ya a punto de generar un mundo cultural con reglas sociales cotidianas; se ven frente al reto de no ser abrumados por la luz solar como antes lo estaban bajo el dominio de lo oscuro. Unos párpados que abrir y cerrar a voluntad para regular la entrada de luz es la carencia fundamental de este cacique. El gran problema de Mácoael sería no poder salir de la oscuridad primordial y abrirse sin riesgos al mundo de la vida sensorial de los seres nacidos; aprendiendo a deslindar lo visible de lo invisible, el día de la noche y decidir sobre los ciclos de la realidad perceptual y social; así como sobre el acceso controlado a las visiones. Para la cultura taina, que prestaba una atención especial a los fenómenos visuales cotidianos y extra cotidianos; controlar la demarcación y las dinámicas duales entre luz y oscuridad debió haber tenido un valor cultural digno de ser ostentado y plasmado en su mitología y su arte. El castigo que sufre Mácoael es el de la paralización total de sus funciones perceptuales y vitales.

Los ojos *visionarios* en las piezas no solo mostrarían una capacidad chamánica para controlar el flujo de imaginaria visual mental, también serían índice del control de la

²⁸ “El fracaso de Mácoael era predestinado, pues este era un personaje proto-humano, del mundo primigenio —aún no-social o cultural— en donde todo se hacía en un orden invertido. "Sin-Párpados" en un mundo en donde la actividad se lleva a cabo durante la noche (al revés del mundo ordinario) está destinado a fracasar, pues en ausencia de la luz diurna, andar sin párpados (i.e., ver) es equivalente a estar ciego en el mundo diurno. Para poder "ver" en ese mundo de tiempo mágico (noche) sería más lógico no ver, estar ciego, ser un personaje "Con Párpados." (Oliver 1998: 91 n.40)

propia facultad para ver en la realidad diurna y nocturna; sin la cual no puede nacer la humanidad del mito ni el líder con la misión de iniciar su alumbramiento. Los fundadores míticos del orden social taíno son presentados como líderes que al mismo tiempo son chamanes. El vínculo del liderazgo político con la práctica chamánica entre los tainos ha sido indicado por varios autores; quienes coinciden en que el cacique era también un gran chamán; aunque difieren en el tipo de relaciones de poder entre el behique (chamán) y el jefe político (Roe 1997: Siegel 1999: 216-231, 232; Oliver 1998: 72). De cualquier manera, el mito de Mácoael parece establecer las habilidades chamánicas como requisito básico para el liderazgo cacical, de modo que si no se es buen chamán tampoco se puede ser buen cacique y, así como un behique negligente puede ser vengado o castigado (Pané 1974: 41), lo mismo sucede con un cacique cuyo desempeño chamánico (y por ende político) es cuestionable. En el mundo cavernario de Cacibajagua ver es una experiencia confusa en la que la luz que allí domina aún no está sujeta a la demarcación entre lo diurno y lo nocturno; lo visible y lo invisible y lo ordinario y lo extraordinario. Este ordenamiento social de origen perceptual y visionario requerirá la intervención de otro personaje mítico que supere las limitaciones de Mácoael y ponga fin a estas indeterminaciones, logrando sacar a los taínos del recinto uteral de Cacibajagua. El mítico Guahayona, luego de un viaje de iniciación chamánica y sexual, a causa de haber conquistado la luz solar y la una enfermedad venérea propia de los chamanes mitológicos taínos, los *caracaracoles*; es investido con nombres solares e insignias cacicales, entre las que se encuentran piedras de colores y metales áureos. Estos materiales resplandecientes, como se mencionó, reflejan la presencia de la “estética del brillo” en la mitología taína. Las contingencias del cacique-chamán primigenio Sin Párpados y la índole óptica de su carencia podría ser tomada en cuenta para fundamentar la posibilidad de efectivos *ojos visionarios* en el arte taíno.

3. EL OJO VISIONARIO EN EL ARTE TAÍNO

3.1 Del “círculo con alas” al “ojo alado”.

El investigador Peter G. Roe tipifica un motivo iconográfico al que denomina “círculo con alas” (winged roundel), al estar constituido de un elemento circular flanqueado por dos triángulos, a modo de “alas”, que curvan sus bases ajustándose al redondel central. El “círculo alado” es considerado por Roe como el “núcleo de diseño taíno” (Roe: 2013, 164); resultante en un símbolo o “metáfora congelada” para coyunturas y ombligos. Para este autor este diseño guarda parecido formal con un ojo, sin embargo, aloja un contenido semántico diferente a la capacidad de visión, la cual es solamente insinuada. Este motivo tiene apariciones isomórficas en varias de las piezas taínas y en todos los soportes, sobre todo abundan en imágenes aviformes presentes en trigonolitos, espátulas vómicas, petroglifos y una mesa para la *cojoba* (Fig. 13 15)

Al analizar los *cemies* petroglíficos del Centro Ceremonial Caguana, Puerto Rico (Fig. 13a), este autor observa que el “círculo alado” se presenta con variaciones en dos de las piezas. Lo que es útero fecundado en una mujer gestante, según Roe, se transforma mediante la rotación de su anterior “círculo alado”, en el ala de un ave cuya articulación tiene apariencia de ojo. Atendiendo a que los círculos representan muchas veces coyunturas en el arte taíno, Roe ve esta misma relación en el ala del ave petroglífica, aseverando que el “círculo en la articulación alar deviene tanto una “coyuntura” como un “ojo”, desde el cual se extiende aguzándose el ala” (Roe 1993: 643). Para explicarse esta polisemia coyuntura-ojo, Roe hace referencia a la mitología etnográfica amazónica en la que las articulaciones de los miembros humanos y animales son como aperturas en el cuerpo, “ojos” que miran a su interior. Es de notar que el autor para esta asociación solo atiende a los círculos en estas alas, dejando de lado el elemento triangular que antes dotaba de “alaridad” a su inicial motivo del “círculo alado”. Lo propio sucede cuando

denomina “ojo del torso” al círculo ventral en una botella efigie que representa a una mujer gestante. Pasando de la coyuntura al ombligo y de este al útero, Roe advierte el parecido con un ojo de estas estructuras circulares concluyendo que “Creo que la importancia del círculo en el arte taíno... deriva del hecho de que representaba una “apertura” hacia el ingreso-egreso espiritual dentro/fuera del cuerpo; era un portal para la iluminación del alma” (Roe 1993:644). No obstante, más allá de la semejanza esquemática con un ojo de estas coyunturas, ombligos y úteros; tal ocularidad no queda justificada formalmente; además de ser desprovista de su sensorialidad visual, a pesar de las referencias a la “iluminación del alma” y la “apertura espiritual”. ¿Sería posible hablar propiamente de ojos “reales” para estas alas, más allá del simbolismo que puedan evocar? La cuestión que aquí se presenta es acerca de la viabilidad de encontrar un prototipo “realista” para el referente ocular en estas alas que, además de ser reconocible en las subsecuentes esquematizaciones, involucre ambos componentes del motivo nuclear tipificado por Roe: el círculo con sus alas triangulares.

3.2 Artefactos y aves. Alas y ojos.

Regresando a los ejemplos aviformes anteriores (Fig. 13, 14), lo primero que salta a la vista es que todos estos objetos son representaciones aviares de diferentes especies. En sus alas aparecen los diseños que combinan círculos concéntricos con o sin puntos centrales; y triángulos, o líneas tendientes a figurar formas triangulares virtuales. Estas representaciones ornitomorfas prontamente remiten a las referencias que en la mitología taína se hacen acerca del importante rol de las aves en eventos genésicos de condiciones naturales y culturales; tales como la creación de las mujeres casaderas al abrirles el sexo con sus picos fálicos (Pané: 1990 26-27; Roe 1993; Oliver 1998,146; 2008, 265-266). Otra cosa que inmediatamente se aprecia es lo no obvio de un motivo ocular para estos diseños geométricos en alas aviares, más allá de concebirlo a partir de su parecido

esquemático. o en relación simbólica con las aperturas articulares que observa Peter G. Roe. A esto se suma lo biológica y anatómicamente extraño que resultaría un ojo “literal” en el ala de un ave.

Una mesa para la *cojoba* (Fig. 15) ostenta el diseño de círculos con triángulos de una manera peculiar. Representa a un ave de patas y pico largos posada sobre el caparazón de una tortuga cuya boca toca con su pico. A su vez, esta gran ave parece incorporar rasgos humanos, visibles en los dedos de sus pies que sustituyen a las más naturales patas y el tocado con grafismos que luce en su cabeza. En sus alas posee un par de diseños similares, duplicados y de diferente tamaño, conjugando triángulos y círculos con puntos centrales. Al descomponerse estos diseños ofrecen una esquemática apariencia ocular. Pero se necesitan más elementos para afirmar que el referente para ese parecido efectivamente sea un ojo naturalista.

Afortunadamente, a la devastación colonial sufrida por las culturas taínas, en la que fueron destruidos y saqueados los artefactos *cemíes*, sobrevivieron algunas piezas que pueden servir de pivote representacional para una reconstrucción morfológica de la iconografía en examen. La Fig. 16a muestra un trigonolito ornitomorfo de un acentuado naturalismo que hace pensar inmediatamente en una ubicación taxonómica en el espectro aviar. De la misma representación “realista” participa el diseño que funge como ala y que, al mismo tiempo, parece ser un ojo, poseyendo un iris, la pupila y parte de la esclerótica de un órgano ocular humano que mira hacia un lado. Puede notarse que el párpado que rodea a este ojo, cuando es visto de frente, se une a lo que aparenta ser un taparrabo, evidenciando una posible naturaleza humana asociada al ave. Otro trigonolito aviar (16b) presenta estos motivos en las alas, pero de una manera menos naturalista. Estas piedras de tres puntas y su peculiar diseño sirven de punto de partida para trazar una deriva

morfológica²⁹ desde la mimesis ocular en el ala de un ave, hasta otras más estilizadas y geométricas que conservarían una memoria visual y conceptual a través de los soportes, artefactos y períodos culturales.

Si se agrupan los diseños en las alas de algunos de estos objetos aviformes, y se disponen serialmente en una progresión que va de mayor figuración a mayor estilización geométrica, salen a la luz ciertos aspectos formales a tomar en consideración. Como se puede observar en la Fig. 17, derivando morfológicamente la geometrización del diseño en el ala a partir de uno más figurativo y naturalista, se llega a una ahora más evidente estilización abstracta de un motivo iconográfico consistente en un ojo inserto en el ala de un ave:

Del mismo modo en que las similitudes entre las figuras **A** y **K** no son tan fáciles de asimilar a primera vista; las de la figura **A** y la contigua **B** resultan más probables. Siguiendo la progresión, los rasgos naturalistas de las figuras **A - B** se estilizan y abstraen geoméricamente en los círculos y triángulos. A pesar de su diferente nivel de geometrización, las similitudes formales entre **H**, **I** y **J** se establecen en la elongación e inclinación que experimentan las alas contenedoras del diseño geométrico circular y triangular. Entre **I** y **J** ocurre el peculiar hecho de que las puntas de las alas rematan en lo que vendría siendo la estilizada cola; arribando a un conjunto en donde es fácil inferir un prototipo naturalista en el que alas y cola, a pesar del reposo del ave, ostentan plumas con su correspondiente función volátil. La duplicación del diseño geométrico en **J** y **K** acentúa la ocularidad alar que ha sido convencionalizada estilísticamente a partir del prototipo

²⁹ Deriva o serie morfológica es el proceso de simplificación y abstracción que experimenta una imagen inicial con prototipo naturalista, llegando a ser cada vez menos reconocible y tendiente a ser relegada a la categoría de mero “ornamento abstracto”. El final de este proceso de cristalización estereotipada recibe el nombre de “criptoglifo”, el cual guardaría la memoria visual del prototipo natural, por pura vía gráfica, sin llegar a convertirse en signo lingüístico (Severi 2010, 77-86).

natural de la Fig. 16a. Pudiera concluirse que el diseño final guarda la memoria de un ala “ocularizada” que deviene en un “ojo alar”. De este modo, el “círculo con alas” de Peter G. Roe, puede ser visto como un ojo alado, con una o dos alas; teniendo en cuenta el elemento triangular desechado por este autor al vislumbrar la ocularidad en el ala del *cemí* petroglífico y ornitomorfo de Caguana (Fig. 13a).

3.3 El ojo que vuela, el ala que ve. Aves, murciélagos y chamanes.

No obstante, la eventual probabilidad de un prototipo realista para estos diseños no esclarece de por sí el sentido de aquella imagen original. ¿Por qué tendrían ojos en sus alas estos objetos que representan a seres aviares en el mundo “natural”? Junto con lo casi paradójico de la incoherencia anatómica de ese ojo en el ala, sobresale su posible condición de órgano visual humano. Como sucede con otros motivos oculares en representaciones antropomorfas y zoomorfas, es claro el interés del artista en hacer un contrapunto entre este hipotético ojo humano y el propio de las aves en cuyas alas aparece; al tiempo que con frecuencia las incrustaciones brillantes establecen la afinidad visionaria entre ellos. A su vez, es evidente que ambos conjuntos de ojos pertenecen a criaturas de diferente naturaleza, cuya fusión en un mismo ser permite pensar en algún tipo de desplazamiento ontológico. El hecho de que el órgano que compartirían ave y humano no sea meramente del tipo que se compendie en una sinonimia simple en el registro motor (pie humano/pata de ave o brazo humano/ala de ave), sino en el perceptual; remite obligadamente al transespecificidad patente en estas figuraciones. Dicho de otro modo, queda claro que no se trata de la representación, más obvia y también presente en el arte taíno, de humanos que vuelan como pájaros y que como tal ostentan sus órganos para el vuelo o muestran una vinculación teriomorfa evidente entre humano y ave (Fig. 18). No, en este caso la condición y facultad volátil, sintetizadas en el diseño geometrizado, se dirige a mostrar otra clase de vuelo y otra clase de visión. Esto es más evidente en una

espátula vómica en la que un humano, de cuyo mentón brota un pico de ave, tiene a su vez unas alas con estos motivos oculares (Fig. 18b). No estamos solo ante un ser humano que vuela como ave, o que comparte rasgos de ave. Tampoco frente a una visión ocular de tipo naturalista común al humano y al ave; sino ante una facultad perceptual exponenciada que permite que el humano tenga una experiencia de vuelo en la que comparte la perspectiva vivencial de un ave, sin abandonar la suya propia. Esta sería una manera menos literal de figurar el comúnmente llamado “vuelo chamánico”, ya que quien vuela no es necesaria y solamente el humano desde una corporalidad plumaria sino su percepción toda, que le permite abarcar esa corporeidad de otra especie y también otras áreas sensoriales y cognitivas que exceden lo meramente visual.³⁰ El hecho de que el ojo se ubique en la articulación alar pudiera estar indicando una concentración de la atención visionaria en la facultad volátil, asumida como la sensación kinestésica del vuelo. La mencionada relación ojo-coyuntura dejaría entrever un entrenamiento en la práctica visionaria similar al talento natural de las aves para ascender, impulsarse y mantenerse en el aire.

Un ejemplo más explícito de esto puede apreciarse en una mesa para la *cojoba* (Fig. 19), en la cual una imponente lechuza custodia las espaldas de dos chamanes gemelos en pleno proceso enteogénico. Originalmente la madera de esta pieza era tan oscura y brillante como el hombre pájaro en la Fig. 18a; y su negrura contrastaría con los ojos radiantes de los gemelos y del ave raptora. Aquí las facultades visionarias de los seres representados son comunes a pesar de su diferente naturaleza biológica. El desgaste de la madera, deja ver estos hipotéticos motivos oculares en sus alas plegadas al frente; sugiriendo que esta ave es ella misma un humano chamán como los dos gemelos en estado visionario quienes, a su vez, tomarían parte en la percepción de la lechuza. Para los taínos, así como para sus

³⁰ “Durante el trance, lo corporal se describe como desapareciendo y el peso de la gravedad es reemplazado por el sentimiento de remontar el vuelo”. (Stone-Miller 2011: 1).

parientes sudamericanos la lechuza era un ave espiritual y, debido a su visión nocturna, uno de los más sabios y poderosos dobles del chamán de sabiduría nocturna (Roe 2004: 134, 136). Este pretende emular la perspectiva corporal y sensorial de estas aves; capaces de con sus impresionantes ojos y alas, atisbar y volar en silencio oscuridades más allá de la frontera audiovisual de los humanos. La sabiduría nocturnal implicaría además que, en el desplazamiento transespecie presente en esta mesa para la cojoba, la percepción global, emblemática por el motivo ocular, “vuela” por encima de los límites humanos ordinarios, y permiten a estos gemelos el acceso a la región oscura de la realidad, la dimensión nocturna de los sueños y la luminosidad inversa de la cual su atención entrenada puede ser testigo. Esto queda sintetizado en una mano de mortero, probablemente de las utilizadas para preparar la *cojoba* (Fig. 20a), donde un humano tiene en sus espaldas unas alas similares a las ya analizadas. Estas, a su vez, se convierten en los ojos de lo que parece ser una máscara de lechuza cuando cambia el ángulo en que es observada la pieza. Visto de esta manera el *ojo alado* revelaría la ontología humana en imágenes aviares, apoyando el antropozoomorfismo visual y/o mitológico, y destacándolo cuando no es evidente.

La forma acorazonada de las alas en los dos últimos ejemplos tiene un análogo en las fuentes etnohistóricas y abre el campo para los artefactos taínos que pudieran ostentar estos ojos alados. Al parecer un cronista europeo atestiguó una similar conjugación de motivos oculares en alas acorazonadas de lechuzas y otros seres. El arzobispo andaluz Andrés Bernáldez, quien en Sevilla presencié el gran número de piezas taínas llevadas por Cristóbal Colón a los Reyes Católicos; así describe los *cemíes* pertenecientes al recién capturado cacique Caonabó:

Trujo estonce el Almirante muchas cosas de allá de las del uso de los indios (...) y en todas figurado el diablo en figura de gato,³¹ ó de cara de lechuza, ó de otras peores figuras, (...) *Trujo unas coronas con unas alas y en ellas unos ojos á los lados de oro*, y en especial traía una corona que decían que era del Cacique Caonaboa, que era muy grande y alta, y tenía á los lados estando tocada *unas alas como adarga y unos ojos de oro* tamaños como tazas de plata de medio marco, cada uno allí asentado, como esmaltados, con muy sutil y estraña manera y allí el diablo figurado en aquella corona, (Bernáldez 1870, 79) (Mi énfasis).

En este caso es evidente la misma intención plástica de plasmar motivos oculares en seres aviares (lechuza) o quirópteros (murciélago). El elemento que confirma esto último está en la comparación que hace el cronista de las alas en la “corona” como teniendo forma de adarga. La forma acorazonada de este tipo de escudo de guerra español (Fig. 21) puede semejar esquemáticamente las alas en reposo de un ave artefactual, como se ve en varios ejemplos (Fig. 19, 20). Por otra parte, los motivos oculares descritos no serían de índole gráfica, sino que están confeccionados de brillante oro “sutil y extrañamente” insertados en la “corona” y en las alas de este “diabólico” ser. A su vez, estos materiales brillantes se implican en la iconografía del *ojo alado*, de una manera que excede los géneros y soportes hasta aquí abordados pudiendo llegar a ser tejidos en gorros o plasmados de maneras diferente a la escultórica o cerámica. En este raro ejemplo se expresan claramente las mencionadas estéticas visionaria y de la luminosidad en el arte antillano, conjuntándose en la “coronas” presenciadas por el cronista.

La presencia del murciélago en estos objetos y en la cabeza del cacique Caonabo es solo una de las muestras de la importancia que junto con la lechuza tuvo este animal para los antillanos. La posible relación transespecie humano-animal aquí presente es similar a la

³¹ El investigador Fernando Morbán Laucer, quien en su estudio sobre los murciélagos en el arte taíno también analiza este pasaje; asegura que el “diablo en figura de gato” descrito por el cronista se trata de una especie de murciélago cuyo rostro tiene esa apariencia felina. (Morbán 1988, 54).

de los hombres-lechuza, siendo el murciélago igualmente un ser volador, de hábitos y poderes nocturnales dignos de ser emulados en la práctica visionaria. Su plasmación en un inhalador para aspirar los polvos de la *cojoba* refuerza estas connotaciones (Fig. 22). Este se compone además de dos espátulas vómicas que fungen como las alas del murciélago. Puede notarse que el ser representado tiene otro par de miembros superiores, más parecidos a brazos humanos, que se fusionan con las alas del quiróptero y descansan sobre las rodillas del acucillado personaje. Esta postura del clímax enteogénico del chamán, sentado a horcajadas sobre su *dujo* y con dientes rechinantes es al mismo tiempo la posición acucillada similar a la que adoptan los quirópteros cuando aprietan sus alas contra el cuerpo mientras se aferran a ramas o paredes de las cuevas (Stone-Miller 2002: 152). La relación del murciélago con el chamán es para los taínos tan frecuente como para muchas de las culturas indoamericanas, y como tal su plasmación artefactual forma parte de una estética visionaria compartida:

... el murciélago es un animal primario en las culturas chamánicas al ser un cazador nocturno con habilidad especial para localizar la presa (por ecolocación compleja, según nuestra descripción). Seguramente los antiguos deben haber percibido sus prodigiosas habilidades nocturnas como resultado de una mágica visión invidente. La vista de los murciélagos es una perfecta metáfora para el tipo de visión que experimenta el chamán en

el trance nocturno: no viendo este mundo con ojos normales, sino utilizando otro modo de ver en otro lugar donde es un efectivo cazador de almas, verdades. etc. (Stone-Miller 2002: 81).³²

³² Es consenso general entre los investigadores de la cultura taína que los murciélagos se refieren a los *opias*, el alma de los muertos, quienes saldrían en las noches de la cueva de Coabay a engañar a los vivos, y a comer frutas como los murciélagos frugívoros (García Arévalo 1984, 1997; Morban 1988; Poviones 2001). Según relataron los nativos al fraile Ramón Pané, los *opias* carecían de ombligo y el único modo de evidenciarlos era tocando su abdomen. Esto ha hecho a los investigadores tomar cada representación artefactual de murciélagos entre los taínos como perteneciente a personas muertas o ancestros peligrosos y temidos. (Oliver 2008: 181). El énfasis consensuado de los autores acerca de estas connotaciones simbólicas

Entre las múltiples representaciones de murciélagos en el arte taíno hay una que atañe a los hipotéticos “ojos alados” en exploración. En una de las esculturas en piedra (Fig.23) aparece lo que José R. Oliver llama el “personaje murciélago de las alas plegadas” (2008: 170; 2009: 137). Como puede observarse, las alas en el muy estilizado quiróptero identificado por este autor con la especie de murciélago picudo o frutero (*Artibeus jamaicensis*) no son las propias de este orden animal; siendo más parecidas al tipo de alas aviares con ojos hasta ahora analizadas. El hecho de que su función volátil sea aquí representada con las “alas plegadas” de un ave, cobraría sentido al observarse que los ojos de este murciélago picudo son en sí mismos cabezas de aves que se enfrentan separadas por la protuberancia nasal.³³ Eso sugiere que este motivo icónico pudiera ser visto como una mayor geometrización de los ojos alares dobles que aparecen en representaciones ornitomorfos como las ya estudiadas; y su presentación “aislada” servir como emblema esquemático del vuelo visionario en seres voladores, aviares o quirópteros. Esto ocurre en una cuchara para la *cojoba* en la que los elementos aviformes son también explícitos y se combinan con unas alas plegadas muy estilizadas (Fig. 24).

Tal función parece ser la que puede verse en un trigonolito (Fig.25) en el que un ser humano, posiblemente un chamán mitológico,³⁴ tiene sobre su cabeza a modo de tocado un alter ego humanoide bajo el cual aparecen las alas plegadas (Fig. 25 a, b). Si se mira la pieza por el lado opuesto aparece la imagen de un ave, cuyos ojos son los oídos del

del murciélago no excluye que en el arte antillano muchas veces se refieren específicamente a la vivencia visionaria en la que un chamán emula la perspectiva de un murciélago; poder digno de ser ostentado por un cacique en su parafernalia. Así parecen mostrarlo piezas donde seres quirópteros o personajes esqueléticos, supuestamente muertos, aparecen con protuberancias o depresiones mostrando ombligos.

³³ Otros autores como José R. Oliver ven en estos diseños aviares en los aros líticos la representación de personajes gemelos. (Oliver 2008, 170).

³⁴ Peter G. Roe (1997, 2004) identifica en este personaje a Deminán Caracaracol, el principal de los cuatrillizos míticos, quien tiene entre sus episodios mitológicos situaciones de iniciación chamánica.

alter ego con quien comparte la cabeza (Fig. 25 b, c). El largo pico del ave hace las veces de columna vertebral del esquelético chamán, quien es posible se encuentre experimentando un estado visionario. El ícono de las alas plegadas aquí refuerza sus posibles implicaciones volátiles al presentar una espiral sigmoidea en el espacio circular de otro modo ocupado por el iris y la pupila. Este motivo iconográfico de data milenaria en el Caribe antillano ha sido frecuentemente asociado con los vientos y con el simbolismo meteorológico en la mitología taína (Ortiz 1947; Martínez Palmer 2018). Su aparición en las alas de los objetos ornitomorfos ha sido sugerida como simbolizando viento en movimiento, además del espacio aéreo mismo donde vuelan las aves (Arévalo 1988, 17-18). Una extensión de estas connotaciones aéreas de la espiral sigmoide puede verse es un inhalador para la cohoba, detrás de la cabeza de un hombre pájaro (Fig. 26a). Estas dos espirales giran en direcciones opuestas, concentrándose en la bifurcación del tubo de madera que conduce el polvo enteógeno a cada fosal nasal de la persona que lo aspira. Aquí la espiral pudiera representar el aliento en movimiento, del mismo modo que refieren al viento en las alas plegadas del trigonolito. No obstante, estas espirales sigmoides, a pesar de las evidentes connotaciones de viento y aliento, pudieran contener sentidos más abarcadores. Su variada presencia en múltiples soportes y géneros taínos, no siempre parece limitarse al viento. En varios objetos parafernales de la cohoba aparece de maneras peculiares. Puede verse en los gorros de chamanes en estado visionario en mesas para la *cojoba* (Fig. 6a) y en los hombros de cuadrúpedos en varios *dujos* (Fig. 26b). También aparece en una espátula vómica (Fig. 26c), en la cual la espiral es la cola enrollada de un ser reptiloide, En otra espátula (Fig. 26d), estos sigmoides son los propios ojos visionarios del humano representado, quien además posee un pectoral con un agrandado motivo ocular. En estos contextos la espiral sigmoide parece indicar una fuerza que dinamiza los objetos, los miembros y la percepción de los sujetos representados; tal

vez la propia fuerza del *cemí*. Su aparición en las alas plegadas del hombre pájaro en el trigonolito anterior aporta connotaciones kinestésicas y visionarias al motivo ocular allí representado, además de las meramente meteorológicas o aéreas.

Como se ha visto, el motivo de “alas plegadas” aparece como indicador de la capacidad de vuelo en varios seres, humanos y no humanos. Su ocularidad, no inmediatamente reconocible debido a la alta convencionalización gráfica; lo ubica como una variante esquemática del hasta aquí definido motivo del “ojo alar” que, en su amplia variedad formal, aparece revelando el antropomorfismo en representaciones animales diferentes (aviaries, quirópteras), en las que la naturaleza humana puede no ser evidente. El *ojo alar* sería una manera de codificar visualmente una articulación coyuntura-ojo que pondría en este órgano la capacidad de volar y la sensación kinestésica asociadas al vuelo visionario, comunes a la práctica chamánica. Atendiendo y desarrollando las sugerencias de Peter G. Roe acerca de lo que considera como “motivo iconográfico nuclear” del arte taíno (círculo con alas triangulares), se ha podido proponer una tipología de *ojos visionarios* para inferir el vuelo chamánico en las piezas antillanas relacionadas con el consumo de la *cojoba*, a partir de los diseños geometrizados que lo codifican.³⁵

³⁵ La relación iconográfica entre ojos, alas, humanos-aves y plantas enteógenas puede verse en el área cultural andina. La investigadora Patricia J. Knobloch estudiando los elementos fitomorfos en el arte de la sociedad wari, encuentra un ícono para la planta *Anadenanthera colubrina*, estrechamente emparentada con la *cojoba*. En ocasiones ese ícono aparece asociado con otro que la autora tipifica como “ojo con alas”. Este ojo aparece en el rostro de hombres-pájaro y consiste en un ícono ocular del que brota un ala y a veces un ícono de la planta enteógena, transitando por niveles de estilización. El “ojo alado” andino y la planta se encuentran en personajes tejidos en textiles y esculpidos en piedra, como la Puerta del Sol de Tiahuanaco (Knobloch 2000).

4. REFLEXIONES FINALES Y PROBLEMAS A RESOLVER.

En este trabajo se ha seguido la hipótesis de que en el arte taíno existe una recurrencia de motivos iconográficos de carácter ocular. Se ha intentado una tipología de éstos que los agrupe en una categoría general de *ojos visionarios*, los cuales serían índice de la experiencia y práctica enteógena de los chamanes taínos; cuya figuración constante en las piezas estaría frecuentemente acompañada de motivos oculares. Estos motivos iconográficos, no han sido tenidos en cuenta como tal con anterioridad, más allá de concebirlos como expresiones estilísticas u ornamentales, o con referentes iconográficos diferentes al ocular. Los abordajes de diversos autores acerca de estos diseños fueron tenidos en cuenta para arribar a las hipótesis y conclusiones presentadas.

Para esta tipificación se procedió a un análisis configuracional parcial de las esculturas taínas, a partir de una catalogación visual mediante dibujos de las piezas que permitieron explicitar los motivos iconográficos plasmados. A su vez se intentó una reconstrucción hipotética de las incrustaciones brillantes en las piezas, recuperando algo de su posible apariencia original.

En el presente trabajo la detección iconográfica se concentró en los objetos ceremoniales de comprobada o posible implicación en la Ceremonia de la Cojoba, consistentes en el mobiliario (asientos, mesas) y utensilios de purificación corporal (espátulas vómicas); de preparación del polvo enteógeno (morteros y cucharas) e inhaladores para su consumo nasal, así como instrumentos musicales (sonajas, maracas). En momentos medulares para el reconocimiento iconográfico se referenciaron otras clases de piezas no necesariamente relacionadas con la ceremonia enteógena, tales como trigonolitos (piedras de tres puntas) y otras esculturas pétreas (aros líticos). También se presentaron vasijas y botellas cerámicas, así como “ídolos” de madera, y petroglifos. Las piezas analizadas son representaciones de humanos, animales, en especial aves, y seres compuestos y provienen

fundamentalmente de las Antillas Mayores, con escasos ejemplos de las Antillas Menores que muestran la impronta artefactual taína. Cuando se consideró pertinente, las suposiciones presentadas fueron sometidas a la analogía etnohistórica cotejando con fuentes coloniales. De este modo, las crónicas europeas de la época del contacto sirvieron para concebir un fundamento mitológico para la presencia de ojos en el arte taíno; así como para inferir en objetos hoy desaparecidos una descripción relacionada con una de las tipologías aquí ensayadas. A su vez, fueron presentados datos etnográficos actuales, provenientes de culturas amazónicas con prácticas rituales y artísticas afines con las de los taínos. Esto ayudó a perfilar una hipótesis acerca de la posibilidad de que las imágenes gráficas antillanas tuvieran relación con la imaginaria fosfénica, de modo que estos “dibujos de luz” puedan insertarse como modalidad dentro de la mencionada “estética de la luminosidad”.

La tipología de *ojos visionarios* propuesta en la investigación general a la que pertenece este trabajo se divide en dos grupos generales: los gráficos y los matéricos. En el primer grupo se incluyen todos los motivos oculares tallados, esgrafiados e inscritos, cuyas características iconográficas, estilísticas y morfológicas han permitido considerarlos como grafismos convencionalizados a partir de un prototipo “realista”: el ojo humano. En este trabajo solo uno de estos motivos fue sometido a un análisis configuracional parcial: el del *ojo alar*.

Los *ojos alares* fueron tipificados a partir del motivo “círculo alado” de Peter G. Roe, al cual le fue conferida plena iconicidad ocular y visionaria. Estos *ojos visionarios* agrupan los motivos oculares presentes en las articulaciones volátiles de las imágenes aviformes y el motivo de las *alas plegadas*, anteriormente tipificado por José R. Oliver, para el “personaje murciélago” presente en los aros líticos. Como se pudo comprobar, las *alas*

plegadas pueden aparecer de manera autónoma indicando capacidad de vuelo y competencia visionaria.

Los *ojos visionarios* de tipo matérico son los proporcionados por la incrustación de materiales brillantes en las bocas, ojos y otras zonas de las imágenes figuradas, participando en la “estética amerindia de la luminosidad”; como intención de capturar, fijar y solidificar artefactualmente los poderes fecundos de la luz, con dimensiones multisensoriales, metafísicas y filosóficas (Saunders 2003. 2004). Estos ojos reflectantes, estarían a su modo relacionados con el control visionario y el cultivo de la imaginaria mental; dentro de la cual se incluye la percepción de fosfenos, estimulada por el enteógeno y sugerida por la música ritual y las convenciones iconográficas. También serían emuladores de las capacidades visuales y kinestésicas de los animales representados en contextos antropozoomorfos. Parte de esta estética de la luminosidad en los taínos, en estrecha relación con las incrustaciones de materiales luminosos, es el pulido de maderas oscuras y brillantes. Algunas de las piezas hechas en madera aún conservan parte del brillo en su superficie.

Estos *ojos visionarios* matéricos, se vinculan e interactúan con los gráficos en muchas de las piezas, tributando a la estética de lo visionario que articula la producción artística taína. Todos de conjunto participan en los desplazamientos transespecie en que se implican y/o presentan artefactualmente los chamanes taínos. Una línea seguida en este trabajo es que, independiente de la naturaleza mitológica, simbólica o simplemente mimética de los personajes antropomorfos o teriomorfos que toman cuerpo en los artefactos-*cemí*; la mayoría de los casos se refieren a chamanes en plena experiencia visionaria, lo cual concentra en este sentido específico todos los aspectos iconográficos, estilos y recursos visuales de esta estética. Por otra parte, la representación artefactual de

los chamanes es homóloga a su propia experiencia visionaria, desde la cual comparte la condición cemí de estas figuras materiales

Para concluir, pudiera decirse que la presencia de *ojos visionarios* en el arte taíno articula estilos formales y cognitivos para codificar un ideal de aspiración y valoración social basado en el contacto sostenido con la alteridad perceptual. El *ojo visionario* sería una especie de distintivo visual, sustentado por y sustentador del dinamismo estético decidido por sus ejecutores y ostentado por caciques y chamanes en su parafernalia artefactual. Desde otro ángulo, este motivo ocular podrá asumirse como emblema conceptual de la experiencia visionaria chamánica; entendida como vivencia multisensorial y que hallaría su expresión visual y plástica mediante diversos medios iconográficos. En conjunto los datos y reflexiones aportados apuntan a otorgarle a este arte la connotación de una “estética visionaria”, caracterizada por asunciones, elecciones y valores artísticos indeleblemente marcados por cómo el trance afecta el cuerpo, la mente y el espíritu (Stone- Miller 2011:2).

Queda, sin embargo, mucho que definir para confirmar y consolidar las hipótesis hasta ahora presentadas. Dado que solo se realizó un análisis formal de las piezas tainas y los diseños y materiales en ellas, sin considerar los estilos locales y las diferencias regionales; todavía se requiere precisar la real abundancia de estos motivos oculares, su expansión y distribución, así como descartar una función meramente estilística o de relleno ornamental. Los argumentos vertidos en la presente investigación deben ser sometidos a una rigurosa comprobación arqueológica y arqueométrica, que determine, por ejemplo, el grado de disyunción cultural (Kubler 1970: 143-144; Knight Jr 2012, 72-76) entre imagen y referente a lo largo de períodos históricos, horizontes estilísticos y áreas geográficas antillanas, entre otros aspectos, como el uso calibrado de las fuentes etnohistóricas y etnográficas para cotejar los hallazgos provenientes del análisis del corpus seleccionado.

De ser realizadas estas comprobaciones producto de un análisis configuracional integral; queda pendiente intentar definir las diferentes maneras en que se presentan los motivos oculares en el arte taíno, atendiendo a sus variaciones estilísticas y de género. Esto sería un aporte para diagnosticar y explorar las diferencias de expresión de la *tainidad*, teniendo como peculiaridad cultural la centralidad de la práctica visionaria y su plasmación artefactual en las sociedades indígenas antillanas.

ANEXO 1

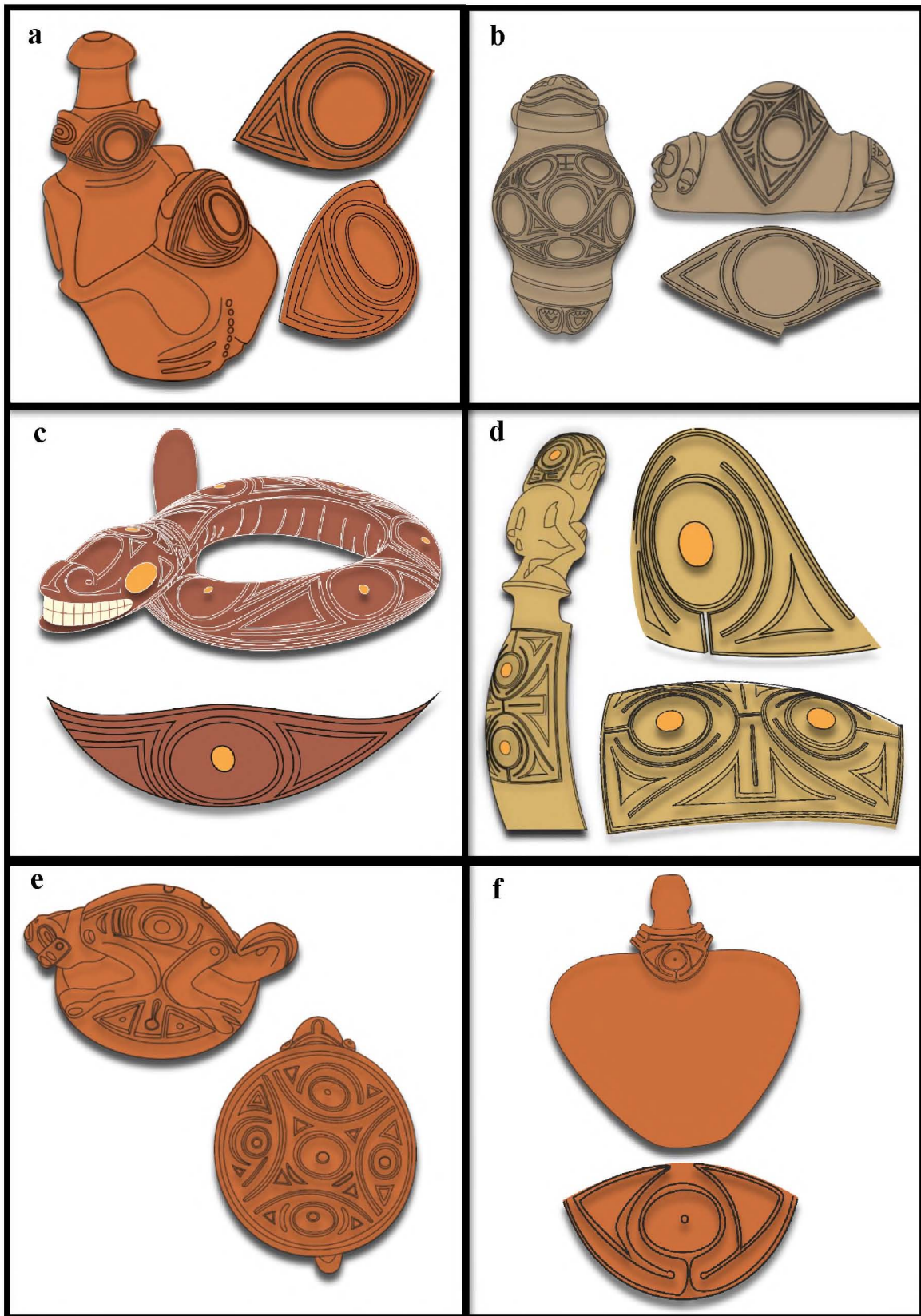


Fig. 1: Diseños con círculos y triángulos en diferentes artefactos taínos: a) vasija efigie; b) piedra de tres puntas (trigonolito); c, d) espátulas vómicas; e) sello o pintadera (vista superior e inferior); f) potiza acorazonada.

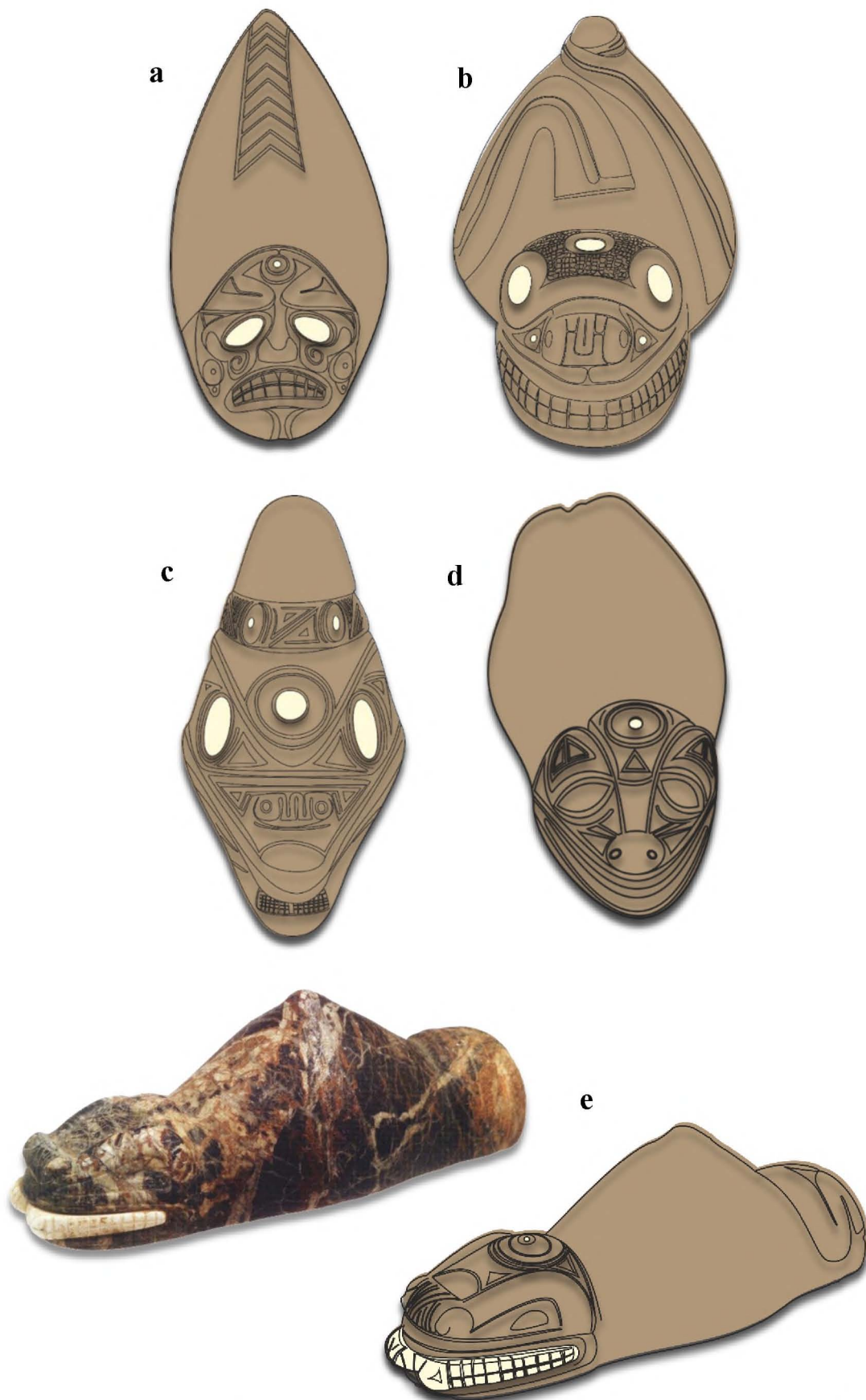


Fig.2: Piedras de tres puntas (trigonolitos) con estructuras pineales e incrustaciones brillantes hipotéticas (a, b, c , d) y presente (e).

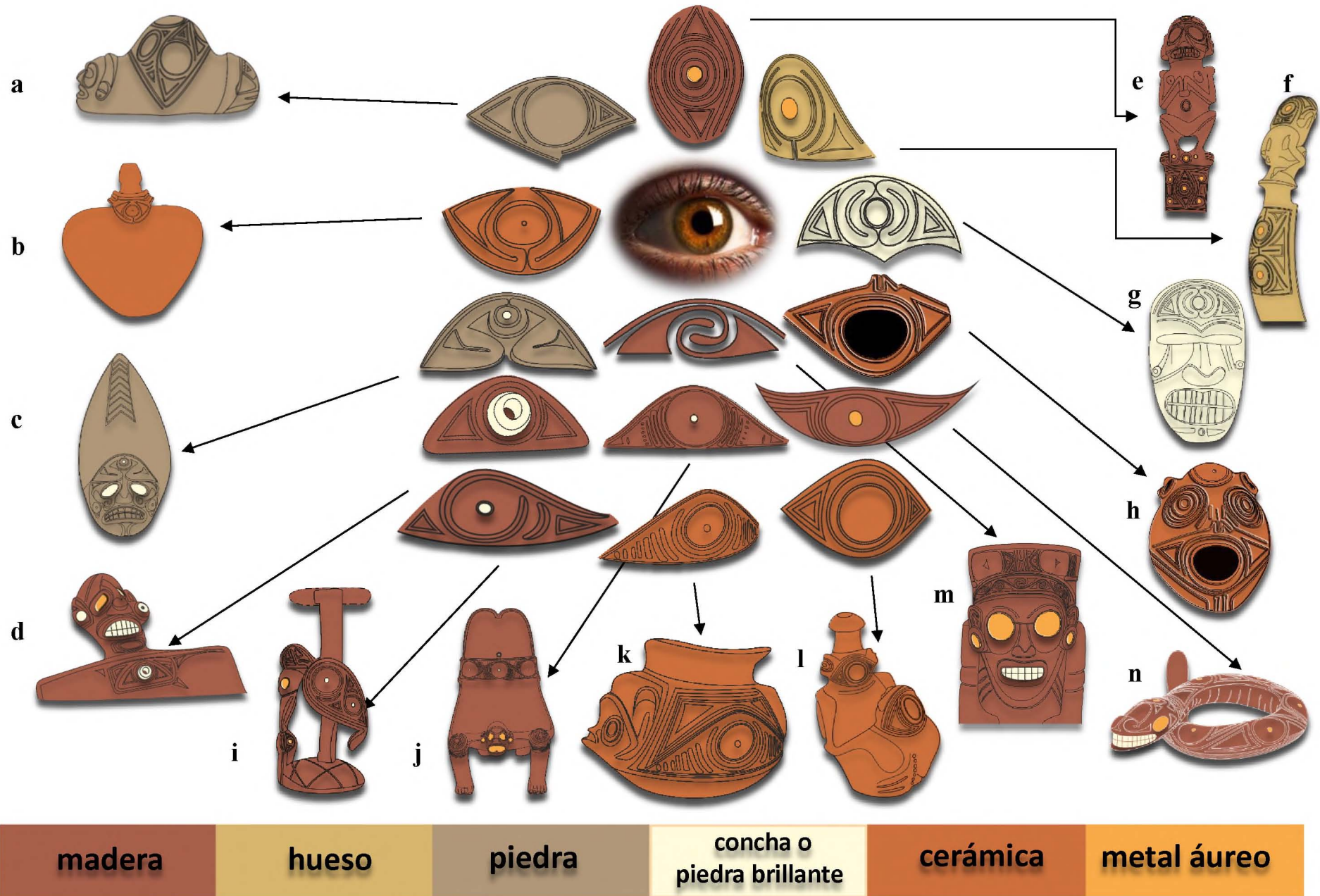


Fig. 3: Composiciones de círculos y triángulos con apariencia ocular en el arte taíno.



Fig. 4: Las Antillas Mayores y las culturas taínas.



Fig. 5: Asientos (*dujos*) taínos con incrustaciones brillantes presentes en ojos (a. izq.), y dentaduras (a. izq., c. izq.), e hipotéticas en ojos (b. izq., c. izq.), dentaduras (b. izq.) y espaldares (a. centro, b. centro, c. centro).



Fig. 6: Ojos lacrimosos en diferentes artefactos taínos con incrustaciones metálicas hipotéticas: a y b) Mesas para cojoba; c) “Ídolo” de madera. 59



Fig. 7: Espátulas vómicas con incrustaciones brillantes hipotéticas en ojos, dentaduras y diseños.



Fig. 8: Inhaladores de *cojoba* con incrustaciones brillantes hipotéticas en ojos y dentaduras, ombligo (c) y aleta (d).



Fig. 9: a) Maraca monóxila y b) espátula vómica sonajera con diseños e incrustaciones brillantes hipotéticas.



Fig. 10: Sonaja de semillas de palma de corozo con diseños de círculos espirales y triángulos.



Fig. 11: Vasija cerámica cefalomorfa con diseño círculos y triángulo en la boca.

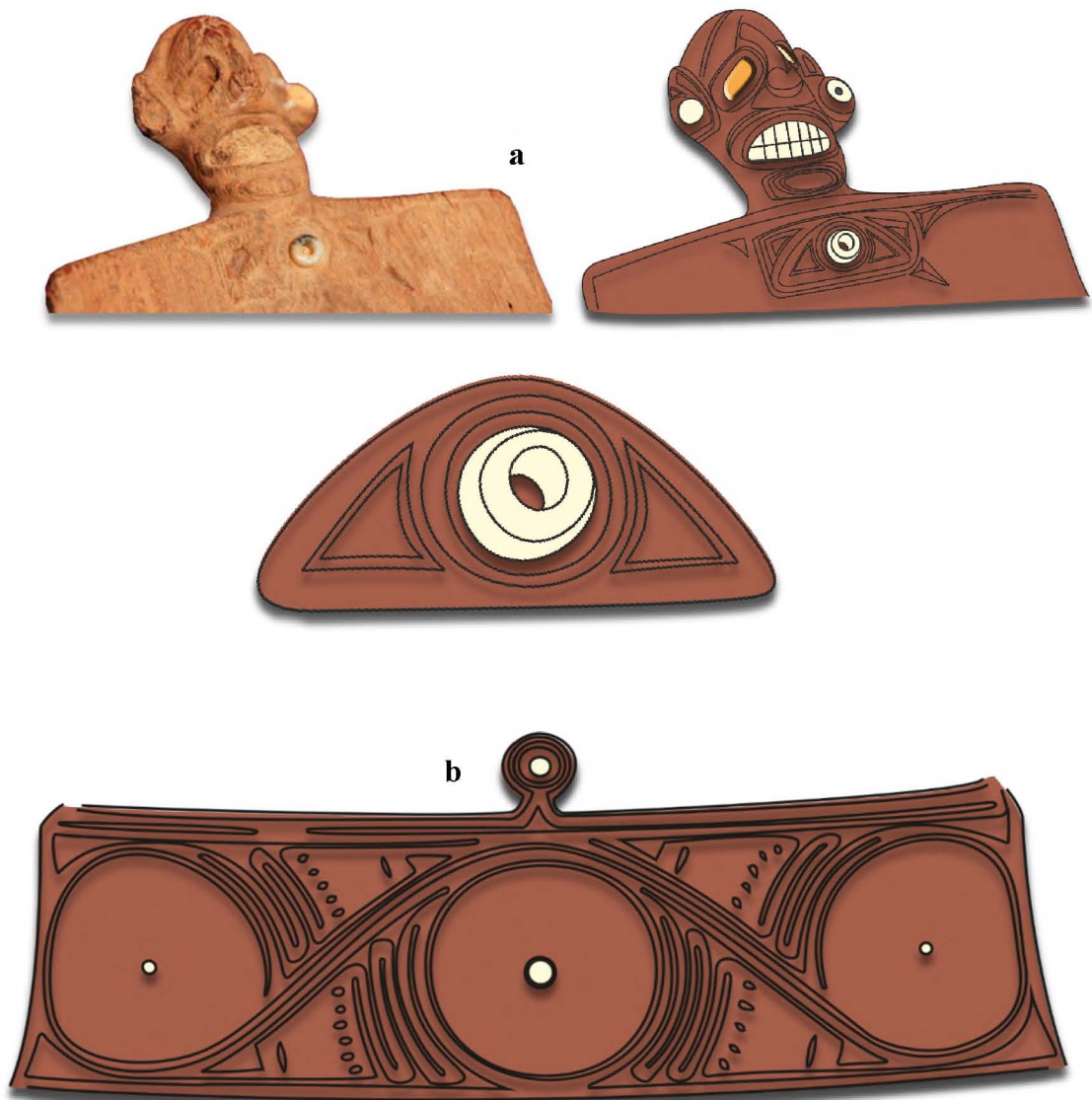


Fig. 12: Incrustaciones brillantes presentes (a) e hipotéticas (b) dentro de motivos oculares en *dujos*.

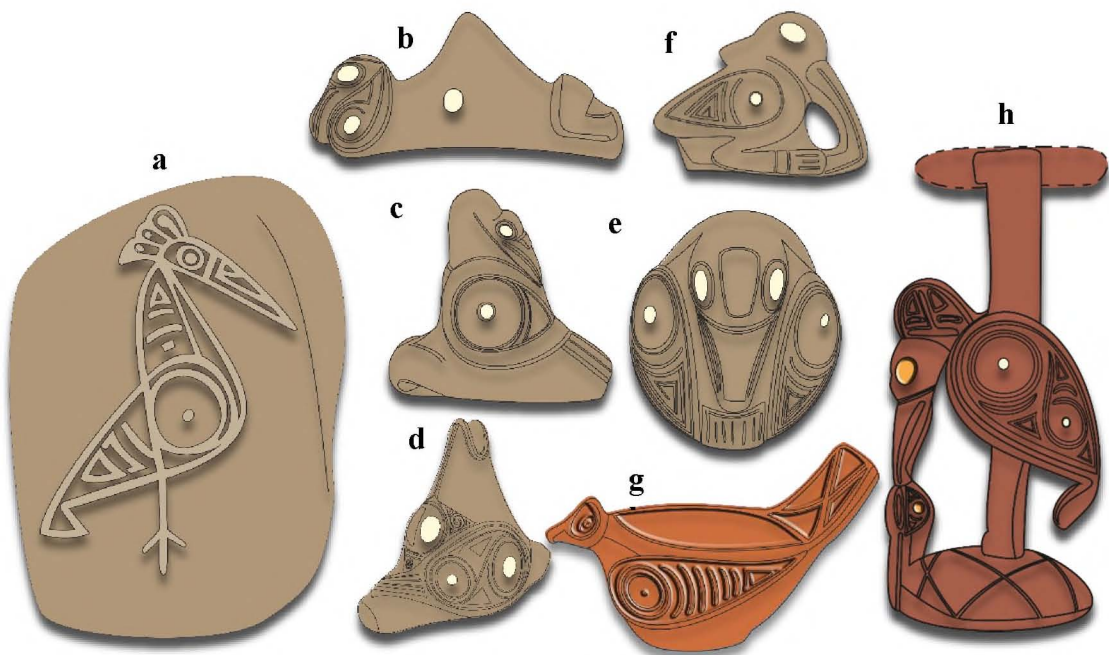


Fig. 13: Motivos compuestos de círculos y triángulos en alas de elementos ornitomorfos con incrustaciones brillantes hipotéticas: a) petroglifo; b, c, d, e) trigonolitos; f) figura de piedra; g) vasija cerámica; h) mesa para *cojoba*.

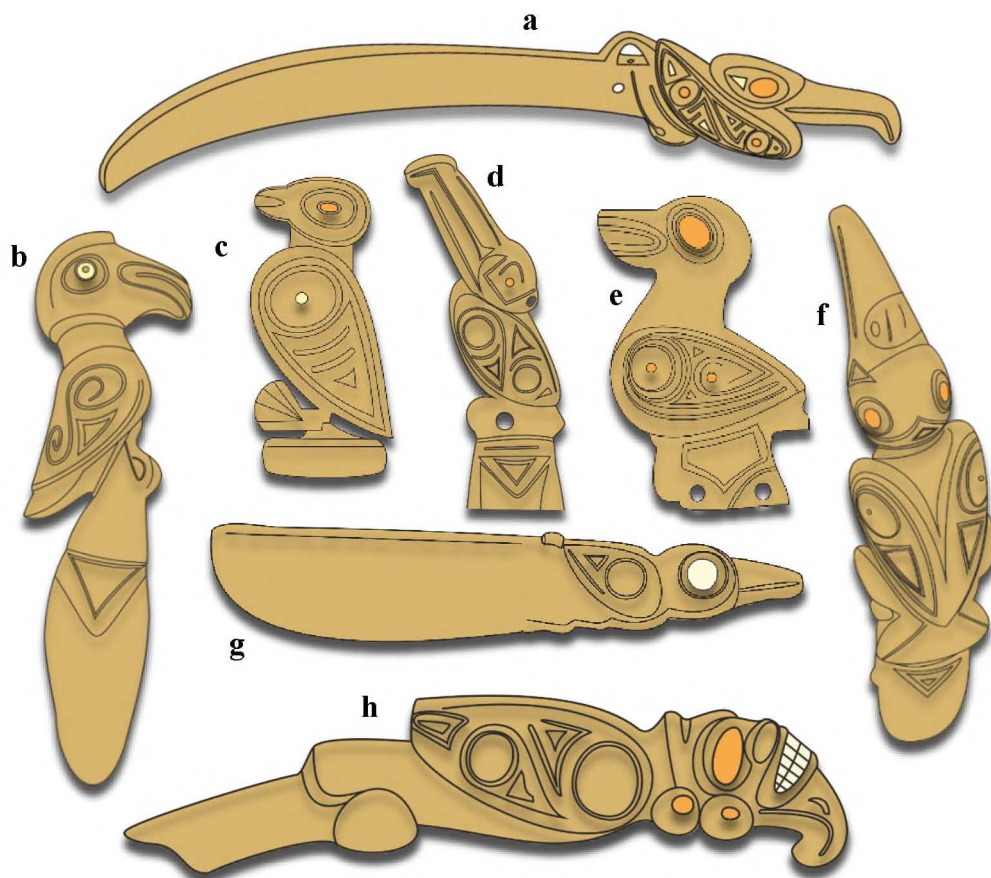


Fig. 14: Motivos compuestos de círculos y triángulos en alas de aves de espátulas vómicas ornitomorfa con incrustaciones brillantes hipotéticas.

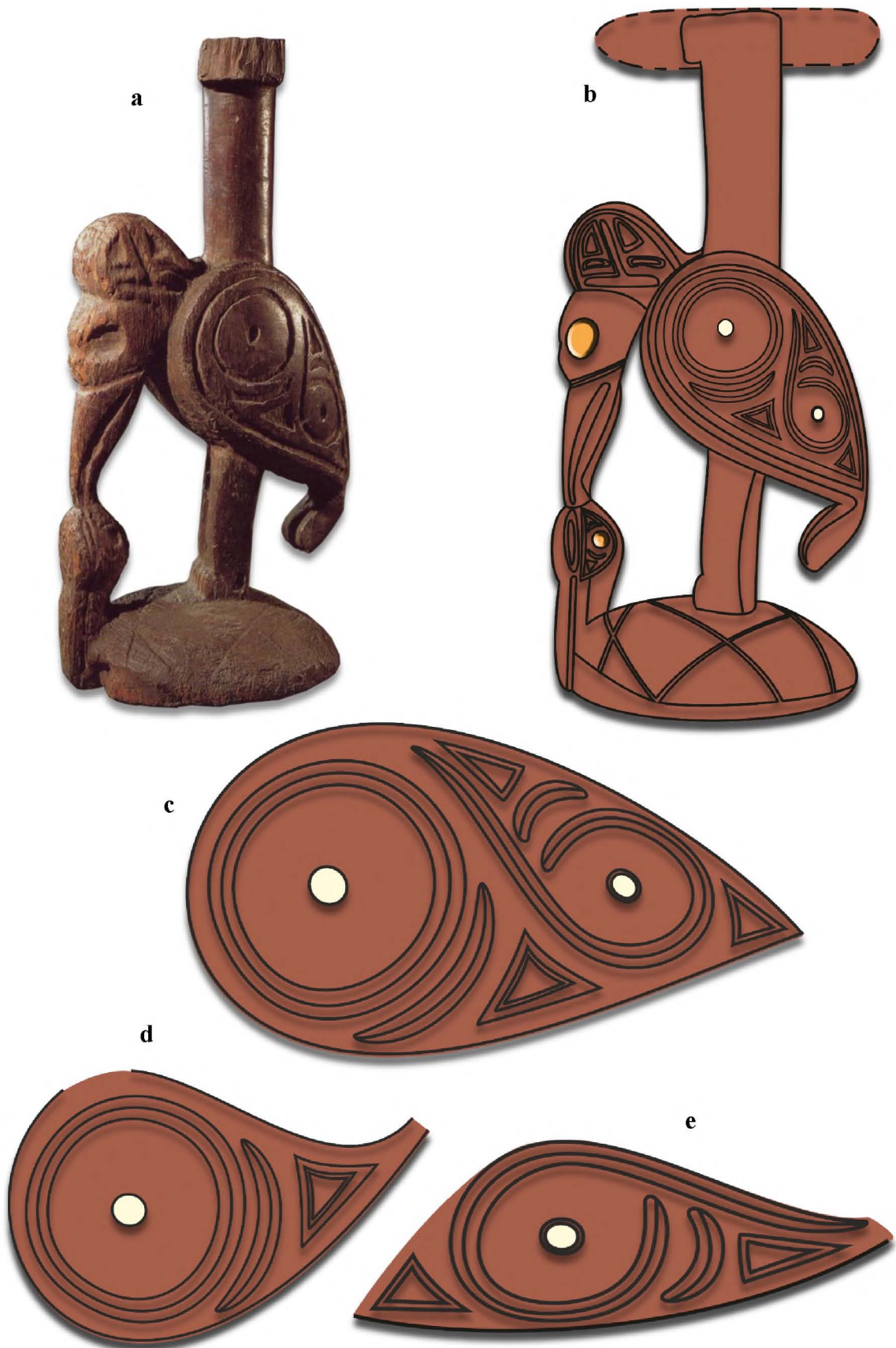


Fig. 15: Motivos compuestos de círculos y triángulos en alas de mesa para la *cojoba* con representación ornitomorfa con incrustaciones brillantes hipotéticas.

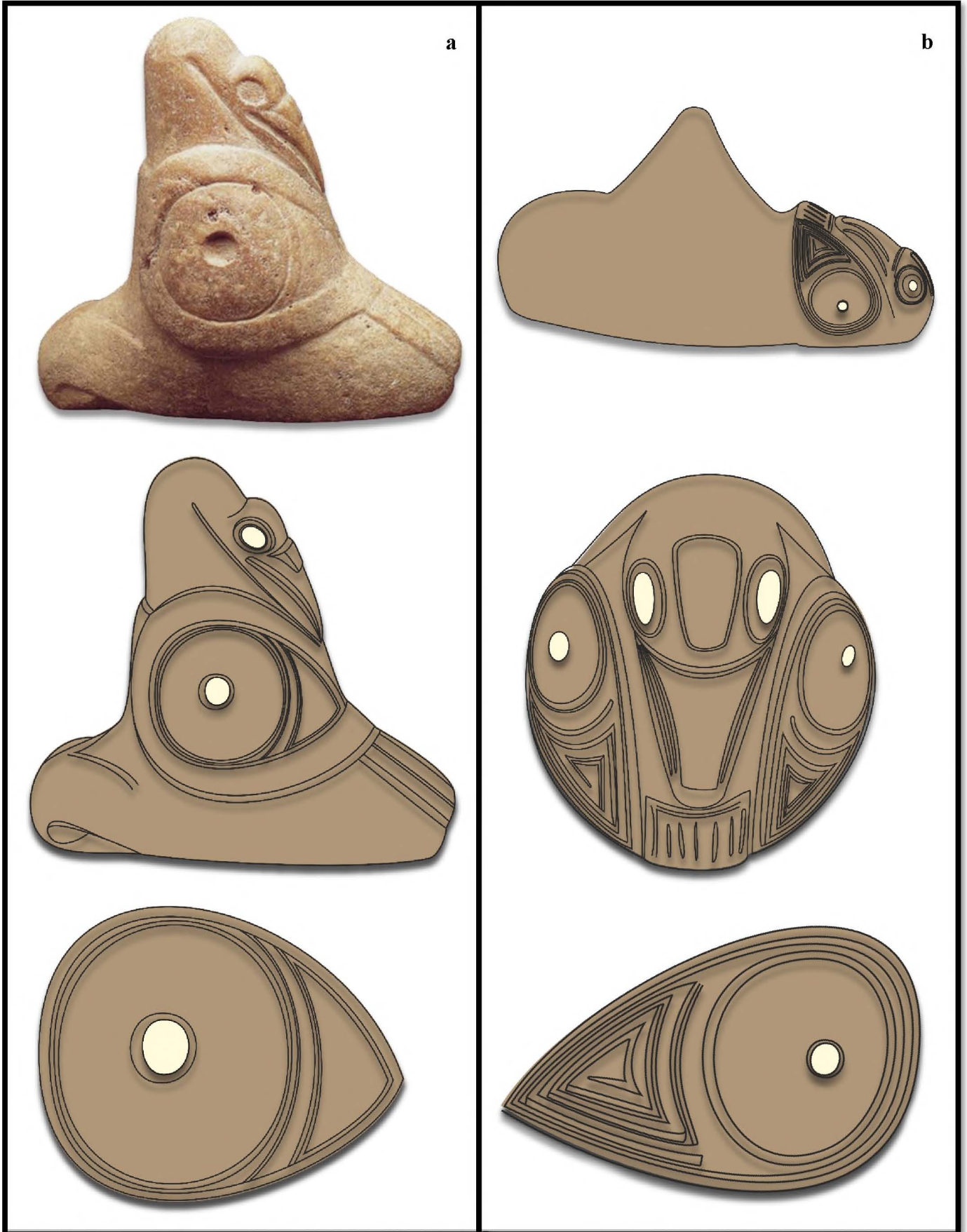


Fig. 16: Trigonolitos ornitomorfos con diseños de círculos y triángulos en las alas con incrustaciones brillantes hipotéticas.

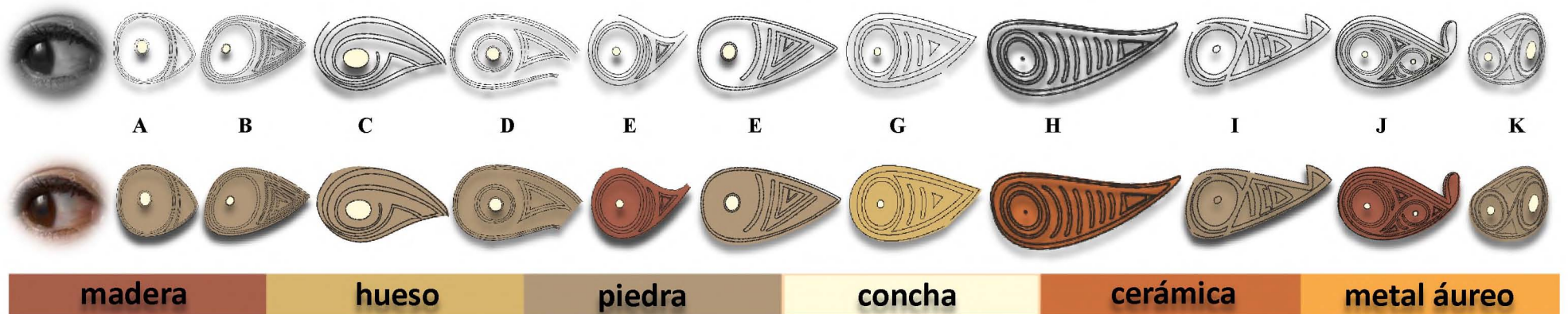


Fig. 17: Deriva morfológica del motivo iconográfico “ojo alar” desde un estilo naturalista a otros más abstractos. Las imágenes no están sujetas a escala y han sido alteradas en su sentido espacial para facilitar la comparación. Corresponden a los ejemplos: (A: Fig. 16a) - (B: Fig. 16b) - (C: Fig. 13b) - (D: Fig. 20a) - (E: Fig. 19d) - (F: Fig. 13f) - (G: Fig. 7b) - (H: Fig. 13g) - (I: Fig. 13a) - (J: Fig. 19c) - (K: Fig. 13d).

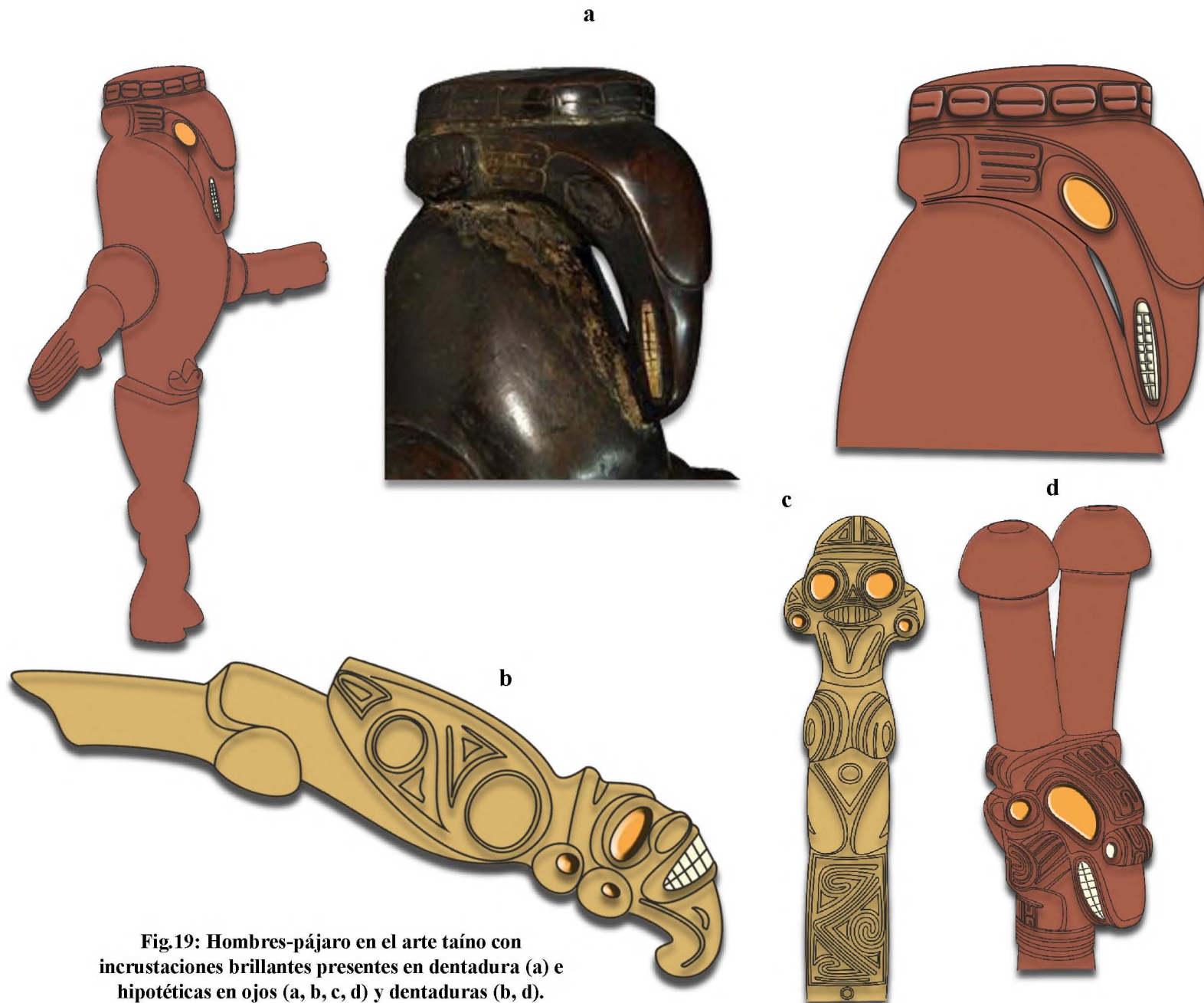


Fig.19: Hombres-pájaro en el arte taíno con incrustaciones brillantes presentes en dentadura (a) e hipotéticas en ojos (a, b, c, d) y dentaduras (b, d).



Fig.19: Mesa para la *cojoba* con dos chamanes gemelos sentados en un *dujo* cuyo respaldo tiene forma de lechuza con diseños en las alas e incrustaciones brillantes hipotéticas.



Fig. 20: Alas acorazonadas con motivos oculares en imágenes ornitomorfas con incrustaciones hipotéticas: a) *mano de mortero*; b) *espátula vómica*.

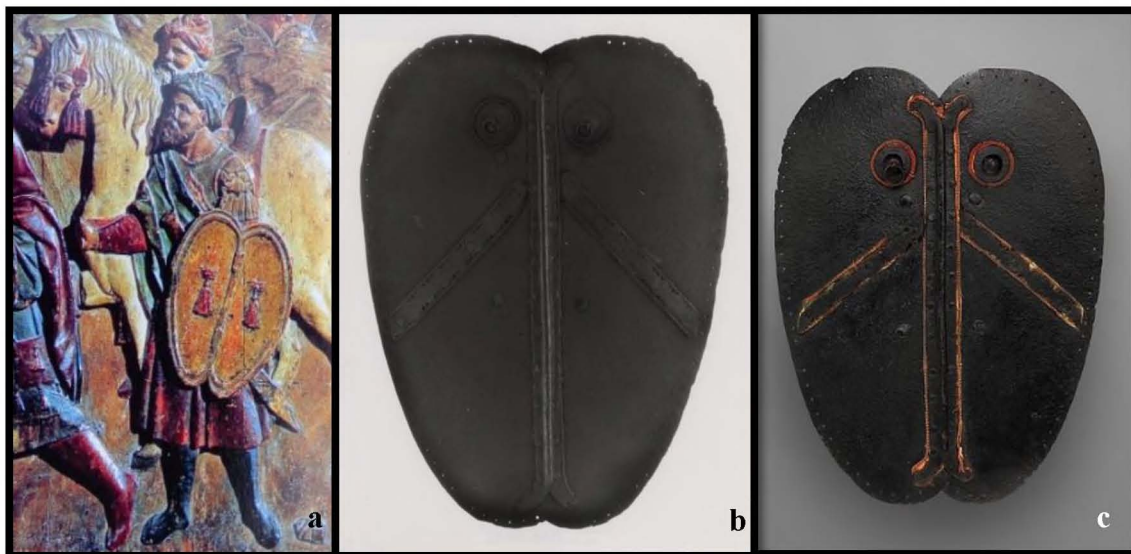


Fig. 21: Adargas españolas.



Fig. 22: Hombre-murciélago en inhalador con espátulas vómicas dobles e incrustaciones brillantes hipotéticas.

Fig. 23: Motivo Ocular “ojo alar” en aro de piedra representando al personaje-murciélago de alas plegadas.



Fig. 24: Cuchara para la *cojoba* con motivo de alas plegadas y cabezas ornitomorfas e incrustaciones brillantes hipotéticas.



Fig. 25: Motivos oculares en alas plegadas de alter ego en trigonolito que representa a un hombre-pájaro. Incrustaciones brillantes hipotéticas.

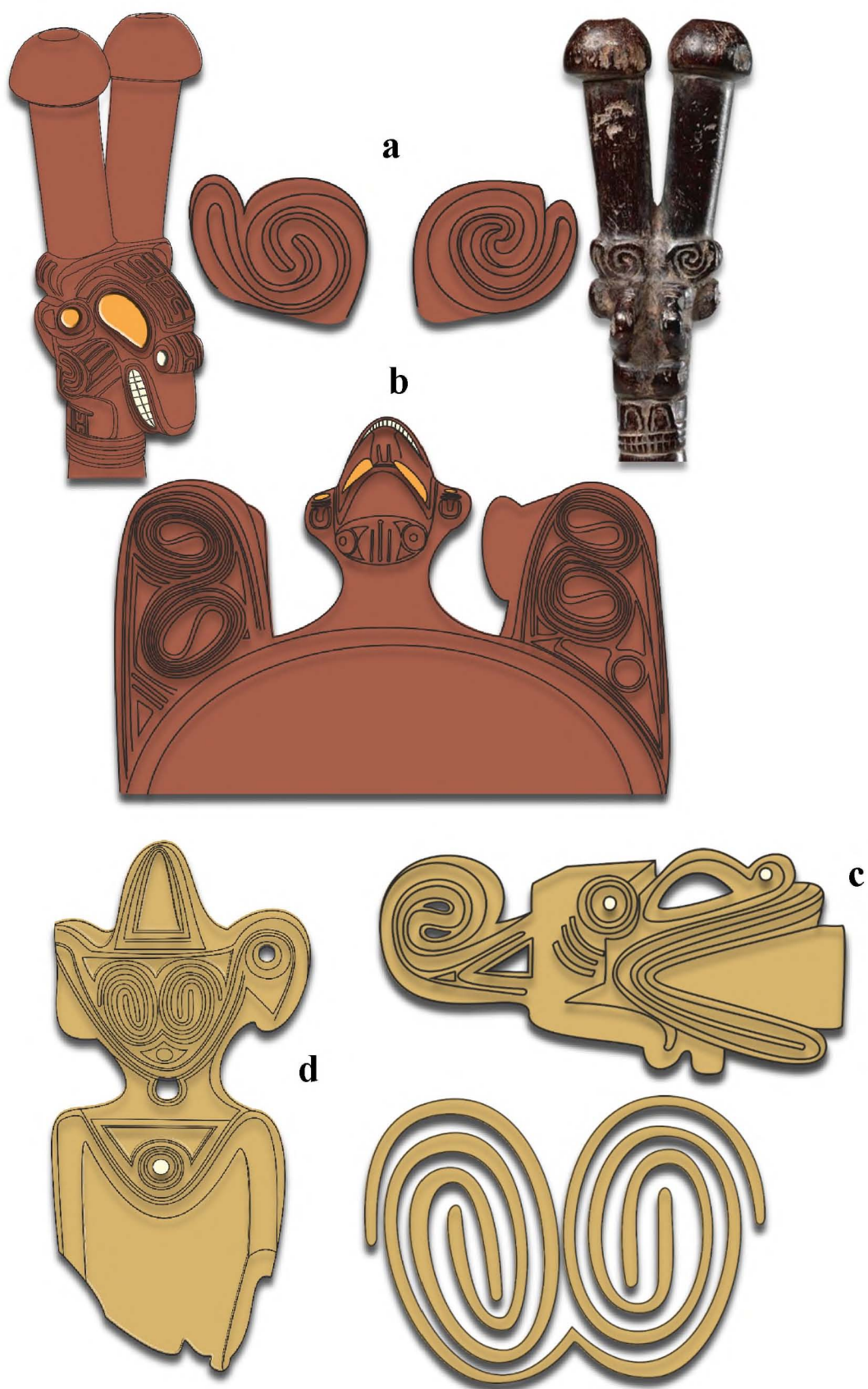


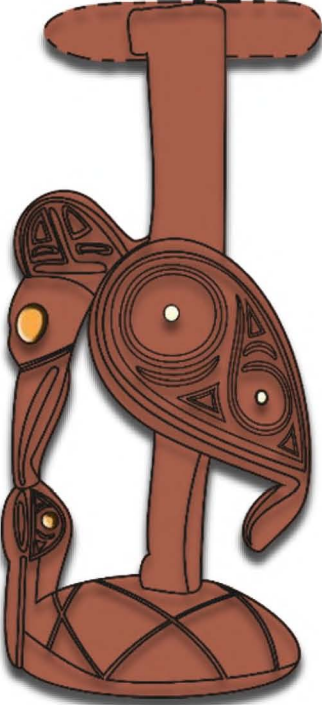




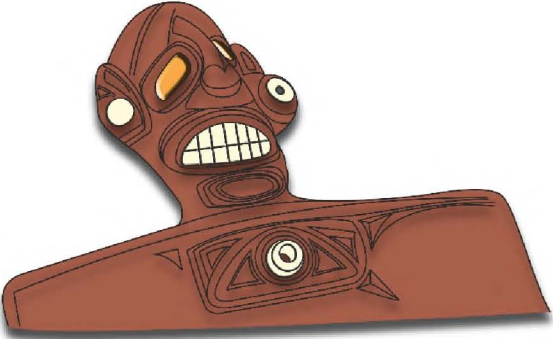
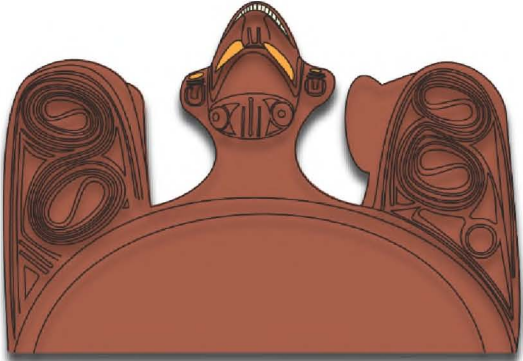


Fig. 26: Espirales sigmoides en objetos ceremoniales: a) inhalador de *cojoba*; b) *dujo*; c y d) espátulas vómicas. Incrustaciones brillantes hipotéticas.

Tabla 2: procedencia y colecciones de las piezas presentadas.

			
<p>Mesa para <i>cojoba</i> (Fig. 6a) Rep. Dominicana British Museum. London</p>	<p>Mesa para <i>cojoba</i> (Fig. 6b) Jamaica British Museum. London</p>	<p>Mesa para <i>cojoba</i> (Fig.15) Rep. Dominicana British Museum. London</p>	<p>Mesa para <i>cojoba</i> (Fig.19) Rep. Dominicana National Museum of Natural History. Smithsonian Institution. Washington, D.C. En préstamo en el Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo</p>

		
<p><i>Dujo (Fig. 5a)</i> <i>Haití</i> British Museum. London</p>	<p><i>Dujo (Fig. 5b)</i> <i>Haití (?)</i> Musée du quai Branly. París</p>	<p><i>Dujo (Fig. 5c)</i> Rep. Dominicana Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo</p>

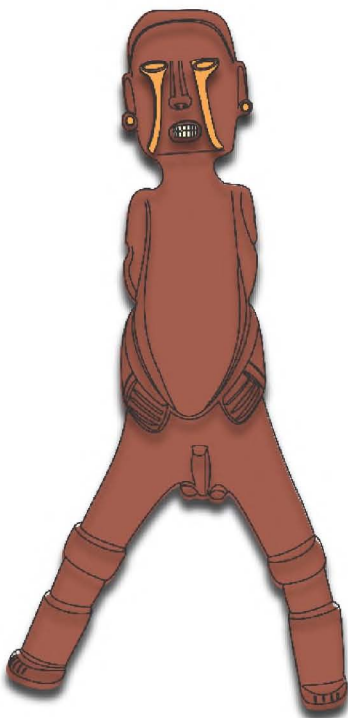
	
<p><i>Dujo (Fig. 12a)</i> Jamaica National Gallery of Jamaica</p>	<p><i>Dujo (Fig. 26b)</i> Rep. Dominicana Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo</p>



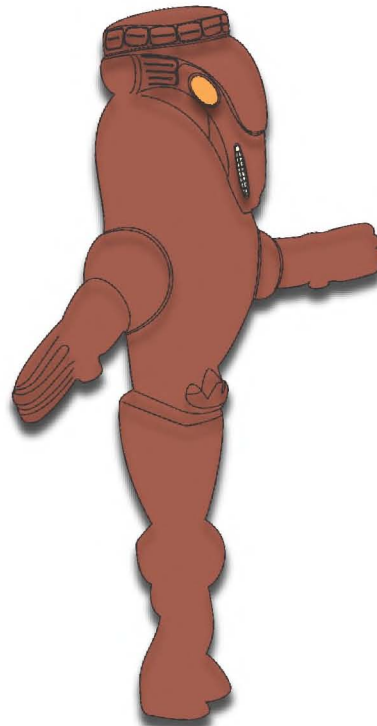
Petroglifo (Fig. 13a)
Puerto Rico
Centro Ceremonial Caguana. Puerto Rico






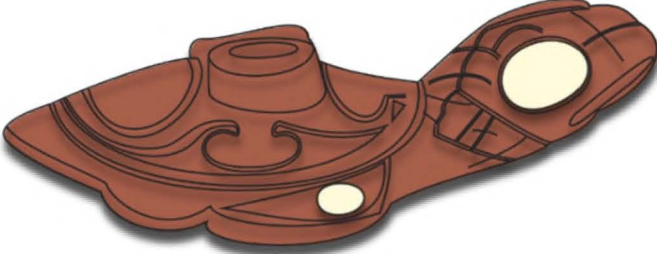

Urna o relicario (Fig. 3m)
República Dominicana.
Fundación García Arévalo, Santo Domingo






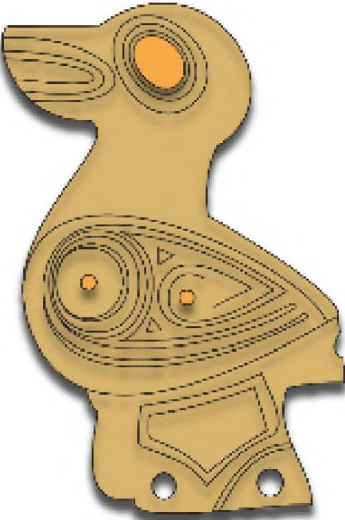
“Ídolo” antropomorfo (Fig. 6c)
Jamaica
British Museum. London

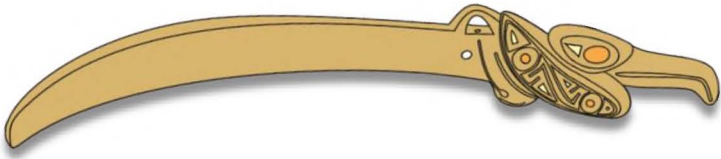
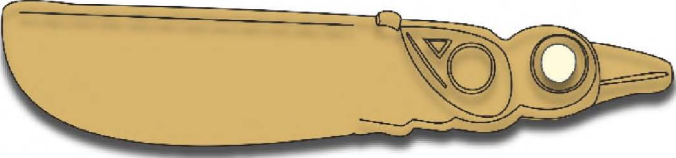
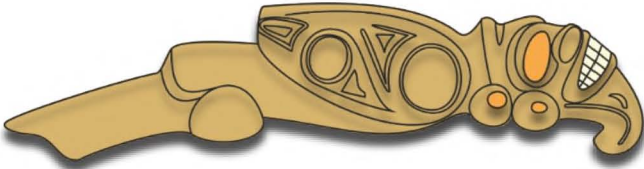
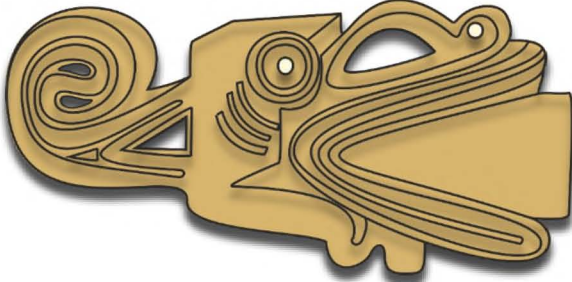








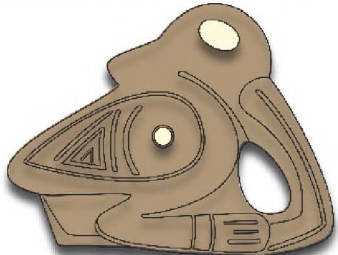
“Ídolo” antropozoomorfo (Fig. 18a)
Jamaica
British Museum. London

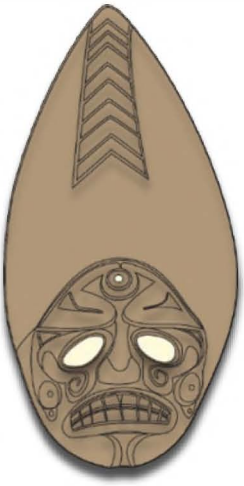


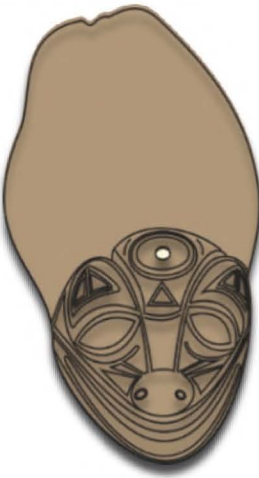

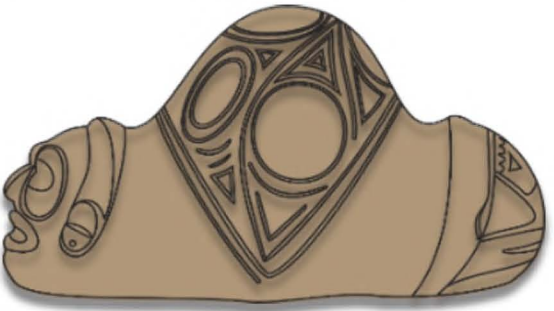
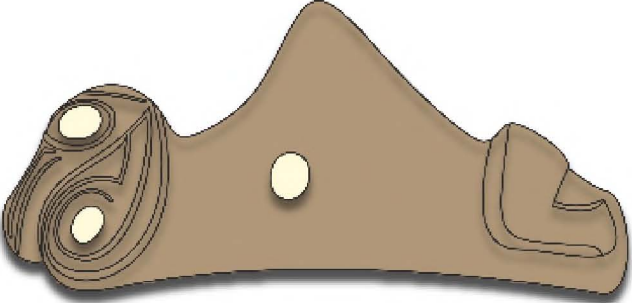
		
<p>Inhalador de <i>cojoba</i> (Fig. 8a)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo. Santo Domingo</p>	<p>Inhalador de <i>cojoba</i> (Fig. 8b)</p> <p>Haití</p> <p>Colección del mayor Louis Maximilien</p>	<p>Inhalador de <i>cojoba</i> (Fig. 8c)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>
		<p>Inhalador de <i>cojoba</i> (Fig. 8d)</p> <p>Battowia, Islas Granadinas. Antillas Menores (con posible procedencia de las Antillas Mayores)</p> <p>National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C</p>
		<p>Inhalador de <i>cojoba</i> con espátulas vómicas dobles (Fig. 22)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>

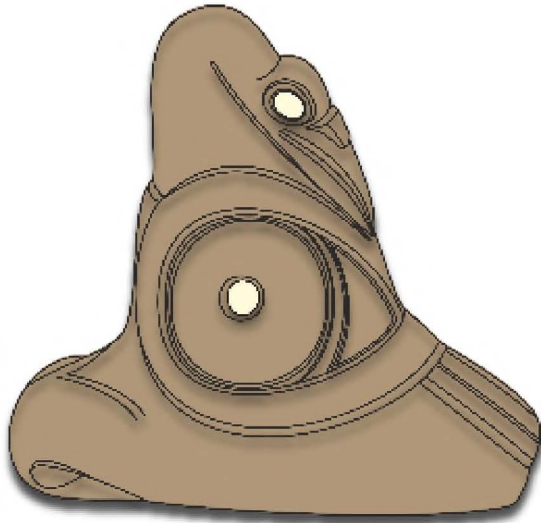
				
<p>Espátula vómica (Fig.1d)</p> <p>Rep. Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>	<p>Espátula vómica (Fig.7a)</p> <p>República Dominicana</p> <p>Musée du quai Branly, Paris</p>	<p>Espátula vómica (Fig.7b)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>	<p>Espátula vómica (Fig.7c)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Colección Rodman.</p>	<p>Espátula vómica (Fig.26d)</p> <p>Cuba</p> <p>Museo Antropológico Montané, La Habana</p>

				
<p>Espátula vómica (Fig. 14b)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>	<p>Espátula vómica (Fig. 14f)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Collection of Mr and Mrs Vincent Fay. New York</p>	<p>Espátula vómica (Fig. 14c)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>	<p>Espátula vómica (Fig. 14d)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Museo Panteón La Caleta. Santo Domingo</p>	<p>Espátula vómica (Fig. 14e)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>

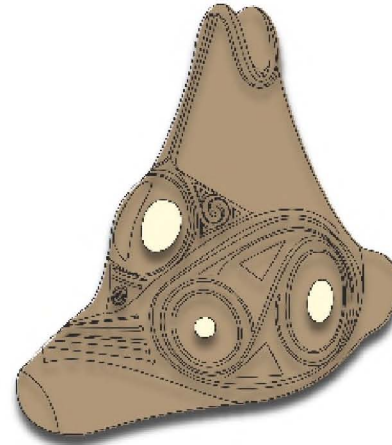
	<p>Espátula vómica (Fig. 14a)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>
	<p>Espátula vómica (Fig. 14g)</p> <p>Cuba</p> <p>Museo Histórico Provincial Palacio de Junco. Matanzas</p>
	<p>Espátula vómica (Fig. 14h)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo Según dibujo en García Arévalo 2001, 64, Fig. 2.</p>
	<p>Espátula vómica (Fig. 26c)</p> <p>República Dominicana.</p> <p>Fundación García Arévalo, Santo Domingo</p>
	<p>Espátula vómica (Fig. 1c)</p> <p>República Dominicana</p> <p>Musée du quai Branly-Jacques Chirac, París</p>

				 <p data-bbox="1653 576 2022 746"> Mano de mortero (Fig. 20a) Rep. Dominicana Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo </p>
<p data-bbox="241 1126 497 1297"> Maraca monóxila (Fig. 9a) Rep. Dominicana Centro León Jiménez. </p>	<p data-bbox="533 1126 846 1329"> Espátula vómica sonajera (Fig. 9b) Rep. Dominicana Fundación García Arévalo, Santo Domingo </p>	<p data-bbox="880 1126 1254 1361"> Sonajera o silbato (Fig. 10) República Dominicana. Fundación García Arévalo, Santo Domingo Según dibujo de Carlos Martínez Palmer (2018b) </p>	<p data-bbox="1294 1126 1603 1329"> Cuchara para cojoba (Fig. 24) República Dominicana. Fundación García Arévalo, Santo Domingo </p>	 <p data-bbox="1653 1126 2022 1297"> Figurilla ornitomorfa (Fig. 13f) Puerto Rico Fewkes Collection. Smithsonian Institute. Washington D.C. </p>

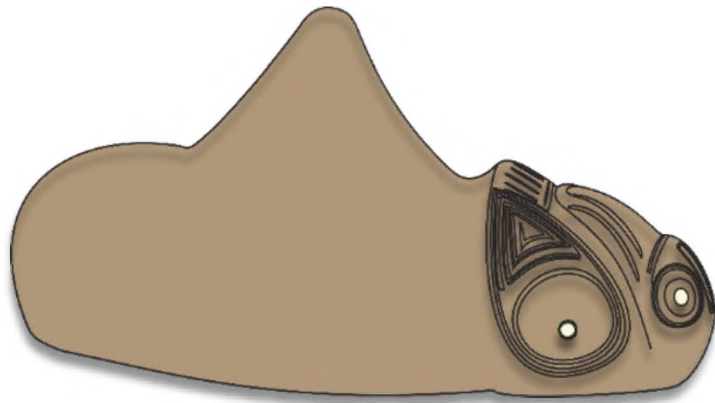
					
<p>Trigonolito (Fig. 3a)</p> <p>Puerto Rico Musée du quai Branly. Paris</p>	<p>Trigonolito (Fig. 3b)</p> <p>República Dominicana Museo Arqueológico Altos de Chavón. Santo Domingo</p>	<p>Trigonolito (Fig. 3c)</p> <p>Puerto Rico. National Museum of American Indian, Smithsonian Institute, New York</p>	<p>Trigonolito (Fig. 3d)</p> <p>Puerto Rico. National Museum of American Indian, Smithsonian Institute, New York</p>	<p>Trigonolito (Fig. 3e)</p> <p>Puerto Rico Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras</p>	
		<p>Trigonolito (Fig. 1b)</p> <p>Puerto Rico Fewkes Collection. Smithsonian Institute. Washington D.C.</p>			<p>Trigonolito (Fig. 13b)</p> <p>Puerto Rico Fewkes Collection. Smithsonian Institute. Washington D.C</p>



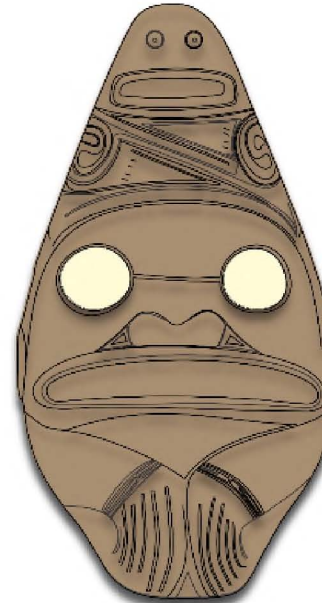
Trigonolito (Fig. 16a)
República Dominicana.
Colección del Embajador
Bernardo Vega, Santo
Domingo



Trigonolito. (Fig. 13d)
República Dominicana
Museo Arqueológico Altos
de Chavón. Santo
Domingo



Trigonolito (Fig. 16b)
[¿Puerto Rico?].
Museo de América. Madrid, España



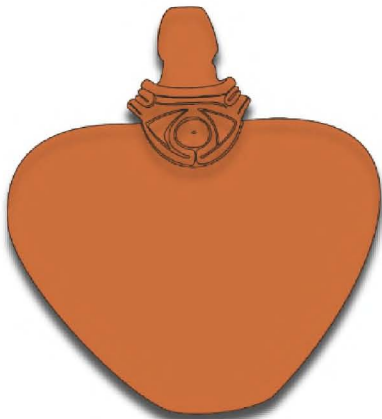
Trigonolito (Fig. 25)
Rep. Dominicana
Museo del Hombre
Dominicano. Santo
Domingo



Vasija efigie (Fig. 1a)
República Dominicana.
Fundación García Arévalo. Santo Domingo



Sello o pintadera (Fig. 1e)
Puerto Rico.
Museo de Historia, Antropología y Arte,
Universidad de Puerto Rico, Recinto Río
Piedras



Potiza acorazonada (Fig. 1f)
República Dominicana.
El Museo del Barrio, New York



Vasija pisciforme (Fig. 3k)
Puerto Rico.
Museo de Historia, Antropología y Arte,
Universidad de Puerto Rico, Recinto Río
Piedras



Vasija cefaloforme (Fig. 11)

República Dominicana.

Fundación García Arévalo. Santo Domingo



Vasija cerámica ornitomorfa (Fig. 13g)

República Dominicana.

Fundación García Arévalo. Santo Domingo



Guaiza (Fig. 3g)

República Dominicana.

Fundación García Arévalo. Santo Domingo



Aro Lítico (Fig. 23)

Puerto Rico

Smithsonian Institution. Washington, DC.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, José. 1982. "Religiosidad, alucinógenos y patrones artísticos taínos." *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* 17: 103-118.
- Alegría, Ricardo. E. 1981. "La incrustación en la escultura aborígen antillana". En *Proceedings of the Ninth International Congress for the Study of the Pre-Columbian Cultures of the Lesser Antilles*, Santo Domingo. pp. 325-347.
- Allaire, Louis. 1981. "The Saurian Pineal Eye in Antillean Art and Mythology." *Journal of Latin American Lore* 7:3-22.
- Alón Azcuy, Fanny. 1941. *Pictografía y supervivencia de los aborígenes de Cuba*. *Publicaciones de la Revista de Educación*. La Habana, Cuba. (1941).
- Alonso, José Ramón. 2002 "La "teoría alucinógeno" y la creación de patrones simbólicos aborígenes." En *Rupestreweb*: disponible en <http://www.rupestreweb.info/alucino.html>, consultado en diciembre de 2017.
- Arbeláez Albornoz, Camilo. 1994. "Percepción y Cultura." *Boletín del Museo del Oro* 36: disponible en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6988> consultado en diciembre 2017.
- Arrom, José Juan. 1971a. *Certidumbre de América*. Madrid: Editorial Gredos.
- Arrom, José Juan. 1971b. "El Mundo Mítico de Los Tainos: Notas sobre el Ser Supremo". *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*. Año I, vol. I, no. I. enero-junio: 181- 201. *Universidad de Santo Domingo*.
- Arrom, José Juan. 1989. *Mitología y artes prehispánicas en las Antillas*. México: Siglo XXI.
- Bercht, Fatima, Estrellita Brodsky, John A. Farmer, and Dicey Taylor eds. 1997. *Taino: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. New York: Museo del Barrio, Monacelli Press.
- Bernáldez, Andrés. *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*. Tomo 2. Sevilla 1870. Descargable en

http://fama.us.es/search*spl/c?SEARCH=b+res.140480, consultado en diciembre 2017.

Blom, Jan Dirk. 2009 *A dictionary of hallucinations*. The Netherlands: Springer Science & Business Media.

Borroto Páez, R., Mancina González, C. A., Larramendi Joa, J. A., Garrido, O. H., Arredondo Antúnez, C., Álvarez Alemán, A., ... & Jiménez Vázquez, O. 2011. *Mamíferos en Cuba*. UPC Print, Vasa, Finlandia.

Breukel Thomas W. 2013. *Threepointers on Trial. A biographical study of Amerindian ritual artefacts from the pre-Columbian Caribbean*. Leiden University.

Castañer, Juan Carlos Román. 2007. "La ruta de la *cojoba*: una investigación necesaria en los campos de la biogeografía y la arqueo-etnobotánica." *Boletín del Archivo General de la Nación* 118: 341-358.

Clottes, J., y D. Lewis-Williams. 2001. *Los Chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Editorial Ariel.

Coote, Jeremy, and Anthony Shelton, eds. 1992. *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford: University Press.

Day, Jo, ed. 2013. *Making senses of the past: toward a sensory archaeology*. SIU Press.

Deive, Carlos Esteban. 1989. "El chamanismo taíno." En *La cultura taína*, editado por Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid: Turner Libros S.A.

Díaz Alvares, Ana. 2015. "Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida." *Memorias del XXXIX Coloquio de historia del Arte del IIE*. México.

Estévez, José. *Origins of the Word Taino*. 2016. Accessible en https://www.researchgate.net/publication/296694496_Origins_of_the_word_Taino consultado en diciembre de 2018.

Fericgla, Josep María. 1989. *El sistema dinámico de la cultura y los diversos estados de la mente humana bases para un irracionalismo sistémico*. Barcelona: Editorial Antropos,

- Fericgla, Josep María. 1993. "¿Alucinógenos o adaptógenos inespecíficos? Propuesta teórica para una innovación del estudio de los mecanismos cognitivos de adaptación cultural." *Revista de antropología social* 2: 167-183.
- Fericgla, Josep María. 1996. *El hongo y la génesis de las culturas: duendes y gnomos: ámbitos culturales forjados por el consumo de la seta enteógena amanita muscaria*. Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L.
- Fericgla, Josep María. 2007. *Al trasluz de la Ayahuasca. Antropología cognitiva, oniromancia y consciencias alternativas*. Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L.
- Fitzpatrick, Scott M. 2015. "The Pre-Columbian Caribbean: Colonization, population dispersal, and island adaptations." *PaleoAmerica* 1, no.4: 305-331.
- Fowler, Chris. 2004. *The Archaeology of Personhood: An Archaeological Approach*. London: Routledge.
- Francfort, Henri-Paul, Roberte N. Hamayon, and Paul G. Bahn, eds. 2001. *The Concept of Shamanism. Uses and Abuses*. Budapest: Akadémiai Kiado.
- García Arévalo, Manuel y Chanlatte, Luis. 1976. "Las espátulas vómicas sonajeras de la cultura Taíno." Museo del Hombre Dominicano.
- García Arévalo, Manuel Antonio. 1977. *El arte taíno de la República Dominicana*. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano.
- García Arévalo, Manuel Antonio. 1984. "El murciélago en la mitología y el arte taíno." *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* 12, no. 19: 45-55.
- García Arévalo, Manuel Antonio. 1988. "Precisiones acerca de los signos en el arte taíno." *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* 21: 3-22.
- García Arévalo, Manuel Antonio. 1989. "El murciélago en la mitología y el arte taíno." En *La cultura taína*, editado por Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid: Turner Libros S.A.
- García Arévalo, Manuel Antonio. 1997. "The Bat and the Owl: Nocturnal Images of Death." En Bercht, Fatima, Estrellita Brodsky, John A. Farmer, and Dicey Taylor eds. 1997. *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. New York: Museo del Barrio, Monacelli Press: 112-23.

- García Arévalo, Manuel Antonio. 2001. "El ayuno del behique y el simbolismo del esqueleto". En *Proceedings of the XIX International Congress for Caribbean Archaeology* (pp. 56-69).
- García Arévalo, Manuel Antonio. 2011. *Joyas del arte Taíno / Jewels of Taino art*. Fundación de Culturas Americanas: [Grupo Vicini]. Santo Domingo, República Dominicana.
- García-Goyco, Osvaldo A. 2008 "Nemotecnia y mito: posibles mitemas en el arte rupestre antillano." En *5to. Encuentro de investigadores en arqueología y etnohistoria*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- García-Goyco Osvaldo A. 2009. "El simbolismo de los fosfenos en el arte taíno." En *7mo Encuentro de investigadores en arqueología y etnohistoria*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- García-Goyco Osvaldo A. 2010. "El simbolismo del ritual de la cohoba." En *Encuentro con el Caribe Francés. Un encuentro entre literatos, historiadores, arqueólogos y antropólogos de Haití, Guadalupe, Martinica y Puerto Rico*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Garza, Mercedes de la. 2012. *Sueño y Éxtasis entre Nahuas y Mayas*. Universidad Autónoma de México. México: Fondo de Cultura Económica,
- Gell, Alfred. 1988. "Technology and magic." *Anthropology Today* 4.2: 6-9.
- Gell, Alfred 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology." En *Art and Aesthetics*, editado por Jeremy Coote y Anthony Shelton, 40-63. Oxford: University Press.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, Alfred. 1999. *The art of anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press.
- Glockner, Julio y Enrique Soto, eds. 2006. *La realidad alterada. Drogas, enteógenos y cultura*. México: Ed. Debate-Random House-Mondadori.

- Glockner, Julio. 2016. *La mirada interior: Plantas sagradas del mundo amerindio*. México: Debate.
- Gombrich, Ernst Hans. 2002. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. London: Phaidon Press Limited.
- Gosso, Fulvio and Peter Webster. 2013. *The Dream on the Rock: Visions of Prehistory*. New York: Suny Press.
- Gruzinski, Serge. 2012. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guanche Pérez, Jesús. 2014. "Legado aborígen a la cultura cubana" En *Los indoamericanos en Cuba. Estudios abiertos al presente*, coordinado por Felipe de J, Pérez Cruz, 321-332. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Guarch, José M. 1978. *El Taino de Cuba: Ensayo de reconstrucción etno-histórica*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba.
- Gutiérrez Calvache, Divaldo. "La teoría del origen neurofisiológico del arte rupestre y su introducción en Cuba. Notas reflexivas." *Cuba Arqueológica. Revista digital de Arqueología de Cuba y el Caribe* 10.1 (2017): 9-23.
- Hamilakis, Yannis. 2013a *Archaeology and the senses: human experience, memory, and affect*. Cambridge University Press.
- Hamilakis, Yannis. 2013b "Afterword: Eleven Theses on the Archaeology of the Senses." In Day, Jo, ed. *Making senses of the past: toward a sensory archaeology*, 409-419. SIU Press.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad and Sari Wastell eds. 2007. *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically*. London: Routledge.
- Holbraad, Martin. 2007. "Multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or *mana*, again)." En *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically*, editado por Henare, Amiria, Martin Holbraad, and Sari Wastell. London: Routledge.

- Houston, Stephen y Karl Taube. 2000. "An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica." *Cambridge Archaeological Journal* 10: 261-294.
- Hubbard, Edward Michael. 2013. "Synesthesia". En *Encyclopedia of the Mind*, editado por Harold Pashler, 725-727. University of California at San Diego.
- Kaye, Quetta. 1999. "Intoxicant use in the prehistoric Caribbean with particular reference to spouted ceramic inhaling bowls". *Papers from the Institute of Archaeology*, 10.
- Keegan, William F. 2007. *Taino Indian Myth and Practice: The Arrival of the Stranger King*. Florida: University Press of Florida.
- Keegan, William F. and Lisabeth A. Carlson. 2008. *Talking Taino: Essays on Caribbean Natural History from a Native Perspective*. Alabama: University of Alabama Press.
- Keehnen, Floris. 2012 *Trinkets (f) or Treasure? The role of European material culture in intercultural contacts in Hispaniola during early colonial times*. Leiden University.
- Kipfer, Barbara Ann. 2007. *Dictionary of artifacts*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Klein, Cecelia F., et al. 2001. Shamanitis: A Pre-Columbian Art Historical Disease. En *The Concept of Shamanism. Uses and Abuses*, editado por Francfort, Henri-Paul, Roberte N. Hamayon, and Paul G. Bahn, 207-242. Budapest: Akadémiai Kiado.
- Klein, C., Guzman, E., Mandell, E., Stanfield Mazzi, M., Baudez, C., Brown, J., & Hamayon, R. 2002. "The role of shamanism in Mesoamerican art: A reassessment." *Current Anthropology* 43, no. 3: 383-419.
- Knight Jr, Vernon James. 2011. "Style and Configuration in Prehistoric Iconography." En *The Art of Anthropology/The Anthropology of Art*.
- Knight Jr, Vernon James. 2012. *Iconographic Method in New World Prehistory*. Cambridge University Press.
- Knobloch, Patricia J. 2000. "Wari ritual power at Conchopata: An interpretation of *Anadenanthera colubrina* iconography." *Latin American Antiquity* 11.4: 387-402
- Kubler, George. 1967. *The Iconography of the Art of Teotihuacán*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 4. Washington, DC: Dumbarton Oaks.

- Kubler, George. 1969. *Studies in Classic Maya Iconography*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, No. 18. NewHaven: Connecticut Academy of Arts and Sciences.
- Iglesias, Lourdes del Rosario Pérez, Pedro Cruz Ramírez, y Juan Guarch Rodríguez. 2017 "Osteoarqueología de artefactos y otros elementos óseos de la región de Banes (nororiente de Cuba)." *Cuba Arqueológica. Revista digital de Arqueología de Cuba y el Caribe* 10.2: 47-74.
- Labate, Beatriz Caiuby, y José Carlos Bouso Saiz, eds. 2013. *Ayahuasca y salud*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks,
- Lagrou, Els. 2009. "The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making." En *The Occult Life of things. Native Amazonian Theories of materiality and Personhood*, editado por Santos Granero, 192-213. Tucson: The University of Arizona Press.
- Lagrou, Els. 2010. "Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas." *Revista Proa*, no. 02, vol.01.
- Lagrou, Els. 2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción." *Mundo Amazónico* 3: 95-122.
- Lagrou, Els. 2013a. "Controlar la fluidez de la forma. La sanación con el uso del "nixi pae" ("Cipó forte") entre los cashinahua". En *Ayahuasca y salud*, editado por Beatriz Caiuby Labate y José Carlos Bouso Saiz, 120-142. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Lagrou, Els. 2013b. "Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista." En *Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas*, coordinado por Carlo Severi y Els Lagrou, 67-109. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Langdon, Esther Jean Matteson. 1992. "Dau: Shamanic power in Siona religion and medicine." En *Portals of Power: Shamanism in South America*, editado por Esther

- Jean Matteson Langdon y Gerhard Baer, 41-61. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Langdon, Esther Jean Matteson and Gerhard Baer eds. 1992. *Portals of Power: Shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Langdon, Esther Jean. 1992. "A cultura Siona e a experiência alucinogena". En *Grafismo indígena*, organizado por Lux Vidal, 67-87. São Paulo: FAPESP/EDUSP.
- Langdon, Esther Jean. 2013. "Perspectiva xamanica: Relações entre rito, narrativa e arte gráfica." *Quimeras en diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. En *Quimeras em Diálogo: Grafismo e Figuração nas Artes Indígenas*, coordinado por Carlo Severi y Els Lagrou, 11-138. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Langdon, Esther Jean. 2015. "Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia" en de Mori, Bernd Brabec, Matthias Lewy, Miguel A. García (eds.) *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.
- Llamazares, Ana María y Carlos Martínez Sarasola eds. 2004. *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- López-Baralt, Mercedes. 1977. *El mito Taíno: raíz y proyecciones en la amazonia continental*. La Habana: Ediciones Huracán.
- López-Baralt, Mercedes. 1985. *El mito taíno: Lévi-Strauss en las antillas*. La Habana: Ediciones Huracán.
- Madroñero Morillo, Mario. 2012. "Fenomenología de la conciencia extática, Digresiones sobre procesos de alteración diferencial y aprehensión del mundo." *Odos. Revista De Filosofía*: 41-47.
- Margolis, Eric and Stefens Laurence. *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*. Oxford: University Press, 2007.
- Martínez González, Roberto. 2003. "Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre." *Cuicuilco* 29: 1-13.

- Martínez González, Roberto. 2009. "El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica." *Cuicuilco* 16.46: 197-220.
- Martínez González, Roberto. 2010 "La animalidad compartida: el nahualismo a la luz del animismo." *Revista Española de Antropología Americana* 40.2: 256-263.
- Martínez Palmer, Carlos. 2018a "¿Tres mil años de un mito taíno?". Página de Facebook de Carlos Martínez Palmer, acceso el 27 de enero de 2019, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=187154658579254&id=100018541635029
- Martínez Palmer, Carlos. 2018a "Arte aborígen de la palma de corozo, guayacán y ortegón". Página de Facebook de Carlos Martínez Palmer, acceso el 27 de enero de 2019, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=290257898268929&set=pcb.289657524995633&type=3&theater>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1957. *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1970. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *El Ojo y el Espíritu*. Madrid: Editorial Trotta. S.A.
- Mol, Angus AA. 2006. *Costly giving, giving Guaiñas: towards an organic model of the exchange of social valuables in the Late Ceramic Age Caribbean*. The Netherlands: Sidestone Press.
- Mol, Angus A. A. 2014. *The Connected Caribbean: a Socio-material Network Approach to Patterns of Homogeneity and Diversity in the Pre-Colonial Period*. Leiden: Sidestone Press.
- Morbán Laucer, F. 1988. "El murciélago: Sus representaciones en el arte y la Mitología Precolombina." *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* 15, no. 21: 37-57.
- Noll, Richard, et al. 1985. "Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The Role of Visions in Shamanism [and Comments and Reply]." *Current Anthropology*, vol. 26, no 4: 443-461.

- Neurath, Johannes. 2000 "El don de ver: El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola." *Desacatos* 5: 57-77.
- Neurath, Johannes. 2006. "Soñar el mundo, vivir la comunidad: hikuli y los huicholes." En *La realidad alterada*, editado por Julio Glockner y Enrique Soto, 65-85. México Random House Mondadori.
- Neurath, Johannes. 2016. "Hikuritame. La persona-peyote". Disponible en <http://drogasmexicobrasil.mx/blog/2015/09/18/hikuritame-la-persona-peyote/> consultado en diciembre de 2017.
- Oliver, José. R. 1998. *El Centro Ceremonial de Caguana, Puerto Rico: Simbolismo Iconográfico, Cosmovisión y el Poderío Caciquil Taíno de Boriquén*. Oxford: Archaeopress.
- Oliver, José. R. 1999 "The La Hueca Complex in Puerto Rico and the Caribbean: Old Problems, New Perspectives, Possible Solutions." En *Archaeological Investigations on St. Martin (Lesser Antilles): The Sites of Norman Estate, Hope Estate, and Anse des Peres*, editado por C. Hofman y M. Hoogland, 253-297. Leiden: Leiden University.
- Oliver, José. R. 2000. "Gold Symbolism among Caribbean Chiefdoms: Of Feathers, Cibas, and Guanin Power among Taíno Elites". En *Pre-Columbian Gold in South America: Technology Style and Iconography*, editado por C. Mc Ewan. London: British Museum Press,
- Oliver J. R. 2005. "The Proto-Taíno Monumental Cemís of Caguana: A Political–Religious Manifesto." En *Ancient Borinquen: Archaeology and Ethnohistory of Native Puerto Rico*, editado por Peter E. Siegel. Tuscaloosa: University of Alabama Press,
- Oliver, José R. Colin McEwan, y A. Casas Gilberga, ed. 2008. *El Caribe precolombino: Fray Ramón Pané y el universo taíno*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, Museu Barbier Mueller. Ministerio de Cultura-Madrid and Caixa Galicia.
- Oliver, José. R. 2009. *Caciques and Cemí Idols - the web spun by taíno rulers between Hispaniola and Puerto Rico*. Tuscaloosa: Alabama Press.

- Ollivier, F. J., et al. 2004. "Comparative morphology of the tapetum lucidum (among selected species)." *Veterinary ophthalmology* 7.1: 11-22.
- Ortega, Racso Fernández, Dany Morales Valdés y Victorio Cué Villate. 2014. "Las representaciones de la columna vertebral en la iconografía de los grupos agricultores. ¿Rasgo anatómico de valor mítico?" En *Arqueología precolombina en Cuba y Argentina; esbozos desde la periferia*, editado por Odlanyer Hernández de Lara y Ana María Rocchietti. Buenos Aires: Aspha.
- Ortiz, Fernando. 1947. *El huracán: su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ostapkowicz, Joanna. 1997. "To be seated with "great courtesy and veneration": Contextual aspects of the Taíno duho." En *Taíno. Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*, editado por Bercht, Fatima, Estrellita Brodsky, John A. Farmer, and Dicey Taylor. New York: Museo del Barrio, Monacelli Press.
- Ostapkowicz, Joanna, et al. 2011a 'Treasures... of black wood, brilliantly polished': five examples of Taíno sculpture from the tenth–sixteenth century Caribbean." *Antiquity* 85, no. 329: 942-959.
- Ostapkowicz, Joanna et al. 2011b. "This relic of antiquity." En *Communities in Contact: Essays in Archaeology, Ethnohistory & Ethnography of the Amerindian Circum-Caribbean*, editado por Hofman, Corinne Lisette; Van Duijvenbode, Anne. Leiden: Sidestone Press.
- Ostapkowicz, Joanna, 2013 "'Made... With Admirable Artistry': The Context, Manufacture and History of a Taíno Belt." *The Antiquaries Journal* 93: 287-317.
- Ostapkowicz, Joanna. 2013. "Birdmen, *cemí* s and duhos: material studies and AMS 14 C dating of Pre-Hispanic Caribbean wood sculptures in the British Museum." *Journal of Archaeological Science* 12: 4675-4687.
- Ostapkowicz, Joanna, et al. 2017. "Integrating the Old World into the New: an 'Idol from the West Indies'." *Antiquity* 91.359: 1314-1329
- Ostapkowicz, Joanna. 2018. "New wealth from the Old World: glass, jet and mirrors in the late fifteenth to early sixteenth century indigenous Caribbean." En Brandherm, Dirk, Elon Heymans and Daniela Hofmann (Ed) *Gifts, Goods and*

- Money: Comparing currency and circulation systems in past societies.* Oxford: Archaeopress,
- Pané, Fray Ramón. 1988. *Relación acerca de las antigüedades de los indios: el primer tratado escrito en América.* México: Siglo XXI.
- Pané, Fray Ramón. 1990. *Relación Acerca de las Antigüedades de los Indios.* Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Pashler, Harold, edit. 2013 *Encyclopedia of the Mind.* University of California at San Diego.
- Pérez Cruz, Felipe de J. Coord. *Los indoamericanos en cuba. Estudios abiertos al presente.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Persons, A. Brooke. *Pottery, people, and place: Examining the emergence of political authority in Late Ceramic Age Cuba.* The University of Alabama, 2013.
- Poveda de Agustín, J. M. ed. 2001. *Chamanismo, el arte natural de curar.* Madrid: Temas de Hoy. Chagnon.
- Pratt, Christina. 2007. *An encyclopedia of shamanism.* Vol. 1. New York: The Rosen Publishing Group,
- Poviones-Bishop, Maria. 2001. "The Bat and the Guava: Life and death in the Taino Worldview." *Jay I. Kislak Foundation. Org.* Disponible en <http://www.kislakfoundation.org/prize/200103.html> consultado en diciembre 2017.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *El Chamán y el Jaguar: Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia.* México: Siglo XXI.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians.* Los Angeles: Center for Latin American Studies, University of California,
- Reina, Ruben E., and Kenneth M. Kensinger. 1991. *The Gift of Birds: Featherworking of Native South American Peoples.* Vol. 75. UPenn Museum of Archaeology.
- Robiou-Lamarche, Sebastián, 2003. "La gran serpiente en la iconografía taina," *Gabinete de Arqueología* 3: 51-58.

- Robiou-Lamarche. 2003. *Táinos y caribes: las culturas aborígenes antillanas*. Editorial Punto y Coma.
- Roe, Peter G. 1993. "Cross Media Isomorphisms in Taíno Ceramics and Petroglyphs from Puerto Rico." En *Proceedings of the Fourteenth International Congress for the Study of Pre-Columbian Cultures of the Lesser Antilles*. Bridgetown, Barbados: Barbados Museum and Historical Society: 637-655.
- Roe, Peter G. 1995. "Utilitarian Sculpture: Pictorial Kinesics and Dualism in Dominican Republic Chican Ostionoid Pottery." En *Actes du XVI Congrès International D' Archeologie De La Caraïbe, Basse Terre, Guadeloupe* editado por Gerard Richard. Conseil Régional de la Guadeloupe, Mission Archéologique et du Patrimoine: 272-291.
- Roe, Peter G. 1997. "Just Wasting Away: Taíno Shamanism and Concepts of Fertility." En *Taíno: Precolumbian Art and Culture from the Caribbean*. editado por Bercht, Fatima, Estrellita Brodsky, John A. Farmer, and Dicey Taylor. New York: Museo del Barrio, Monacelli Press.
- Roe, Peter G. 1997. "The Museo Pignorini Zemí: The Face of Life/The Face of Death." En *Taíno: Precolumbian Art and Culture from the Caribbean* editado por Bercht, Fatima, Estrellita Brodsky, John A. Farmer, and Dicey Taylor. New York: Museo del Barrio, Monacelli Press.
- Roe, Peter G. 2004. "The Ghost in the Machine: Symmetry and Representation in Ancient Antillean Art." En *Embedded Symmetries: Natural and Cultural*, editado por Dorothy Washburn. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Roe, Peter G. 2005. "Rivers of Stone, Rivers Within Stone: Rock Art in Ancient Puerto Rico." En *Ancient Borinquen: Archaeology and Ethnohistory of Native Puerto Rico*, editado por Peter E. Siegel. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Roe, Peter G. 2011. "Walking Upside-Down and Backwards Art and Religion in the Ancient Caribbean." En *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*. Editado por Insoll, Timothy. Oxford: Oxford University Press.
- Roe, Peter G. 2013 "Recycling the Sacred: The Petroglyphs of Jacana (PO-29) PONCE". *25th International Congress for Caribbean Archaeology*.

- Rodríguez Álvarez, Ángel. 2008. *Mitología Taina o Eyeri. Ramón Pané y la Relación sobre las Antigüedades de los Indios: El primer tratado etnográfico hecho en América*. San Juan/Puerto Rico: Editorial Nuevo Mundo.
- Rouse, Irving. 1992. *The Tainos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus*. New Haven: Yale University Press.
- Russo, Alessandra. 2013. "A New Object at the Crossroad of Languages." En *The Challenge of the Object. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*. Nuremberg.
- Samorini, Giorgio. *Los Alucinógenos en el mito. Relatos sobre el origen de las plantas psicoactivas*. Barcelona: Editorial La Liebre de Marzo. S.L. 2001.
- Samson, Alice VM, and Bridget M. Waller. 2010. "Not Growling but Smiling: New Interpretations of the Bared-Teeth Motif in the Pre-Columbian Caribbean." *Current Anthropology* 51.3: 425-433.
- Schobinger, Juan. 2008. "La interpretación shamánica del arte rupestre: Comentario bibliográfico y balance somero de dos décadas de estudios y discusiones." *Anales de arqueología y etnología*. Vol. 63: 21-41.
- Segal, Robert Alan, and Kocku von Stuckrad, eds. 2015. *Vocabulary for the study of religion*. Leiden: Brill.
- Severi, Carlo. 2010. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Severi, Carlo, Els Lagrou ed. 2013. *Quimeras em diálogo; grafismo e figuração nas artes indígenas*. Río de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda.
- Strassman, Rick. 2014. *DMT and the soul of prophecy: A new science of spiritual revelation in the Hebrew Bible*. Simon and Schuster.
- Siegel Peter E. ed. 2005. *Ancient Borinquen: Archaeology and Ethnohistory of Native Puerto Rico*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Santos-Granero, Fernando ed. 2009. *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. University of Arizona Press.

- Saunders, N. J y Gray, D. 1996. Zemis, trees, and symbolic landscapes: Three Taino carvings from Jamaica. *Antiquity*, 70(270), 801-812.
- Saunders, Nicholas J. ed. 1998. *Icons of power: Feline symbolism in the Americas*. London: Routledge.
- Saunders, Nicholas J. 2003 "Catching the light": Technologies of power and enchantment in pre- Columbian goldworking. En *Gold and power in ancient Costa Rica, Panama, and Colombia: A symposium at Dumbarton Oaks, 9 and 10 October 1999*, editado por Jeffrey Quilter y John W. Hoopes, 15–47. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Saunders, Nicholas. 2004. "La "estética del brillo": chamanismo, poder y arte de la analogía." En *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, editado por Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola, 127-140. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Saunders, Nicholas J. 2005. The peoples of the Caribbean: An encyclopedia of archeology and traditional culture. ABC-CLIO,
- Stevens-Arroyo, A. M. 1988. *Cave of the Jagua: The Mythological World of the Tainos*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Stone-Miller, Rebecca, y William B. Size 2002. *Seeing with New Eyes: Highlights of the Michael C. Carlos Museum Collection of Art of the Ancient Americas*. Michael C Carlos Museum.
- Stone-Miller, Rebecca. 2004. "Human-Animal Imagery, Shamanic Visions, and Ancient American Aesthetics." *RES: Anthropology and Aesthetics* 45: 47-68.
- Stone-Miller, Rebecca. 2011. *The jaguar within: Shamanic trance in ancient Central and South American art*. University of Texas Press,
- Surrallés, Alexandre y Pedro García Hierro, eds. 2004. *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: IWGIA.
- Torres, Constantino Manuel, 1988a. "El arte de los taínos". En *Taínos: Los descubridores de Colón*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

- Torres, Constantino Manuel. 1998b. "The role of cohoba in Taíno shamanism." *Eleusis* no 1: 38-50.
- Torres, Constantino Manuel y David B. Repke. 2006. *Anadenanthera: Visionary Plant of Ancient South America*. New York: The Haworth Herbal Press.
- Torres Etayo, Daniel. 2006. *Tainos: Mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. México: Editorial Asesor Pedagógico, SA de CV.
- Veloz Maggiolo, Marcio. 1970. "Los trigonólitos antillanos: Aportes para un intento de reclasificación e interpretación." *Revista española de antropología americana* 5: 317-317.
- Veloz Maggiolo, Marcio. 1971 "El rito de la Cohoba entre los Aborígenes Antillanos". *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*. Año I, vol. I, núm. I. enero-junio. *Universidad de Santo Domingo*.
- Veloz Maggiolo, Marcio. 1972. *Arqueología Prehistórica de Santo Domingo*. McGraw-Hill Far Eastern Publishers.
- Vidal, Lux, org. 1992. *Grafismo indígena*. São Paulo: FAPESP/EDUSP.
- von Reis, Siri. 1972. *The Genus Anadenanthera in Amerindian Cultures*, Massachusetts: Botanical Museum of Harvard University
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1998 "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism." *Journal of the Royal Anthropological Institute* Vol. 4, No. 3: 469-488.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Cosmologies." *Common Knowledge* 10:3 Symposium: Talking Peace with Gods, Part 1. Durham: Duke University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. "Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena." En *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, editado por Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro. Copenhague: IWGIA.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2006. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos." *Cadernos de Campo* 15, no. 14-15: 319-338.

- Viveiros de Castro, Eduardo. 2012a. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. HAU: Masterclass Series, vol. 1. Manchester: HAU Network of Ethnographic Theory.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2012b "A noção de espécie em antropologia." accesible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/viveiros-de-castro>. Consultado en diciembre de 2017.
- Waldron, Lawrence. 2011a. "Geographic Distributions of Zoomorphic Motifs in Saladoid Ceramics." *Unpublished text*.
- Waldron, Lawrence. 2011b. "By Unseen Hands: Regarding the Gender of Saladoid Potters in the Ancient Lesser Antilles." *Caribbean Review of Gender Studies*. Disponible en <https://sta.uwi.edu/crgs/july2011/journals/LawrenceWaldron%20.pdf> Consultado en diciembre 2017.
- Walter, Mariko Namba y Eva Jane Neumann Fridman eds. 2004. *Shamanism: An encyclopedia of world beliefs, practices, and culture*. Caaaaaifornia: Abc-clio,
- Washburn, Dorothy Koster ed. 2004. *Embedded Symmetries, Natural and Cultural*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Washburn and Dorothy Koster, Donald W. Crowe ed. 2004. *Symmetry comes of age: the role of pattern in culture*. Seattle: University of Washington Press.
- Weismantel M and Susan Pearson. 2007. "Does "The Animal" Exist? Towards a social history of animals." *En Animals in History*. London: German Historical Institute/Rowman and Littlefield.
- Weismantel, Mary. 2013. "Inhuman Eyes: Looking at Chavín de Huantar." En *Relational Archaeologies: Humans, Animals, Things*, editado por Christopher Watts. London: Routledge.
- Weismantel, Mary. 2013b. "Coming to our senses at Chavín de Huantar." En *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology*, editado por Day Jo, 113-136. SIU Press.

- Weismantel, Mary. 2014. "Slippery and Slow: Chavin's Great Stones and Kinaesthetic Perception." En *Sensational Religion: Sense and Contention in Material Practice*, editado por Sally M. Promeey. London: Yale University Press.
- Weismantel, Mary. 2015. "Seeing like an archaeologist: Viveiros de Castro at Chavín de Huantar." *Journal of Social Archaeology*: 1-21.
- Winkelman, Michael and Mark Hoffman. 2015. "Hallucinogens and Entheogens." En *Vocabulary for the study of religion*, editado por Robert Alan Segal y Kocku von Stuckrad, Leiden: Brill,
- Wood, Yolanda 2000. *Las Artes plásticas en el Caribe: praxis y contextos*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Zaldívar, María del Pilar. 2003. El *cemí* del tabaco del Museo Antropológico Montané. *Revista Catauro* Año 8, no. 8: 178-194. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Zuckerbrot, Danny 1986- "Miel loca" disponible en <http://www.libreriahumanista.com/miel-loca-danny-zuckerbrot/> Consultado en diciembre 2017.

ANEXO 2

Tabla 1. Relación de piezas referidas y dibujadas en este trabajo, atendiendo a tipo, soporte material y cantidad.

Tipo de pieza	Soporte	Cantidad
Dujos (asientos ceremoniales)	madera	5
Mesas para <i>cojoba</i>	madera	4
Inhaladores	madera	3
Inhalador	hueso	1
Inhalador/espátula vómica	hueso	1
Espátulas vómicas	madera	3
Espátulas vómicas	hueso	12
Espátula sonajera	madera	1
Maraca	madera	1
Sonajera o silbato	madera (semilla)	1
Cuchara	hueso	1
“Ídolos”	madera	2
Urna o Relicario	madera	1
Trigonolitos (piedras de tres puntas)	piedra	10
Figurilla ornitomorfa	piedra	1
Aro lítico	piedra	1
Petroglifo	piedra	1
Potiza efigie	cerámica	1
Potiza acorazonada	cerámica	1
Vasija ornitomorfa	cerámica	1
Sello o pintadera	cerámica	1
<i>Guaiza</i>	concha	1
Total		54