

## RELIGIOSIDAD, ALUCINOGENOS Y PATRONES ARTISTICOS TAINOS

Por José Alcina Franch\*

Las páginas que siguen tratan de mostrar las líneas generales de una hipótesis de trabajo que afecta fundamentalmente a una nueva orientación en el análisis de los productos artísticos de sociedades tribales y señoriales, en las que el uso de alucinógenos constituyen una práctica habitual, utilizando para ello un ejemplo concreto, el del arte Taíno.

La obligada brevedad a la que se debe circunscribir esta comunicación impedirá que nos extendamos en los necesarios detalles que el planeamiento de una investigación de este género requiere; no obstante, las imprescindibles referencias bibliográficas subsanarán sin duda tales deficiencias.

Debe advertirse, sin embargo, que, dado que se trata de una investigación multidisciplinaria, no profundizaremos de la misma manera en todas las direcciones, sino que ceñiremos nuestra presentación a uno de los aspectos que en este momento consideramos más relevante: el de la relación entre las prácticas religiosas, el uso de alucinógenos y los productos artísticos.

### 1. Hipótesis de trabajo

La hipótesis que vamos a desarrollar a continuación, parte de las observaciones realizadas por Gerardo Reichel-Dolmatoff (1978) entre los indios Tucano de los ríos Vaupés, Apaporis, Pira-Paraná y otros del Sureste de Colombia. Según este autor, el arte representativo de los Tucano tiene como base fundamental las visiones inducidas por la ingestión de *yajé*, el cual, mediante ciertos agentes químicos crea en el ojo lo que los fisiólogos llaman *fosfenos*, es decir, imágenes subjetivas, independientes de toda fuente

\* Profesor de la Universidad Complutense, Madrid.

luminosa externa, que son consecuencia de la autoiluminación del sentido de la vista (Oster, 1970).

Estos *fosfenos* no son obra exclusiva del *yajé*, sino que pueden ser inducidos por cierto número de agentes químicos, algunos de los cuales, sin duda, forman parte de ciertas drogas alucinógenas, como la LSD, la *psilobicina*, la *mescalina*, la *bufotenina* y la *barmalina*.

Tales visiones no son momentáneas, sino que persisten durante un cierto tiempo —meses quizás— de modo que la periódica celebración de ceremonias en que se ingiere alguna de estas drogas haría que tales fosfenos quedasen incorporados permanentemente en los individuos. De ahí que la visión de la realidad por parte de los individuos habituados a la ingestión de estas drogas, incorpore inevitablemente los fosfenos a la visión real haciendo, por consiguiente, de esa realidad un mundo fantasmagórico que fácilmente es *interpretado* mediante mitos. Reichel-Dolmatoff no solamente llega a la interpretación mítica de la realidad así constituida, sino que intenta en un último escalón, hallar la explicación estructural del mito y de su imagen artística.

Habría que observar, por último, que los ya mencionados fosfenos, no solamente son el producto de esos agentes químicos sino que también se obtienen mediante la fricción y opresión del globo ocular y son notablemente más persistentes en los niños que entre los adultos.

Teniendo en cuenta los antecedentes que brevemente hemos mencionado más arriba podríamos enunciar nuestra hipótesis de trabajo en los siguientes términos:

1. La ingestión de drogas alucinógenas por parte del hombre provoca visiones (fosfenos) que, junto con la visión de la realidad, constituyen el mundo “mágico” de los mitos y éstos la base del arte mal llamado *abstracto* de ciertas culturas.

2. Por consiguiente, conocido un conjunto de representaciones artísticas de carácter “abstracto”, en el que los diseños pueden ser identificados como verdaderos *fosfenos*, se podría deducir la existencia de prácticas religiosas con alucinógenos, semejantes a las conocidas entre pueblos etnográficos como los Tucano.

3. El ejemplo etnográfico aducido podría, en último caso, servir para apuntar algún tipo de explicación de carácter mítico, siempre que se dispusiera de textos etnohistóricos capaces de ser utilizados en tal interpretación, o bien de tradiciones orales suficientemente depuradas.

## 2. Cemíes y shamanes taínos

Como hemos dicho más arriba, vamos a tomar como ejemplo, para aplicar la hipótesis de trabajo antes enunciada el caso del arte taíno —en especial el arte taíno de la isla Española— por considerar que en él coinciden

una serie de circunstancias que lo hacen particularmente apto para tal aplicación y para la comparación con el caso del arte Tucano.

Por lo que se refiere a esta necesaria comparación subsiguiente, es necesario que abordemos el problema del nivel de desarrollo sociocultural del grupo que examinamos, ya que, aparentemente, podría existir un desajuste entre la cultura de los indios Tucano y la cultura Taíno.

Es evidente, como señala Veloz (1977) la correlación entre la infraestructura y la superestructura, entre el nivel económico y el nivel artístico en todas las sociedades; por ello, las inferencias o deducciones que podamos hacer a partir del análisis artísticos no se reducirá a la mejor comprensión de ese nivel cultural, sino que alcanzará la cultura como un todo.

Para Sanoja y Vargas (1974) las culturas de la costa venezolana y de la cuenca del Orinoco desde aproximadamente el comienzo de la era cristiana hasta 500 D.C., forman parte del llamado Modo de Producción Tropical, aunque en los últimos 300 ó 500 años antes de la conquista europea se den comunidades que adquieren la forma de "centro nuclear simple diferenciado" en algunas zonas, todo lo cual es aplicable, en términos generales a la mayor parte de las poblaciones de las Antillas.

Aunque no vamos a entrar en el detalle de la definición de tal modo de producción, sí es importante señalar la matización que hace Marcio Veloz (1977: 59) a propósito de las diferencias entre las fases Atajadizo (hacia 840 d. C.) y Guayabal (hacia 950 D.C.) que podrían centrarse en el grado de ceremonialismo observable a partir de la proporción de objetos o instrumentos de ese carácter presentes, que en la primera es de un 3.54 por cien y en la segunda de un 9.77 por cien.

Es posible que la matización apuntada por Veloz corresponda a la diferenciación entre *tribus* y *señoríos* en el esquema que utilizan Sanders y Marino (1973), ya que para estos autores el nivel de Señorío fue alcanzado en las Antillas y en la costa de Venezuela en el medio milenio anterior a la llegada de los españoles.

En cualquier caso, las sociedades precolombinas en torno al Caribe, entre 1000 y 1500 D.C. tienen una base tribal fundamental que en algunos casos es superada a partir de cambios sustanciales en el procedimiento agrícola, como es el uso de montículos agrícolas (Veloz, 1977: 59) que conducen a lo que el propio Veloz ha denominado "sistema de producción Proto-Teocrático" (Veloz, 1978: 178).

Teniendo en cuenta todo lo que antecede podemos abordar ahora, brevemente, el problema del uso de alucinógenos y drogas en la sociedad tribal/señorial de la cultura taína que tomamos como ejemplo.

Es preciso señalar, en primer lugar, la existencia en esta sociedad en transición, tanto de ídolos o *cemíes*, como de shamanes o sacerdotes. Los primeros, en realidad, son la representación realista o simbólica en algún caso, de lo que muy probablemente pueden llamarse ya verdaderos *dioses*.

El texto clave por el que cabe suponer esta doble vertiente dios/ídolo es

el que aporta Fray Ramón Pané (1974: 21), según el cual "cada uno, al adorar los ídolos que tienen en casa, llamados por ellos *cemíes*, observa un particular modo y superstición. Creen que está en el cielo y es inmortal y que nadie puede verlo y que tiene madre, más no tiene principio". Sin descartar la interesante interpretación de Duviols (1980), lo que nos interesa destacar en este momento es el hecho de que el dios o los dioses que *están en el cielo* y con total independencia de los nombres que ostenten, son representados en la tierra por medio de esos ídolos que ellos llaman *cemes*, *cemíes*, *cemini*, etc. (Pané, 1974: 57, nota 2 de J.J. Arrom).

Naturalmente, tales *cemíes* son de materiales y formas diferentes, pero quizás una de las más notables es la que dice Pedro Mártir de Anglería que "construyen, en efecto, con algodón tejido y relleno por dentro" (Anglería, 1964: I: 191), de las que se ha conservado un notable ejemplo perdido y reencontrado recientemente (Vega, 1972; García Arévalo, 1977: 18).

Sin embargo, los ídolos o *cemíes* "son generalmente representaciones antropomorfas, antropozoomorfas y zoomorfas muy estilizadas, en materiales que abarcan el barro, la madera, la piedra, la concha y el hueso" (Veloz, 1972: 240). Con independencia de que los *trigonalitos* (Veloz, 1970 y 1972) sean considerados como verdaderos *cemíes* o no (Caro, 1977a), o que las pequeñas esculturas en piedra, antropomorfas y sedentes se consideren *cemíes* o amuletos/fetiches (García Arévalo, 1977: 31), el tipo de mayor interés para nosotros en esta ocasión, es aquel que fabricándose en madera, en piedra o en otros materiales, ofrece una imagen antropomorfa sobre la que reposa un plato o *pebetero* en el que, sin duda, se procedería a realizar el ritual de la cohoba, al que nos vamos a referir después. De este tipo se han conservado varios espléndidos ejemplares, casi siempre en madera (Caro, 1977a: 15-21 y 23), aunque hay alguno en piedra (García Arévalo, 1977: 41).

Es importante considerar el hecho de que si estos "simulacros" como les llaman los cronistas, representan la imagen de verdaderos dioses, éstos requieren de templos y de sacerdotes. Veamos lo que dice Fray Ramón Pané respecto de lo primero. Tratando del origen de un ídolo o *cemí* de madera nos dice que el hechicero o brujo una vez que lo ha *tallado* "le fabrica su casa con heredad" (Pané, 1974: 41), lo que podría ser interpretado como la construcción de un templo.

Sin embargo, el uso de los términos genéricos de "hechicero o brujo" (*Ibidem*) parece estar en contradicción con el concepto generalizado de "templo". En efecto, los que son conocidos con los nombres de *bebique* (Pané, 1974: 33-35), *boitios* (Anglería, 1964, I: 195), *buiti* (Peguero, 1975, I: 111-112) o de otras muchas maneras (Pané, 1974: 72, nota 88 de J.J. Arrom) no son otra cosa que hechiceros, brujos, médicos o shamanes, pero en ningún caso podrían ser identificados como verdaderos *sacerdotes*, formando parte de una "iglesia" más o menos jerarquizada, ni aún entendiendo que tal *iglesia* se hallase en proceso de constitución.

Si entendemos, por la definición que hacen de ellos los cronistas que estos supuestos sacerdotes son verdaderamente shamanes u hombres-medi-

cina, y que las "casas" en que se colocan los *cemies* no son templos sino lugares sagrados, casas donde se practican rituales diversos, entonces nos encontraremos con que, verdaderamente, al menos en este aspecto nos hallamos en un nivel de desarrollo socio-cultural que no sobrepasa la organización tribal.

### 3. Alucinógenos: el rito de la cohoba

La mayor parte de los cronistas cuentan con mucho detalle el llamado "ritual de la cohoba" al que nos referiremos luego. En realidad ese ritual se basa en la ingestión de un cierto alucinógeno que, a efectos de la comprobación de nuestra hipótesis, puede estar actuando como el *yajé* en el caso de los Tucano.

Pedro Mártir de Anglería (1964: I: 195) nos dice que los *boitios* "comen una hierba embriagante que, al ser sorbida en polvo, los enloquece como furias"; Cristóbal Colón (1976: II: 62-63) habla de "unas hojas secas que debe ser cosa muy apreciada entr'ellos"; Fray Ramón Pané (1974: 30) dice que la "cohoba es un cierto polvo que ellos toman a veces para purgarse"; Fray Bartolomé de Las Casas (1958: CVI: 122) se refiere a "ciertos polvos de ciertas yerbas muy secas y bien molidas, de color canela o de alheña molida".

En opinión de Marcio Veloz (1972: 188) "el ritual de la cohoba (...) aparece más o menos en diversos grados de riqueza expresiva en toda la región orinoco-amazónica. El problema que se planteó durante muchos años con relación al ritual en las Antillas fue el de si, realmente, sólo el tabaco actuó como ingrediente alucinógeno en la ceremonia shamánica, o si, por el contrario hubo algún otro ingrediente principal, capaz de estimular las alucinaciones y de proporcionar verdaderos *extasis* de carácter onírico".

El problema queda virtualmente aclarado cuando consideramos el ritual de la cohoba formando parte de una práctica que se extiende por toda la cuenca amazónica y del Orinoco y llega incluso al Chaco y más al sur (Wassén, 1965).

Alejandro de Humboldt identifica la planta de donde se preparan los polvos como la *Acacia niopo*, que actualmente se conoce como *Piptadenia peregrina*, con sus variantes: *Piptadenia macrocarpa* y *Piptadenia colubrina* (Pérez de Barradas, 1957: 186), planta mimosácea que recibe numerosos y variados nombres, según la región o el grupo étnico que la utilice: *yupa*, *curupá*, etc.

Según el Padre José Gumilla, refiriéndose a los Otomacos y Salivas del Orinoco, dice que "tienen un modo pésimo de emborracharse por las narices con unos polvos malignos que llaman *yupa*, que les quita totalmente el juicio y, furiosos, echan mano de las armas. Forman dichos polvos de unas algarrobas de Yupa que les dan el nombre, pero ellos solos puramente tienen el olor del tabaco fuerte: lo que por industria del demonio, añade, es lo que causa la embriaguez y la furia; después que se han comido unos caracoles muy

grandes, que hallan en los anegadizos, meten aquellas cáscaras en el fuego y las reducen a cal viva, más blanca que la misma nieve; mixturán esta cal con la *yupa* poniendo igual cantidad de uno y otro ingrediente; y después de reducido todo el conjunto a sutilísimo polvo, resulta un mixto de una fortaleza diabólica..." (Gumilla, 1741: 117).

El ritual de la cohoba, que ha sido estudiado con detalle por Marcio Veloz (1971) implica una serie de aspectos que conviene examinar y comparar con la ingestión de *yajé* por parte de los indios Tucano, según la narración de Reichel-Dolmatoff (1978). Fray Bartolomé de las Casas, como Pedro Mártir de Anglería o Pané coinciden en considerar este ritual como un procedimiento adivinatorio que o bien quedaba reservado a los shamanes o se iniciaba por ellos y los caciques, antes de que interviniesen en el mismo los restantes "principales" de la comunidad. "El primero que la comenzaba era el señor y en tanto que él la hacía todos callaban" (Casas, 1958, CVI: 122). La ceremonia consistía en que "tenían hechos ciertos polvos de ciertas yerbas muy secas y bien molidas, de color de canela o de alhëña molida; en fin, eran de color leonada. Estos ponían en un plato redondo, no llano, sino un poco algo combado o hondo, hecho de madera, tan hermoso, liso y lindo, que no fuera muy más hermoso de oro o de plata; era cuasi negro y lucía como de azabache" (Casas, 1958, CVL: 122). La descripción cuadra perfectamente con algunos de los cemíes de madera de guayacán, que tenían en su parte superior un platillo que estaba destinado, sin duda, a contener el polvo resultante de machacar la cohoba (Caro, 1977b).

Ahora bien, cuando los caciques consultan a los cemíes "acerca del resultado de una guerra, de los víveres o de la seguridad, penetran en una *casa* a ellos dedicada" (Anglería, 1964, I: 196). Este tipo de casas que podrían ser interpretadas como templos sencillos, propios de un sistema religioso todavía en proceso de consolidación, son equivalentes a las *malocas* en las que se celebra la ceremonia del *yajé* entre los Tucano. Si tenemos en cuenta el ambiente que describe Reichel-Dolmatoff, como válido para estas casas de los cemíes antillanos, deberemos pensar que en ellas reinaría la oscuridad, o al menos la penumbra, lo que, sin duda, favorecería los efectos ilusionógenos de las drogas utilizadas en este ritual.

"Allí —sigue diciendo Anglería— absorbiendo por las narices la *cobobba*, que así llaman a una hierba embriagadora, con la cual los *boitios* se enloquecen al punto, comienzan a gritar enseguida que ven cómo las casas, trastocando los cimientos de los techos, se mueven y que los hombres caminan cabeza abajo. Tanta es la eficacia del polvo machacado de la *cobobba*, que es capaz de arrebatarle luego todo sentido al que lo tome" (Anglería, 1964, I: 196). La absorción por las narices como es bien sabido se realiza mediante unos inhaladores especiales en forma de Y, en hueso o madera (Caro, 1977b y Wassén, 1965: figs. 45-53).

Según señalan los cronistas, el cacique o shamán que dirigía, iniciaba o realizaba el ritual de la cohoba se hallaba sentado en un *dubo* o asiento de madera finamente pulido (Caro, 1977b y Lehmann, 1951). "Así que se le

pasa la locura, rodea cabizbajo con sus brazos las rodillas y permaneciendo algún tiempo atónito en tal estado levanta la cabeza, como somnoliento y alzando los ojos al cielo, comienza a balbucir entre sí palabras "confusas" (Anglería, 1964, I: 196-197). Aunque individuos sentados en taburetes o "duhos" son frecuentes en la plástica cerámica del área venezolana y de las Antillas, hay una figura de 16 cm. de altura que parece la ilustración viva del texto de Pedro Mártir de Anglería (García Arévalo, 1977: 24, inferior).

Además de los efectos directos de la droga en el organismo, hay que tener en cuenta que el ritual de la cohoba, como en la ceremonia del yajé, se utiliza el procedimiento de la deshidratación, que viene a completar aquel, y que se obtiene mediante continuos o intermitentes vómitos que en el caso de los taínos se conseguirían, según cuentan los cronistas, mediante el uso de unas espátulas especialmente concebidas para ese fin (García Arévalo, 1975).

El resultado final de esta ceremonia era, naturalmente, la previsión acerca del resultado de algo incierto; pero, a lo largo de la ceremonia misma, mientras el individuo se hallaba bajo los efectos de la droga, ¿cuáles eran las visiones que éste experimentaba?

#### 4. Fosfenos, signos y significados

Aunque resulta difícil definir, sin una previa experimentación, la serie de visiones o fosfenos inducidos por la ingestión de una cantidad variable de *Piptadenia peregrina*, en las ya citadas casas, templos o malocas dedicadas al culto de los *cemíes* locales o generales, podemos aventurar que tales fosfenos no diferirían demasiado de los provocados por el yajé, a juzgar por los productos artísticos taínos que analizaremos después.

Si, prosiguiendo el desarrollo de la hipótesis que estamos utilizando, consideramos que los fosfenos inducidos por la *Piptadenia* y el yajé son, en gran parte, semejantes o idénticos y por la investigación de Reichel-Dolmatoff (1978) tenemos fijados los signos derivados de esos fosfenos y el significado de algunos de esos signos, según el sistema simbólico Tucano, la comparación con los equivalentes signos Taínos, ya que no nos pueda, naturalmente, proporcionar los significados de los mismos, sí nos acercará, relativamente, al mundo en el que tales significados podrían hallarse.

Debe decirse, en primer lugar, sin embargo, que del conjunto de quince fosfenos básicos (Oster, 1970) utilizados por Reichel-Dolmatoff para su comparación con los diseños artísticos tucano, hemos podido utilizar diez, en nuestra comparación con diseños taínos (fig. 1), siendo en algún caso, mucho más clara la identificación en el arte taíno que en el tucano.

En la figura 1 hacemos la comparación, destacando en la columna de la izquierda, la serie de diez fosfenos que nos interesan; a continuación se han indicado el o los diseños tucanos más relacionados y el significado principal de cada uno de esos signos; finalmente, a la derecha de estas columnas se han seleccionado los diseños taínos que presentan mayor semejanza formal con

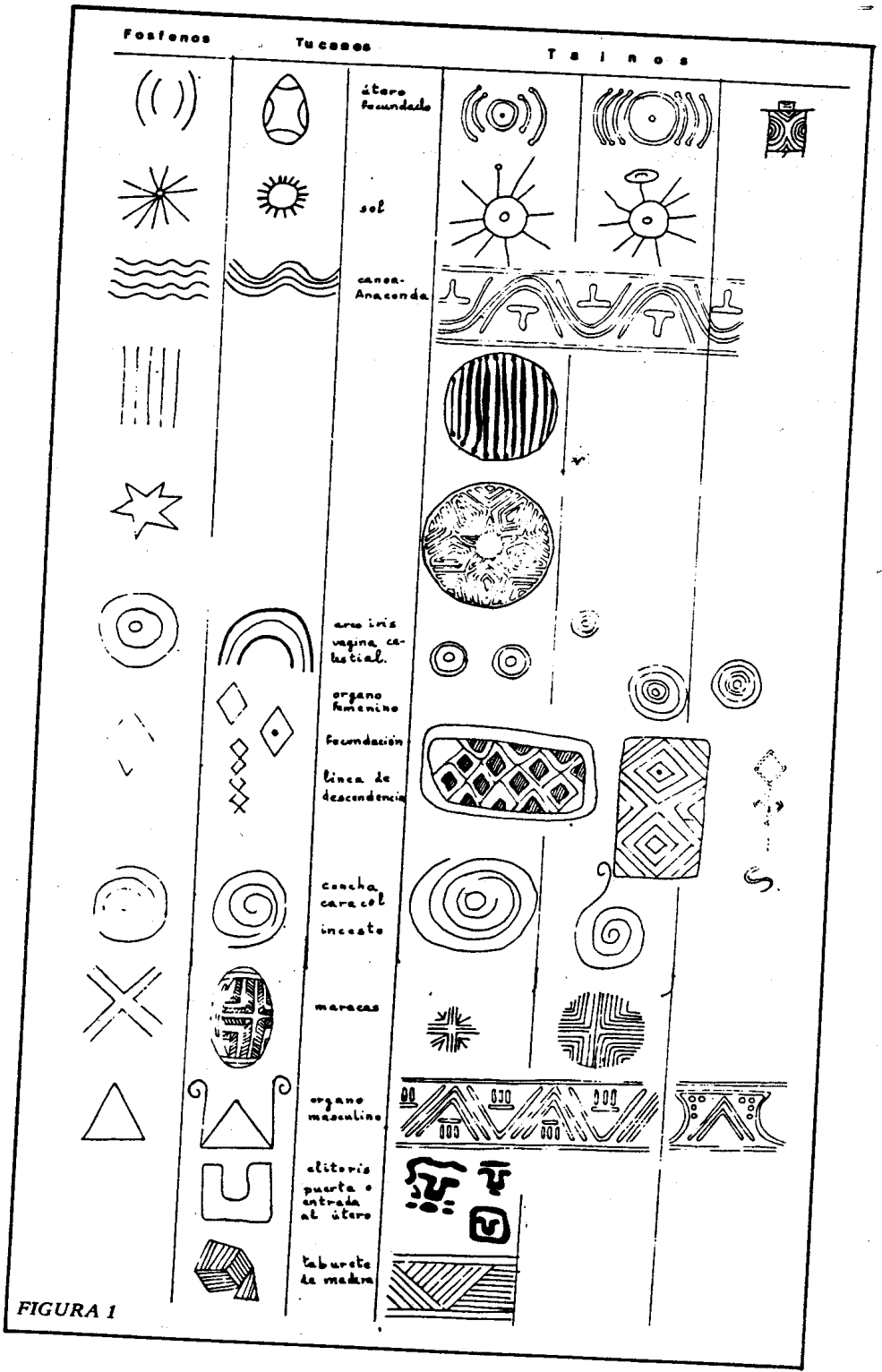


FIGURA 1



fosfenos y/o diseños tucanos. A continuación haremos un análisis pormenorizado, aunque somero, de cada uno de esos diseños.

El primero de los fosfenos a tener en cuenta en nuestra relación es el que representa como un espacio que se abre en forma oval y que en el arte decorativo tucano tiene su equivalente en un "elemento oval que contiene varios círculos o semicírculos y se dice que representa el útero fecundado" (Reichel-Dolmatoff, 1978: 169). Los ejemplos taínos de este signo son muy abundantes (Sellon, en Veloz, 1972: figs. 7, 8 y 9) y comprenden siempre un círculo o semicírculo con punto central, rodeado por dos, tres o más líneas curvadas, a manera de paréntesis.

El fosfeno número 2 es un círculo del que parten radios más o menos prolongados, que equivale a un diseño cuyo significado ordinario en el arte tucano es el sol, pero que en ocasiones, "si lo forman varios círculos concéntricos se dice que es un órgano femenino" (Reichel-Dolmatoff, 1978: 170). Los ejemplos del arte taíno, todos ellos correspondientes a petroglifos de Puerto Rico (Veloz, 1972: fig. 16) parecen representar, sin embargo, algún animal octópodo.

El fosfeno que representa una serie de líneas paralelas onduladas, tiene su correspondencia en el arte tucano, en una figura que es interpretada como "la Canoa-Anaconda del mito de la Creación". En el arte taíno las líneas paralelas onduladas suelen aparecer alternando con un diseño que recuerda los trigonolitos (Veloz, 1972, fig. 11).

Las líneas paralelas verticales, que en el arte tucano equivaldrían en algún caso a las líneas onduladas verticales que representan "el pensamiento del Padre Sol", tienen su correspondencia taína en algunos diseños de "pintaderas" (Veloz, 1972: lam. 16-B).

En el caso del fosfeno que representa una estrella, del que no hay diseño específico equivalente en el arte tucano ni, por lo tanto, posible interpretación, tiene su reflejo en el arte taíno en alguna decoración "laberíntica" del estilo Boca Chica (Veloz, 1972: fig. 14).

Los círculos concéntricos constituyen un fosfeno que se representa con mucha frecuencia en el arte taíno —tanto en la cerámica, como en los petroglifos y en otros diseños decorativos— no así en el arte tucano, en el que, en forma de semicírculo, aparece como "el arco iris que en algunos contextos mitológicos está relacionado con el concepto de una vagina celestial" (Reichel-Dolmatoff, 1978: 170). En los ejemplos taínos, los círculos concéntricos pueden estar encerrados entre líneas curvas a manera de paréntesis, según hemos indicado antes, o constituyen diseños independientes (Veloz, 1972, fig. 7 y lam. 20; Veloz y otros, 1972: lam. 6).

La figura ronboidal tiene múltiples representaciones en el arte tucano: lleva o no un punto central y se enlaza con otros rombos. En general parece representar, como el diseño oval, el órgano femenino. "Con un punto en el centro se expresa la idea de fecundación", o "como una línea de descendencia, fecundidad y continuidad social" cuando se trata de una serie de rombos enlazados. Los ejemplos del arte taíno, aunque no muy frecuentes,

representan la mayor parte de los casos mencionados (Morales, 1971: fig. 24; Pagán-García Arévalo, 1980, fig. 20); hay sin embargo algún caso en el que la figura romboidal podría interpretarse como la cabeza de una culebra (Veloz y otros, 1972: lam. 11).

El *fosfeno* que representa una espiral es tan frecuente en el arte tucano como en el taíno. En el caso de los Tucano “un elemento espiral representa el incesto y las mujeres que no puede uno elegir como cónyuges (...) Por asociación, la espiral representa también una concha de caracol”. (Reichel-Dolmatoff, 1978: 170). En el caso del arte taíno suelen aparecer entre multitud de otros petroglifos (Jiménez y otros, 1980: foto 19).

El *fosfeno* que representa una cruz o una aspa, constituye un diseño muy frecuente para las “maracas” por lo que “las siluetas angulares, en forma de U o de L, llenas de cortas paralelas oblicuas, representan diferentes clases de maracas de calabaza”. Tales diseños aparecen en el arte taíno en petroglifos (Veloz y otros, 1972, lam. 11) o en pintaderas (Lizardo, 1975: 51-b y Veloz, 1972: lam. 16-A).

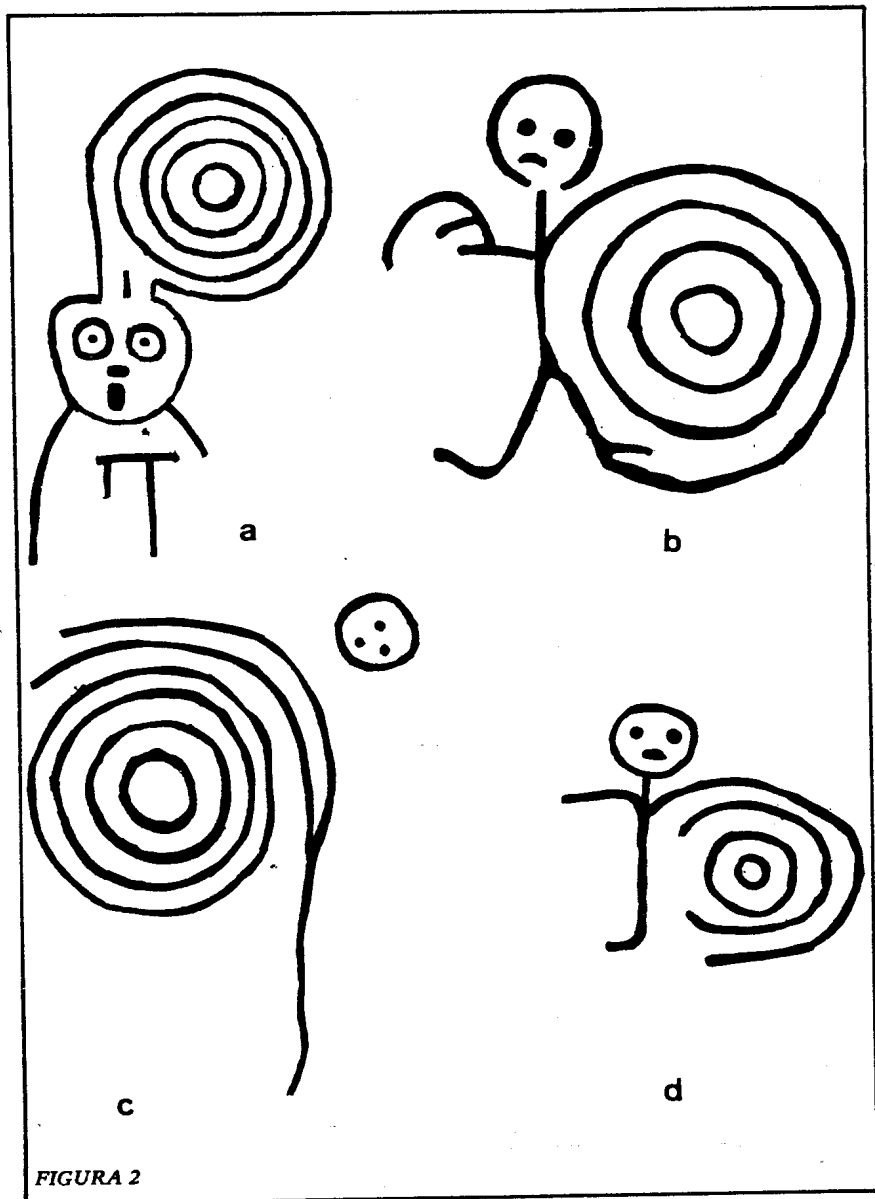
El *fosfeno* triangular aparece en el arte tucano como “un triángulo con una línea vertical a cada lado terminada en una voluta enrollada hacia fuera. Se dice que eso representa el órgano viril” (Reichel-Dolmatoff, 1978: 169). En el arte taíno el triángulo aparece con frecuencia en la decoración Boca Chica, alternando a veces con círculos concéntricos (Veloz, 1972: figs. 8 y 10).

Con independencia de la existencia o no de *fosfenos*, se ha podido comprobar la equiparación de diseños artísticos tucanos y taínos. Entre éstos habría que mencionar, en primer lugar “un elemento en forma de U que dicen representa una *puerta*, una *entrada* al útero y, en sentido lato, *los cielos* (...). Este diseño se ve como un marco que rodea un espacio vacío y la protuberancia de la parte superior representa el clítoris” (Reichel-Dolmatoff, 1978: 169). Diseños estrechamente semejantes han sido hallados en el área venezolana (Martin, 1976).

Finalmente un “diseño rectangular lleno de líneas paralelas, representa los taburetes de madera donde se sientan los hombres” mientras en varios *dubos* antillanos se aprecia el diseño de líneas paralelas, oblicuas entre sí en forma de bandas, lo que también representa una curiosa coincidencia.

Como hemos dicho más arriba, es importante hacer notar que, según observa Reichel-Dolmatoff (1978: 173) las imágenes de los fosfenos “pueden aparecer superpuestas a la visión normal del individuo y en plena luz diurna, puede decirse que el espectro particular de fosfenos, junto con sus interpretaciones culturales, acompaña a la persona permanentemente”. Esta superposición, supuesta o real, es lo que parece apreciarse en algunos diseños de petroglifos antillanos (Gómez-Luna, 1980: 112, 114 y 115; Jiménez y otros, 1980: foto 19) en los que una figura antropomorfa se combina con un diseño de círculos concéntricos (fig. 2).

Si tenemos en cuenta todo lo que hemos dicho en las páginas anteriores, para que la correlación hipotética quedase completada se tendrían que cumplir las siguientes condiciones:

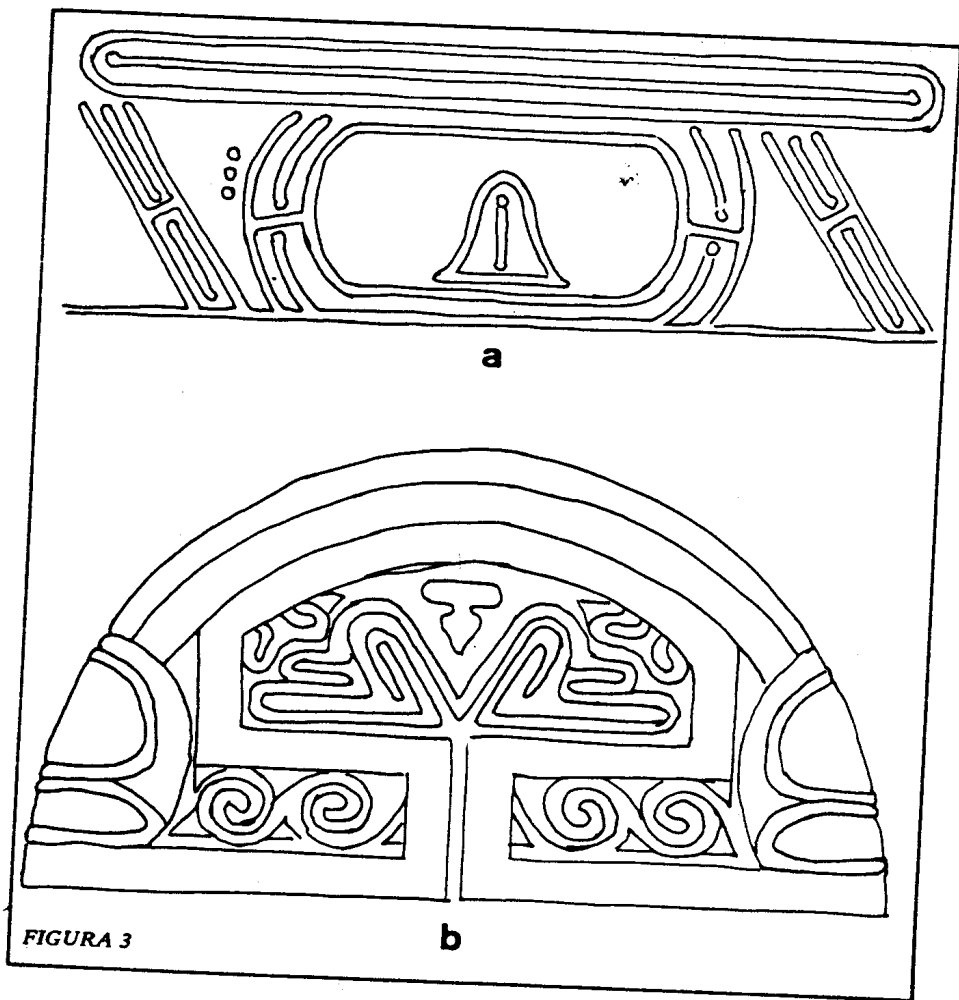


1º.: Reproducir el "rito de la cohoba" con la mayor precisión posible para experimentar qué tipo de fosfenos se obtienen, de manera que quedase confirmada o contestada la correlación con los fosfenos inducidos por el *yajé*.

2º.: Dado que tales fosfenos fuesen fundamentalmente los mismos, debería buscarse la documentación mítica necesaria para hallar las interpretaciones culturales de los diseños alucinatorios o semi-reales, semi-alucinatorios de los antiguos taínos. Tal documentación, en mi opinión, no podrá ser

hallada sino parcialmente en los textos antiguos y documentos de archivo; por el contrario habrá que buscarla en tradiciones orales llegadas hasta nuestros días, lo que implica, necesariamente, un largo y complicado proceso de depuración, ya que precisamente en las Antillas se entremezclan varias e importantes tradiciones culturales diferentes.

Solamente después de esa labor se podrá abordar el problema de la interpretación de diseños tan complejos e interesantes (fig. 3) como son muchos de los del estilo Boca Chica, o de decoración laberíntica para los que cabría interpretaciones de gran interés si dispusiéramos de los elementos antes mencionados.



\*\*\*

Las páginas anteriores deben entenderse como un primer planteamiento del problema de la interpretación rigurosa del arte prehistórico de las Antillas,

tomando como punto de partida el contexto sociocultural en el cual nace y se justifica la obra artística, para llegar por sucesivos avances hasta una interpretación estructuralista de los diseños elementales de tal arte.

## BIBLIOGRAFIA

- Anglería, Pedro Mártir  
1964 *Décadas del Nuevo Mundo*. 2 vols. Traducción del latín de Agustín Millares Carlo. Estudio y apéndices de Edmundo O'Gorman. José Porrúa e Hijos eds. México.
- Caro Alvarez, José A.  
1977a *Cemies trigonolitos*. Santo Domingo.  
1977b *La Coboba*. Santo Domingo.
- Casas, Fray Bartolomé de las  
1958 *Apologética historia*. Biblioteca de Autores Españoles. Vols. 105 y 106. Estudio crítico preliminar y edición de Juan Pérez de Tudela. Madrid.
- Colón, Cristóbal/  
1976 *Diario del Descubrimiento*. 2 vols. Estudio, edición y notas de M. Alvar. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas.
- Duviols, Pierre  
1980 La divinité supreme des Taino selon F. R. Pané, P. Martir et F. Bartolomé de las Casas. En: *Pietro Martire d'Angbiera nella Storia e nella Cultura*: 507-510. Génova.
- García Arévalo, Manuel A.  
1975 Las espátulas vómicas sonajeros de la cultura taína. En: *Instrumentos musicales indígenas dominicanos* (F. Lizardo) págs.: 12-26. Santo Domingo.  
1977 *El arte Taíno de la República Dominicana*. Santo Domingo.
- Guerrero, José G. y Fernando Luna Calderón  
1980 Informe de Viaje a Padre Las Casas, Prov. de Azua. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*. a. IX, No. 14: 87-119. Santo Domingo.
- Gumilla, José  
1741 *El Orinoco ilustrado y defendido. Historia natural, civil y geográfica de este gran Río y de sus caudalosas vertientes*. Madrid.
- Jiménez Lambertus, Abelardo; R.O. Rímoli y J.E. Nadal  
1980 Exploraciones Espeleológicas y Arqueológicas en los Parajes La Tina (Prov. La Vega), El Cigual y Monte Bonito (Prov. Azua). *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, a. IX, No. 14: 123-146. Santo Domingo.
- Lehmann, Henri  
1951 Un "duho" de la civilisation taino au Musee de L'homme. *Journal de la Societé des Américanistes*. n.s. vol. 40: 153-161. Paris.
- Lizardo, Fradique  
1975 *Instrumentos musicales indígenas dominicanos*. Editora Alfa y Omega. Santo Domingo.
- Martín, Carlos A.  
1976 Petroglifos en la Gruta Parmana (Informe preliminar). *Boletín del Instituto Montecristino de Arqueología*. Núm. 2: 19-23. Montecristi (Santo Domingo).

- Morales Ruiz, Carlos  
1971 Informe sobre tres grupos petroglifos. *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*. Vol. I, núm. 1: 57-80. Santo Domingo.
- Oster, Gerald  
1970 Phosphenes. *Scientific American*. Vol. 222: No. 2: 83-87. New York.
- Pagán Perdomo, D., y M.A. García Arévalo  
1980 Notas sobre las Pictografías y Petroglifos de las Guácaras de Comedero Arriba y el Hoyo de Sanabe, República Dominicana. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, a. IX, No. 14: 13-56. Santo Domingo.
- Pané, Fray Ramón  
1974 *Relación acerca de las Antigüedades de los Indios: el primer tratado escrito en América*. Nueva versión, con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom. Siglo XXI, Madrid.
- Peguero, Luis Joseph  
1975 *Historia de la Conquista de la Isla Española de Santo Domingo*. Edición, estudio preliminar y notas de Pedro J. Santiago. Publicación del Museo de las Casas Reales. Santo Domingo.
- Pérez de Barradas, José  
1957 *Plantas mágicas americanas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Reichel-Domatoff, Gerardo  
1978 *El Chamán y el jaguar*. Siglo XXI editores. México.
- Sanders, William T. y Joseph Marino  
1973 *Prehistoria del Nuevo Mundo*. Nueva Colección Labor: 162. Barcelona.
- Sanoja, Mario e Iraida Vargas  
1974 *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Monte Avila Editores. Caracas.
- Vega, Bernardo  
1972 Descubrimiento de la actual localización del único zemi de algodón antillano aún existente. *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*. Vol. II, núms. 2-3: 88-110. Santo Domingo.
- Veloz Maggiolo, Marcio  
1970 Los trigonolitos antillanos: aportes para un intento de reclasificación e interpretación. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 5: 317-339. Madrid.
- 1971 El rito de la cohoba entre los aborígenes antillanos. *Revista Dominicana de Arqueología y Antropología*. Vol. I, núm. 1: 201-216. Santo Domingo.
- 1972 *Arqueología prehistórica de Santo Domingo*. Mc-Graw-Hill Far Eastern Publishers. Singapore.
- 1977 *Sobre cultura dominicana y otras culturas (ensayos)*. Editora "Alfa y Omega". Santo Domingo.
- 1978 Variantes productivas de los agricultores precolombinos antillanos. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*. a. VII, núm. 11: 177-183. Santo Domingo.
- Veloz, M.; P. Pina; E. Ortega y B. Vega  
1972 El quehacer rupestre antillano: modo de realización y patrones aplicables al estudio de su ubicación en el tiempo. *Revista Dominicana*

*de Arqueología y Antropología*. Vol. 2, núms. 2-3: 111-127. Santo Domingo.

Wassén, S. Henry  
1965

*The use of some specific kinds of South American Indian snuff and related paraphernalia*. *Etnologiska Studier*: 28. Göteborg.