

Art Taíno. Las Grandes Antillas precolombinas en París

Beatriz Ibelisse Dávila Abreu

En 1994 el Museo Petit Palais, de París, fue escenario de la exposición: El arte de los escultores taínos. Fueron exhibidos valiosos objetos arqueológicos de colección procedentes del contexto antillano precolombino que en la actualidad forman parte de instituciones como el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York; el Museum of Natural History, Smithsonian Institution, en Washington; The Saint Louis Art Museum, en Missouri; el Museo de Antropología y Etnología en la Universidad de Turín; el Musée de l'Homme, de París; el Museo de Antropología y Etnología en Florencia; el British Museum, de Londres; la Fundación García Arévalo y el Museo del Hombre Dominicano, en Santo Domingo; el Museo de la Universidad de Puerto Rico, entre otras, además de piezas que conforman colecciones privadas. Cuba estuvo representada por una emblemática figura, parte de la colección del Museo Antropológico Montané que es conocida como ídolo o cemí del tabaco; se considera la escultura más valiosa de dicho Museo y una de las más relevantes del contexto antillano (Zaldívar, 2003).

Los Taínos

Al estudiar las locaciones aborígenes, la Arqueología antillana ha designado como comunidades de filiación agricultora (Guarch, 1990; Veloz Maggiolo, 1991) a grupos humanos precolombinos residentes en las Antillas Mayores y las Bahamas, de procedencia etnolingüística aruaca. Practicaban la agricultura como actividad económica fundamental y presentaban una industria alfarera bastante desarrollada. Tradicionalmente, en particular fuera de Cuba, también se les ha llamado Taínos, término que aparece en documentos asociados al proceso de conquista. Lo emplean el doctor Diego Álvarez Chanca, médico de la armada colombina y luego Pedro

Mártir de Anglería en sus *Décadas del Nuevo Mundo* (1944). En ambos textos el vocablo equivale a “bueno”. Con posterioridad los historiadores asumen la palabra con connotación étnica (Valcárcel, 2008; Torres, 2008).

Los aruacos se establecieron en las Antillas, procedentes de las costas de Venezuela, entre los siglos II a.n.e. y II d.n.e. Alcanzaron en los arribos las pequeñas Antillas y posteriormente la costa oriental de Boriquén (Puerto Rico). Entre los siglos VII y VIII d.n.e. se expandieron hacia La Española (Haití y Santo Domingo) y luego penetraron en Cuba.

La comunidad estaba compuesta por familias agrupadas por lazos de parentesco en clanes o linajes ampliados (Domínguez *et al.*, 1994). Empleaban la modificación craneana de tipo fronto-occipital oblicuo como costumbre esencial que, para Rivero de la Calle (1985), fue un atributo estético con connotación totémica. Varios autores –al tratar Cuba y otras islas – asumen que se trata de un atributo de identificación étnica, símbolo identitario y de estatus social (Valcárcel, 2012, p. 103). Al momento del arribo hispano en las Antillas Mayores existían distintos niveles de desarrollo. Las crónicas y la arqueología indican la existencia en La Española y Boriquén de procesos de centralización donde ciertas comunidades detenían la jefatura de grupos de aldeas. Allí los caciques ocupaban posiciones de control y poder que no parecen haber existido en Cuba a ese nivel.

Las creencias religiosas de los Taínos se vinculaban con el culto a los antepasados y con la prolongación de la vida luego de la muerte. Desarrollaron cultos gentilicios, así como un amplio ceremonial de sentido tribal. Dentro de sus creencias sobresalen el animismo y el fetichismo, lo cual se corrobora en referencias aportadas por los cronistas y por evidencias arqueológicas. Estas creencias fueron estructuradas en sistemas simbólicos, cuyas expresiones encarnan las cualidades atribuidas a cada ente por cada grupo.

En estrecho vínculo con estas creencias se encontraba su sistema mitológico. Mediante los mitos establecieron la representación corpórea de entes y fenómenos naturales en correspondencia con su imaginario. Por lo general, sus protagonistas eran entidades sobrehumanas o seres totémicos que desempeñaron hazañas vitales y muchas veces personificaron las distintas fuerzas. La fuente más utilizada para conocer la mitología antillana es la *Relación de las antigüedades de los indios* de Ramón Pané (1990). Como evocación de vida, los mitos revelan un entramado de relaciones cuya dramaturgia se articula en el rito. Las crónicas y las evidencias arqueológicas

ofrecen datos acerca de rituales practicados por estos grupos entre los que destacan el areito, la cohoba y los ritos mortuorios. Se conocen, además, otros como los juegos de batos y los combates ceremoniales; estos últimos no registrados en Cuba, pero sí en La Española y Puerto Rico.

De prácticas estéticas imbricadas a objetos arqueológicos de colección

Jacques Kerchache (1994, pp. 50-60), experto, coleccionista y comisario de la exhibición del Petit Palais destaca su valor patrimonial y afirma que al apreciar estos objetos se contribuye a conformar una visión global del contexto Taíno. Piensa que la muestra servirá de inspiración a futuras investigaciones y pondera la capacidad de esta cultura para encontrar soluciones plásticas originales que enuncian un fuerte contenido simbólico a través de piezas complejas y especiales.

Estos bienes no fueron concebidos en su contexto de origen como obras de arte. En tal sentido, se asumen como resultado de una práctica estética imbricada, al ser expresión de una praxis inmersa, entrelazada, relacionada con el saber de determinada comunidad (Ocampo, 1985). En la actualidad, al ser secularizados y exhibidos —alejados del contexto que les dio origen— tienen la capacidad de ser contemplados, por lo que son susceptibles de múltiples miradas. Lelia Delgado (1988) sostiene que lo estético en las culturas precolombinas no radica en la belleza como criterio de valor impuesto por la cultura occidental, sino en la eficacia del objeto, que pudo estar dada tanto en los valores simbólicos como en la pureza de los trazos.

Acerca del objeto de colección existen diversos criterios. Margariños de Morentin (2002) plantea que “[...] al estar exhibido, el objeto en el museo deja de ser lo que es ‘en sí mismo’ [...] y comienza a estar en representación de algo”. Por su parte, Krzysztof Pomian los denomina *sémiophores*, es decir, objetos portadores de significado de naturaleza variada. Para este autor en ellos la relación significación-utilidad práctica o económica es directamente excluyente y su función consiste en crear un vínculo trascendente entre el mundo que los rodea con otro superior, pues hablan de lo invisible a través de lo visible (Pomian, citado por Jiménez-Blanco, 2014, pp. 20-21).

María Dolores Jiménez-Blanco (2014, p. 19) asume que se trata de “objetos de especial significado”. En tanto María Rea (2015, p. 22) considera

que estos “[...] salen del circuito utilitario para ingresar en nuevos circuitos semióticos, donde [...] adquieren una cierta plasticidad al convertirse en cosas para interpretar y con significado”. Estas concepciones destacan la cualidad de bien valioso que posee el objeto de colección además de su capacidad como generador de sentido.

En tanto la muestra que se estudia se conforma por bienes de procedencia arqueológica, se asume al objeto arqueológico de colección como aquel bien de especial significado que se aísla de su contexto de origen y deviene símbolo de otros de su tipo al ser expresión sociocultural de su tiempo histórico. Entre estos y el espectador se establecen nuevos nexos ontológicos, en consonancia con el capital cultural. La postura contemplativa asumida en la actualidad permite apreciar, aprehender y construir nuevos discursos, según sea la percepción.

De esta definición derivan tres aspectos esenciales:

- el valor inherente del objeto de colección, al enunciar las condicionantes culturales que le dieron origen;
- su capacidad para dialogar con quien lo percibe al ser exhibido en el museo como espacio de interacción,
- y la multiplicidad de lecturas que puede suscitar, según el tipo de interpretación que se realice.

Tal como apunta Estela Ocampo (2011, p. 104), son objetos a los que se les priva de su función y son incluidos en un nuevo contexto. De este modo, se les despoja del escenario de acción, poderes y creencias que los fundamentan y se amplía su campo de acción al “museificarse”.

Las potencialidades del objeto arqueológico de colección posibilitan que su lectura contemporánea pueda realizarse desde múltiples aristas. Esta re-contextualización y consiguiente re-significación (Jiménez-Blanco, 2014), que hoy se potencia con su exhibición, motiva nuevos nexos dialógicos espectador-artefacto. Al contemplar estos bienes se establece una relación de materialidad, que es la esencia de su alcance estético, pues estos adquieren un significado propio diferente a su finalidad de uso que se erige como su verdadera cualidad (Heinz, 2000, p. 52).

La colección de piezas procedentes del horizonte precolombino se remonta a la llegada del europeo. En su segundo viaje a Las Antillas, entre los años 1494 y 1496, Colón recibió, fruto del intercambio con los aborígenes,

un número importante de objetos, que bien pueden considerarse una de las primeras colecciones procedentes de este ámbito. Ricardo Alegría (1980) realiza un minucioso inventario de estos artefactos. En su artículo, McEwan (2008) también detalla esta lista. Figuran como parte del conjunto piezas de oro y otras con la presencia de este metal, además de caratonas, hamacas, collares de piedra, cuentas, hachas, naguas entre otros. Como otros ejemplos de esta práctica, a fines del siglo xvii, procedente de Inglaterra, Hans Sloane llega a Jamaica donde colectó objetos de la cultura taína que acompañó de un detallado catálogo (McEwan, 2008). En las postrimerías del siglo xviii, en esta misma isla se produjo el hallazgo por parte de un topógrafo de tres esculturas taínas en el área de Carpenters, las que en la actualidad forman parte del British Museum (McEwan, 2008).

Según refiere Estela Ocampo, junto a la carta enviada por Hernán Cortés a Carlos V desde Veracruz en 1519, iban ornamentos de oro y plata, junto a plumería, vestidos, mosaicos, piezas de cobre y bronce, entre otros bienes. Estos artefactos, centro de elogio e interés, fueron exhibidos en Sevilla, Valladolid y Bruselas. Con posterioridad a este primer envío de bienes procedentes de América precolombina se sucedieron otros que nutrieron importantes colecciones y formaron parte de las cámaras del tesoro y los gabinetes de curiosidades. Destaca la colección del emperador Fernando I, considerado el primer coleccionista de arte precolombino, además la del emperador Rodolfo II de Praga (Ocampo, 2011, p. 57). Tales objetos despertaron la curiosidad, además de materializar la idea del descubrimiento de un nuevo mundo (Ocampo, 2011); por otra parte, es posible aplicarles el concepto de trofeo, entendido como la comunicación entre lo visible y lo invisible que manifiestan la autoridad de quien los posee (Jiménez-Blanco, 2014).

En los últimos años se ha venido produciendo un proceso creciente de valorización estética de este tipo de artefacto, manifiesto en su inclusión en instituciones especializadas en arte, sin embargo, para algunos autores este movimiento posee un matiz político, cuyo trasfondo exhibe las relaciones del viejo continente con sus antiguas colonias (Ocampo, 2011, p. 85). Coexisten así en la contemporaneidad la mirada etnológica redefinida, tal como la denomina Ocampo (2011) y la mirada estética. Destacan en tal sentido, a modo de ejemplos en el continente europeo, las nuevas salas concebidas en el British Museum, el Musée du Quai Branly, el Tropenmuseum de

Ámsterdam, así como el Pavillon des Sessions du Musée du Louvre; y, en Nueva York, el Metropolitan Museum of Art, entre otras instituciones. En estas se disponen los objetos arqueológicos del mismo modo que las obras occidentales, pues cada uno es individualizado, poseen iluminación que los focaliza y un diseño del entorno, recursos que inciden en que atraigan la atención del visitante. Así, cada pieza se aísla y redimensiona en tanto obra de arte digna de provocar placer estético al espectador (Ocampo, 2011).

La muestra de escultura taína exhibida en el Petit Palais responde a la valorización por parte de Europa de los procesos creativos de otros contextos. Al respecto, el expresidente francés Jacques Chirac (1994, p. 7) diría:

El arte taíno es portador de una gran significación. Las piezas reunidas en el Petit Palais son extraordinariamente expresivas y revelan una maestría particular y uso precoz del simbolismo, la simetría y la abstracción. El pueblo taíno no conoció la escritura. Eso no significa que fuera un pueblo sin historia ni cultura.

Conforman la exposición varias urnas funerarias, vasos efigies, trigonolitos, cemíes, hachas ceremoniales, platos, duhos, espátulas vómicas, inhaladores, objetos portables ornamental-ceremoniales (Dávila, 2017), aros líticos, entre otros artefactos de diversa morfología y excelente factura. Estos bienes, concebidos con propósitos de culto, ya fuera porque para el aborigen contenían una fuerza propia o se identificaban con una entidad espiritual (Aumont, 2010), o porque se trataba de un objeto social total a decir de Augé (1998), hoy son admirados como objetos arqueológicos de colección.

Destacan como parte de la exposición un conjunto importante de cemíes. Para el aborigen el cemí era un ser con poderes sobrenaturales que poseía características propias de un ser vivo cargado de esencia sagrada (Oliver, 2007,2009). Podían trasladarse de un lugar a otro, incluso hablar. Ellos decidían de qué forma querían ser confeccionados, dónde querían ser llevados, qué nombre debían tener, quién debía construirlos, si deseaban una casa o no, y cómo querían que los veneraran. Para Augé (1998) se trata de objetos que tienden a expresar la idea de una totalidad cuyo sentido y existencia no pueden ser sino sociales.

En la mitología aborigen antillana, el surgimiento de los cemíes era tan importante como el origen del hombre y del mundo por el hecho de ser entes que regían la vida. Sin ellos simplemente no había alimentos, curas,

maternidad, de ahí la necesidad de crear a estos seres que acompañaban su existencia. “Los cemíes se veían inseparables de su corporización en los ídolos, por lo que sus figuras eran imputadas como poseedoras de vida propia” (Cassá, 1974, p. 134). Pané (1990, p. 43) hace alusión a un mito en torno al proceso creativo de un cemí de madera (imagen 1):

[...] cuando alguno va de camino dice que ve un árbol, el cual mueve la raíz; y el hombre con gran miedo se detiene y pregunta quién es. Y él le responde: “Lámame a un behique y él te dirá quién soy”. Y aquel hombre, ido al susodicho médico, le dice lo que ha visto. Y el hechicero o brujo corre en seguida a ver el árbol de que el otro le ha hablado, se sienta junto a él, y le hace la cohoba, [...] Hecha la cohoba se pone en pie, y le dice todos sus títulos como si fuera un gran señor, y le pregunta: “Dime quien eres, y que haces aquí, y que quieres de mí y por qué me has hecho llamar. Dime si quieres que te corte, o si quieres venir conmigo, y como quieres que te lleve, que yo te construiré una casa con heredad”. Entonces aquel árbol o cemí, hecho ídolo o diablo, le responde diciéndole la forma en que quiere que lo haga. Y él lo corta y lo hace del modo que le ha ordenado; le fabrica su casa con heredad, y muchas veces al año le hace la cohoba...

La materia, en este caso árbol-madera, portador de ánima, comunica qué imagen desea tener. Así, su representación es normada por formulaciones simbólicas que parten del ente sobrenatural y, por tanto, a escala real debían estar precisadas dentro de la tradición del grupo. Se establece una relación ontológica materia-creador, en este caso un behique, pero la materia tiene capacidad para establecer sistemas de relaciones con otros miembros del grupo. Si este cemí vive y tiene cuerpo, es gracias a un acto creativo. Así, la práctica estética imbricada le da vida. Calidad y complejidad debieron influir en su potencia comunicativa y en su fuerza para transmitir los contenidos que le eran propios. Se trata de objetos de culto que fungieron como fuerzas visibles expresión de lo invisible, cuya forma expresa “[...] la relación productiva de los hombres con respecto a lo existente...” (Heinz, 2000, p.53).

Una pieza especial en el conjunto es el conocido como Ídolo de algodón (imagen 2), el cual procede de La Española y forma parte de la colección



Imagen 1. Cemí de madera reportado en La Española, colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)



Imagen 2. Cemí de algodón reportado en La Española, colección Museo de Antropología y etnografía Universidad de Turín. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)

del Museo de Antropología y etnografía Universidad de Turín. Es una representación antropomorfa en postura sedente cuyos ojos están dados por incrustaciones de nácar y la boca, abierta, muestra dientes humanos. Las crónicas hacen referencia a ídolos de algodón relleno a los que los aborígenes adoraban y les pedían diferentes favores (López de Gómarra, 1922; Colón, 1961; Pané, 1990).

Estudios recientes (Martina, *et al.*, 2010; Ostapkowicz y Newsom, 2014) develan interesantes datos sobre esta pieza cuya cabeza se conforma a partir de un cráneo humano, pormenor que descubre los complejos rituales entre las sociedades aborígenes antillanas. El texto de Ostapkowicz y Newsom (2014) evalúa el empleo de materiales heterogéneos en el difícil proceso de manufactura de este objeto. Se mezclan componentes como –algodón, pelo animal, lianas, resinas, conchas, huesos y dientes humanos– de cuya combinación resulta una representación compleja. Este material discute la existencia de una artesanía especializada en La Española, aspecto advertido con anterioridad por Roberto Cassá (1974).

Una porción importante de la muestra se compuso por bienes empleados en la cohoba, ceremonia extendida en Las Antillas según las fuentes etnohistóricas (Colón, 1961; Las Casas, 1967, 1992; Pané, 1990) de conjunto con las evidencias arqueológicas. Esta tuvo propósitos sociales, religiosos, políticos o curativos; lo cual confirma su valor para el grupo. Era desarrollada por figuras de jerarquía que, por medio de la comunicación con entes espirituales, determinaban el origen de situaciones que afectaban a la colectividad.

Acerca de este ritual, Las Casas (1967) apuntó:

Yo los vi algunas veces celebrar su cohoba, y era cosa de ver cómo la tomaban y lo que parlaban. El primero que la comenzaba era el señor, y en tanto que él hacía todos callaban; tomaba su cohoba (que es sorber por las narices aquellos polvos, como está dicho) y tomábase asentados en unos banquetes bajos, pero muy bien labrados, que llamaban duchos (la primera sílaba luenga). (Las Casas, citado por Cairo y Gutiérrez, 2011, p. 71).

Para José Oliver (2007, p.50), durante esta ceremonia había ídolos-cemí, foco de veneración y plegarias y otros íconos-cemí, parte de la parafernalia ritual que si bien no eran objeto de devoción, eran igualmente potentes; es decir, tenían cemí y, por tanto, se comportaban como agentes y actores junto a los oficiantes humanos. Un elemento distintivo fue la ingestión de alucinógenos. Según Kaye (2004, p. 83), para las culturas del llamado Nuevo Mundo, la ingestión de este tipo de sustancia traía como consecuencia el incremento de la percepción, lo cual era parte de una dinámica social del grupo, que daba su beneplácito a este acto.

Sobre los dujos (imagen 3), parte importante del ajuar empleado en la cohoba, aparecen reiteradas referencias en las Crónicas (Fernández de Oviedo, 1853; Mártir de Anglería, 1944; Las Casas, 1992) y las descripciones registran que se trató de objetos de valor para el aborigen. Otro elemento son las espátulas vómicas, fundamentales para este ritual, las que podían mostrar diversidad en su elaboración.

Componen además el conjunto varios aros líticos (imagen 4), también conocidos como collares o cinturones de piedra así como un grupo importante de trigonolitos (imagen 5). En cuanto a los aros, se trata de piezas



Imagen 3. Duho procedente de La Española, colección del British Museum, Londres. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)



Imagen 4. Collar de piedra procedente de Puerto Rico, colección National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)

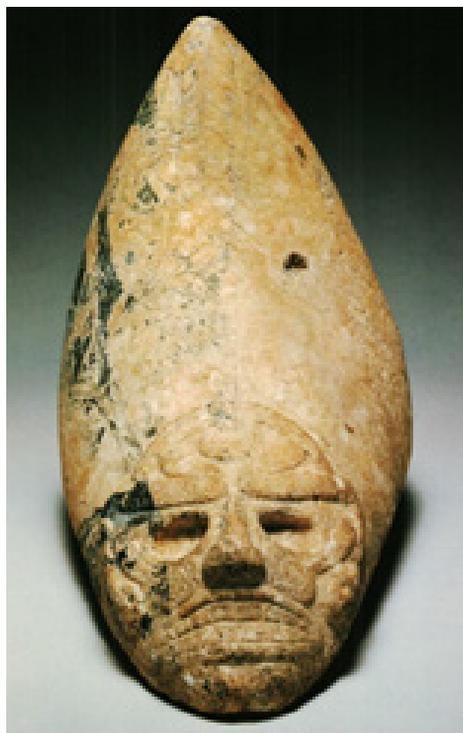


Imagen 5. Trigonalito procedente de Puerto Rico, colección Musée de l'Homme, Paris. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)

de gran complejidad en el ajuar aborigen antillano cuya distribución geográfica se circunscribe a República Dominicana, Puerto Rico y algunas de las Islas Vírgenes (Oliver, 2007). Muchos son los enigmas en cuanto a su empleo. En su estudio, José Oliver (2007) señala que estos debieron cumplir una función pública y que su uso debió interferir en cuestiones de política que afectaban a la comunidad. Sostiene que debieron ser parte de la parafernalia que los caciques necesitaban para ejercer su dominio. Afirma además, criterio este que coincide con Walker (1993) que estos objetos eran desfilados y ostentados en ceremonias públicas. Se trata de piezas de elevada visualidad cuyo reporte limitado es indicador de su valor. De esto se deriva que para su manufactura se requirió de artesanos especialistas de alto calibre.

Respecto a los trigonolitos, denominados igualmente ídolos tricórneos, piedras de tres puntas o ídolos tricúspides son piezas cuyo reporte arqueológico es elevado en el contexto antillano. Son objetos delicadamente tallados en piedra en los que se privilegian representaciones de tipo antropomorfo, zoomorfo y geométrico y a los que se les atribuye una función ceremonial. José Juan Arrom (1975) realiza un estudio detallado en el que destaca la fuerza sugeridora, además del elevado simbolismo de este tipo de bien.

Estudios actuales (Walker, 1993; Oliver 2007) los consideran parte de objetos complejos al relacionarlos con los aros líticos y dar como resultado luego de este ensamblaje “[...] un conjunto de personajes imbuidos con cemí [...] y por lo tanto entes con potencia numinosa y sobrenatural” (Oliver, 2007, p. 61).

Nuestro país estuvo representado en la muestra por una pieza de madera devenida icónica (imagen 6) para la arqueología que se considera la escultura de mayor tamaño que se conserva en Las Antillas (Zaldívar, 2003; Torres, 2006). Si bien la prensa de la época no refleja la fecha exacta del hallazgo se sabe que procede del espacio arqueológico este oriental, zona de concentración no. 3, Maisí, en un lugar conocido como Gran Tierra de Maya.

Algunos autores han analizado su posible uso. Unos criterios sostienen que pudo tratarse de un tambor (Harrington, 1935), juicio discutido por Arrom (1975) quien se apoya en las descripciones realizadas por Las Casas (1967) y Oviedo (1853) acerca de los tambores empleados en las ceremonias aborígenes. Para este autor (Arrom, 1975) se trata de una urna funeraria,



Imagen 6. Urna funeraria conocida como Ídolo del tabaco, reportada en el Oriente de Cuba colección del Museo Antropológico Montané. Tomado de Société Françoise de Promotion Artistique (1994)

criterio que sustenta en referencias a este tipo de objetos aportadas por algunos cronistas (Las Casas, 1967; Pané, 1990). Sin embargo, estudios recientes (Zaldívar, 2003) al considerar sus dimensiones y peculiaridades en su interior –la presencia de una suerte de pulimento que pudiera ser consecuencia del uso continuado– sugieren que pudo ser un mortero con fines rituales. Se trata de un valioso bien, portador de elevada carga simbólica evidente tanto por la elección y tratamiento de la materia como por su delicada hechura.

Al evaluar la muestra, destaca la terminación de las piezas. Para María Acaso (2009), la verdadera importancia de la textura es su valor connotativo y su capacidad para contar cosas a través del significado simbólico de

los materiales. Otras teorías apuntan el sentido ideológico del tratamiento de las superficies en los procesos creativos antillanos (Helms, 1987). Su delicado manejo deviene generalidad como parte del lenguaje visual en estos bienes, pues todos los materiales se muestran pulidos con superficies tersas y lustrosas.

El propósito de dotar a los artefactos de una terminación de calidad se vincula con los imaginarios simbólicos de la cosmovisión taína, lo que sustenta el significado ideológico de las superficies a nivel antillano o bien podría ser expresión de un sentido visual e intuitivo, probablemente al tomar como referentes algunos objetos de la naturaleza. A través de un cuidadoso acabado, las materias reflejan sus energías tanto internas como externas (Helms, 1987). El color se encuentra en estrecha relación con el trato de las superficies. Al parecer sus cualidades se potenciaban en la consecución de composiciones complejas que alternaban materiales y por medio de incrustaciones.

En general, se privilegió la simetría axial. Se advierte, además, una tendencia en los artefactos cefálicos a exaltar el tamaño de los motivos que representan los órganos sensoriales y, en las piezas de cuerpo completo, la desproporción entre la región cefálica respecto al área corporal. Asimismo, prevalece la ausencia de ritmo, lo que se traduce en estatismo, hecho que quizá se debió a una intención de tipo simbólico, dirigida a que la pieza, con independencia del objeto social total encarnado, se comportara como una imagen solemne, alejada de gestos y actitudes cotidianas.

En cuanto al significado, todo indica que fueron bienes con historias de vida, concebidos con finalidad de culto, a los que se les atribuyó una fuerza propia y cuya conservación fue de gran valor para el aborigen. Se trata de imágenes reguladas, de soluciones estéticas que adquieren una connotación especial. Los medios técnicos, los rasgos icónicos, el manejo de los materiales, los formatos y configuraciones, están mediados por los procedimientos tradicionales, en los que se inserta una fuerte carga ceremonial.

Así, es posible afirmar que la exposición *El arte de los escultores Taínos* exhibida en el Museo Petit Palais resultó un hecho relevante. Los bienes mostrados, a manera de documentos históricos, permitieron prefigurar estas sociedades. Al evaluarlos desde hoy remiten a identidad, estatus, compromiso, poder, veneración, mentalidad, ideología, complejidad social, creatividad entre otros aspectos. Son piezas portadoras de saberes y de

gran fuerza plástica. Tal y como apuntaba Arrom (1975, p. 183), estas obras constituyen el capítulo inicial del estudio de las artes plásticas antillanas el cual hasta ahora está ausente en el panorama de las artes prehispánicas.

De tal modo, por sus nexos con la cosmogonía, sus procesos de elaboración, las circunstancias de su empleo además de la capacidad de generar sentido, vinculados a nociones de identidad, los bienes procedentes del horizonte antillano no se pueden desarticular del entramado simbólico que es la realidad en que fueron concebidos. Hoy, al ser su perceptibilidad su único valor de uso (Heinz, 2000, p. 52), se privilegia su capacidad para generar sensaciones estéticas. La similitud estilística presente a nivel de región sustenta el criterio de convergencia cultural, expresada en comunión de credos, prácticas sociales y proyección simbólico-mitológica que denota identidad a nivel territorial.

Esta exposición deviene un acto de valorización estética a civilizaciones que históricamente han sido preteridas por parte de la mirada occidental además de reconocer el acervo prehispánico como parte del patrimonio universal. De tal modo, es posible conectar estas culturas con procesos históricos posteriores para lograr un reconocimiento integral de estos contextos y así ofrecer una visión global de los procesos y las dinámicas sociales. Sin lugar a dudas, la muestra *El arte de los escultores Taínos* responde a un acto de justicia histórica que evidencia el reconocimiento del otro y su valor.

Referencias

- ACASO, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- ALEGRÍA, R. (1980). *Cristóbal Colón y el tesoro de los Indios de La Española*. Santo Domingo: Ed. Fundación García Arévalo.
- AUMONT, J. (2010). *La estética hoy*. (segunda edición). Madrid: Editorial Cátedra, Grupo Anaya S.A.
- ARROM, J. J. (1975). *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México: EditorialVeintiuno S.A.
- AUGÉ, M. (1998). *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. (segunda edición). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

- CAIRO, A. Y GUTIÉRREZ, A. (comp.). (2011). *El Padre Las Casas y los cubanos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- CASSÁ, R. (1974). *Los taínos de La Española*. República Dominicana: Editorial de la UASD.
- CHIRAC, J. (1994). Un entretien avec Jacques Chirac, maire de Paris. Société Française de Promotion Artistique. *Connaissance des arts. Art Taino. Les grandes antilles precolombiennes*, no. hors série, pp. 4-9.
- COLÓN, C. (1961). *Diario de navegación*. La Habana: Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco S.A.
- DÁVILA, B. (2017). *El objeto portable ornamental- ceremonial de los aborígenes agroalfareros del Oriente de Cuba. Estudio estético*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad de Oriente, Cuba.
- DELGADO, L. (1988). Los componentes estéticos de la práctica social: notas para el estudio del arte prehispánico. *Boletín de Antropología Americana*, (18), 33-48.
- DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, ET AL. (1994). *Las comunidades aborígenes de Cuba en La Colonia, evolución socioeconómica y formación nacional*. La Habana: Editorial Política.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1853). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar Océano*. (tomo 2). Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- GUARCH, J. M. (1990). *Estructura para las comunidades aborígenes de Cuba*. Holguín: Editorial Holguín.
- HARRINGTON, M. R. (1935). *Cuba antes de Colón*. (Colección de Libros Cubanos, volumen 32, 2 tomos, 1). La Habana: Cultural S.A.
- HEINZ HOLZ, H. (2000). Teoría estética, y estética de las artes plásticas. *Marx, Ahora*, (20), 46-77.
- HELMS, M. W. (1987). Art styles and interaction spheres in Central America and the Caribbean: polished black wood in the Greater Antilles. En *Chieftoms in the Americas* (67-83). Boston: University Press of America.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Editorial Cátedra, Grupo Anaya S.A.

- KAYE, Q. (2004). Uso de drogas alucinógenas en rituales del Nuevo Mundo: revisión de evidencias de la etnohistoria, la antropología y la arqueología. *El Caribe Arqueológico*, (8), 74-85.
- KERCHACHE, J. (1994). Les paradoxes Tainos. Société Française de Promotion Artistique. Connaissance des arts. Art Taino. *Les grandes antilles precolombiennes*, no. hors série, pp. 50-64.
- LAS CASAS, B. DE (1967). *Apologética Historia de las Indias*. México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.
- LAS CASAS, B. DE (1992). *Historia de las Indias*. (tomo I). México: Ed. Fondo de Cultura Económica, UNAM.
- LÓPEZ DE GÓMARRA, F. (1922). *Historia general de las Indias*. (tomo I). Madrid: Editorial Calpe.
- MARGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2002). Hacia una Semiótica Indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos. Recuperado de www.centro-de-semiótica.com.ar/Semiótica-Indicial.html
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, P. (1944). *Décadas del Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Editorial Bajel.
- MC EWAN, C. (2008). Colecciones caribeñas: culturas curiosas y culturas de curiosidades. En *El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno* (223-245). España: Editorial Ministerio de Cultura, Museu Barbier-Mueller, Fundación Caixa Galicia.
- MARTINA, M. C., ET AL. (2010). Scenes from the Past: Multidetector CT of an Antillean Zemi Idol. *Radiographics*, (30), 1993-1999.
- OCAMPO, E. (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Editorial Icaria.
- OCAMPO, E. (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Editorial Alianza S.A.
- OLIVER, J. (2007). Estudio acerca del significado y funciones de los aros líticos, piedras en codos y trigonolitos de Puerto Rico y La Española. *El Caribe Arqueológico*, (10), 43-68.
- OSTAPKOWICZ, J. Y NEWSOM, L. (2014). Dioses... decorados con la aguja del bordador; los materiales, la confección y el significado de un relicario taíno de algodón. En *El Zemi de algodón taíno* (131-179). República Dominicana: Editorial Academia Dominicana de la Historia.

- PANÉ, R. (1990). *Relación acerca de las antigüedades de los Indios. (Versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom)*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- RECA, M. M. (2015). Representación, polisemia y museos. Una exploración semiótica para el análisis de los procesos de significación. *Museología e Interdisciplinaridad*, 4(7), 17-29.
- RIVERO DE LA CALLE, M. (1985). *Antropología de la población adulta cubana*. La Habana: Editorial Científico-técnica.
- SOCIÉTÉ FRANÇOISE DE PROMOTION ARTISTIQUE (1994). *Connaissance des arts. Art Taíno. Les grandes antilles precolombiennes*. No. hors série.
- TORRES ETAYO, D. (2006). *Táinos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. México: Editorial Asesor Pedagógico S.A.
- TORRES ETAYO, D. (2008). En Busca del Taíno. Historia de una Pelea Cubana contra el Normativismo. *Cuba Arqueológica*, (1), 6-17.
- VALCÁRCEL, R. (2008). Las sociedades agricultoras ceramistas en Cuba. Una mirada desde los datos arqueológicos y etnohistóricos. *El Caribe Arqueológico*, (11), 2-19.
- VALCÁRCEL, R. (2012). *Interacción colonial en un pueblo de indios encomendados. El Chorro de Maíta, Cuba*. (Tesis doctoral). Facultad de Arqueología, Leiden University, Leiden, Holanda. Recuperado de <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/20153>
- VELOZ MAGGIOLO, M. (1991). *Panorama histórico del Caribe Precolombino*. República Dominicana: Editorial Correpio.
- WALKER, J. (1993). *Taíno Stone Collars, Elbow Stone and Three-pointers en Taíno. Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. Ed. New York, Museo del Barrio-The Monacelli Press.
- ZALDÍVAR FERNANDEZ, M. DEL P. (2003). El cemí del tabaco del Museo Antropológico Montané. *Catauro: Revista Cubana de Antropología*, (8), 178-194