

## OBSERVACIONES SOBRE EL ARTE DE LOS TAINOS

Por Carlos Dobal

A la llegada de los conquistadores españoles, había en Quisqueya distintos pueblos indígenas: Taínos, Ciguayos y Caribes. Los primeros eran el pueblo mayoritario y se caracterizaban por ser pacíficos, colectores y agricultores y, como veremos, también artistas..

Los Ciguayos y Caribes eran belicosos, guerreros, autoritarios, no eran artistas y eran cazadores hasta de hombres...en el caso de los Caribes, que arrasaban los poblados taínos y se llevaban a las mujeres y a los niños. Las mujeres pasaban a sus harenes y los niños eran castrados y engordados para la mesa...como los Caribes ingerían las proteínas que les proporcionaba la única fuente de ésta isla que era el hombre-comestible, eran fuertes y de superior estatura que los Taínos. La sangre ciguaya o caribe estaba presente en los caciques taínos y en éste , a nuestro juicio, radicaba su fuerza, don de mando y agresividad.

El pueblo taíno —pacífico, religioso, temeroso y agricultor— estaba, al arribo de los españoles, en pleno período neolítico: tallaba y pulía la piedra, el hueso, la concha y la madera; modelaba el barro, pintaba en las cavernas, y apreciaba el brillo del oro.

Los taínos eran evidentemente de notable sensibilidad espiritual y esto los hacía artistas.

Una somera observación de los restos arqueológicos nos permite calificar el arte taíno, de predominantemente *abstratizante* y, en orden a su dimensionalidad, de *no-monumental*; básicamente *religioso* y *repetitivo*.

Las áreas en que pueden ponderarse los valores artísticos de las obras de los taínos son: el área de la cultura en piedra, madera, hueso y concha, donde alcanzaron notable maestría; el área de la pintura, en que sólo pueden valorarse, a nuestro juicio, junto a una fácil expresión abstracta, sus proyecciones psicológicas; y el área menor de

la cerámica, en que destacaron notablemente y proyectaron sus curiosas y singulares teogonías.

La escultura taína en piedra es la máxima expresión artística del taíno. Muchas piezas escultóricas del tipo señalado pueden considerarse sin duda verdaderas obras maestras, porque reflejan, no sólo la perfecta realización de una concepción inspirada, sino la aplicación efectiva del conocimiento magistral del oficio y el dominio técnico del material empleado.

Algunas de estas magistrales obras presentan un singular “poliformismo”, que permite apreciar su valor expresivo observándolas desde distintos ángulos. Características como éstas, solamente las hemos apreciado en algunos raros bronceos chinos de la dinastía Chang, en adornos de metal de los cinturones vikingos y en cerámicas mayas determinadas.

La técnica seguida por el artista taíno —que era posiblemente un sacerdote, chamán, curandero o behique— es todavía un misterio. Se piensa, que partían la piedra por percusión y la pulían mediante la abrasión con polvo de piedras más duras; logrando las perforaciones, rebajes e incisiones por el método elemental de la frotación y la rotación de una piedra aguda de mayor dureza. En los casos de esculturas en miniatura, para los amuletos, el trabajo es exquisitamente delicado y es inconcebible su realización con instrumentos tan primitivos.

No sabemos si el artista preparaba la talla dibujando previamente sobre la superficie de la piedra, marcando formas y dimensiones, o si trabaja directamente sin preparación previa. Es muy posible que lo hiciera directamente, inspirado; y en este caso, hay que admirar más su dominio del oficio lapidario.

Evidentemente el artista taíno disfrutaba del placer estético que le proporcionaba el color y la textura de la piedra trabajada.

Las más elementales —no por estos menos bellas— de las tallas líticas taínas, son las hachas petaloideas, llamadas en nuestros campos, “piedras de rayo”. Este nombre no proviene, como muchos piensan, de los indios; proviene de los europeos. “Pierre e Tonnerre”, le dicen los bretones y son pequeñas figuras de “menhires”. Con el menhir representa al mago neolítico capaz de hacer fuego, se asimila al genio que calcina con el rayo cuanto toca... Pues bien, la superficie pulida y aún la agradable frialdad de las hachas petaloideas, fueron apreciadas grandemente por el taíno, a quien mucho satisfacía su simple contacto.

No hay duda de que una de las más bellas y misteriosas obras escultóricas taínas son los trigonolitos o piedras de tres puntas; en realidad, los “Cemíes de la Yuca”. Nuestro ilustre amigo el profesor José Juan Arrom, investigador de la Universidad de Yale, en su estudio sobre “Mitología y Artes Prehispánicas de las Antillas”, considera estas esculturas representaciones, concretizadas por figuras zoomorfas, de las virtudes abstractas de los espíritus. Y Paul Westheim afirma —refiriéndose a México— que “el mundo precortesiano recurre con frecuencia al animal para traducir en forma sensible y palpable su concepto de la deidad”. Arrom considera estos trigonolitos, representación simbólica de determinados aspectos y funciones del Gran Señor Benefactor de los Taínos, Yucahúguamá, que “hacía crecer la yuca en los campos”. Estos trigonolitos poseen una extraordinaria fuerza de sugerencia. Todo el vigor genésico se concentra en el vértice del ángulo superior, la llamativa protuberancia que “acaso haya querido simbolizar el brote ya henchido, próximo a germinar de la nueva planta”. Por otra parte, la fuerte sugerencia del seno materno, desata una amplia gama de implícitas relaciones. Todo ésto, unido a la excepcional economía de recursos expresivos y a la sencillez con que el escultor adapta el perfil del dios al diseño triangular de la composición, hacen del “Cemí de la Yuca”, una realización artística de extraordinario valor.

Determinados símbolos eran utilizados por el artista taíno para los ritos de la suprema deidad de este pueblo, cuyo nombre completo es Yocahú Vagua Máorocati —el mencionado Dios de la Yuca—. Esto se desprende del estudio que hace el profesor Arrom de algunos detalles específicos, que se repiten en diferentes artefactos rituales taínos. Todo indica que no se trata de casualidad o impulso utilitario, sino del cumplimiento de un plan creativo, preciso; porque, el arte escultórico taíno, en su más alta expresión, estaba al servicio, como hemos apuntado antes, de sus curiosas y singulares teogonías.

Algunas esculturas rituales taínas integran el agua como elemento expresivo, tal como habría de hacerlo, guardando la distancia por supuesto, el Bernini, en las fuentes romanas. Así, en tallas referidas a los gemelos Boynayel y Márohu, espíritus del tiempo despejado y del tiempo lluvioso, el taíno utilizó piedras que al decir de Pané, “parecía que sudaban”. En realidad, como el material pétreo de las estatuillas se enfriaba primero que el aire húmedo de las cuevas, el agua se condensaba en la superficie, como ocurre en un vaso de agua fría, pareciendo que, en realidad sudaban...

En algunos casos no sólo sudaban, sino que también “lloraban”: el escultor tallaba unos surcos que bajaban desde los ojos de sus

estatuillas. Así, las gotas de agua se “deslizaban por la faz de los dioses; y por magia imitativa eran presagio de la lluvia que habría de caer sobre los sedientos cultivos, estas lágrimas de los Cemíes”. Estos ídolos “lacrimosos” se encuentran en todas las islas antillanas donde vivieron los taínos. Anglería dice: “piensan que obtienen de los Cemíes la lluvia, cuando les hace falta”.

No hay que cerrar estas consideraciones sobre las tallas líticas taínas sin apuntar que, en algunas, el artista ha logrado una abstracción tan notable que parecen obras de Brancusi o Archipenko.

En la escultura en madera, el artista taíno logró representar la fuerza del gesto contenido, aprovechando la ductilidad vegetal. En algunas obras singulares, el movimiento grácil y armonioso ha sido conseguido con particular maestría. El referido profesor Arrom, en su estudio de los Cemíes tallados en madera, dice que tienen “tal dinamismo en las piernas que compelen a imaginar un movimiento de danza y casi de ágil paso de ballet; es decir, como los que efectuaban en los areítos”. Y añade: “el artista aborigen acomodaba sus conocimientos de anatomía humana a su voluntad expresiva”.

Las más conocidas tallas en madera de los taínos son los Cemíes que representan bandejas ofertorias, en la cabeza. Dice Arrom, que se trata, posiblemente, de representaciones de Baibrama, espíritu benéfico, que enseñó al taíno el cultivo “científico de la yuca y su utilización práctica”. En síntesis, el abono del campo con la ceniza del bosque quemado y la preparación del cazabe. El cemí tallado representa al espíritu “vegetalizado”: sus brazos son delgados y sinuosos como ramas. Muestra, en realidad, como una visión de la yuca en fuerte crecimiento. La bandeja de la cabeza es la ofrenda de la ceniza del monte quemado...

No sabemos la técnica de la talla en madera del artista taíno, pero es muy apreciable su maestría en aprovechar las características del vegetal, sus nudos y vueltas y su colorido para valorar la escultura. Por otra parte, siempre usó madera de gran dureza, belleza y calidad; lo que implica que tuvo el artista, clara conciencia de la importancia de su obra y la necesidad de su perdurabilidad. Tanto el guayacán como el candelón, usados comúnmente en estas tallas, ofrecían grandes dificultades al tallista por su extrema dureza. Salvar este obstáculo representa una manifestación de tenaz vocación de trascendencia. Ejemplo de cuanto hemos dicho, es la famosa escultura del Cemí Opiyelgobirán, llamado comúnmente, “el dios perro”; ídolo caniforme en que el artista utilizó la forma vegetal natural para representar al dios. Esta notabilísima escultura, descrita por Pané, se en-

cuentra actualmente en la Smithsonian Institution, de Washington. El profesor Arrom lo describe así: “el rostro antropomorfo, de expresión adustamente alerta, el partido que el escultor le saca a las naturales vetas de la madera para crear la impresión de un cutis levemente ajado, la imaginativa talla del turbante y la presencia de la típica orejeras...

Adviértase la maestría desplegada en la reproducción realista de las cuatro extremidades, sobre todo la aparente facilidad mediante la cual los brazos del Cemí se adelgazaban hasta terminar en las pezuñas de un ejemplar canino”.

(La leyenda del Cemí Opiyelgobirán es muy curiosa. Pané la narra así, en el capítulo XXII: “dicen que tiene cuatro pies como de perro y es de madera y que muchas veces, por la noche salía de casa y se iba a la selva. Allí iban a buscarlo y vuelto a casa, atábanlo con cuerdas; pero él se volvía a la selva...” Obsérvese la semejanza de este mito taíno y el mito griego del Can – Cerbero y el egipcio, del dios de los muertos, Annubis. Para nosotros, en este trabajo, sólo debemos destacar la dificultad técnica admirablemente resuelta de tallar, en una sola pieza de madera, la figura del dios-perro”).

De la “microescultura taína” no podemos dejar de hablar. El indígena acostumbraba adornarse con collares de piedrecitas talladas y amuletos zoo-antropomorfos. Estas tallas, de escasos milímetros, son verdaderas obras maestras de glíptica antillana. Las Casas, en la página 156 de su Apologética, dice textualmente: “siendo tan chiquitos, era maravilla que sin instrumento de hierro, sin taladro, sin cincel, sino con sólo un pedernal o con sólo espina o hueso, la horadaban con tanta sutileza que parece cosa imposible...”

La cerámica taína podría clasificarse en: “de uso doméstico” y “ritual-artística”. La de uso doméstico aunque de armonioso diseño, no llega a la perfección estilística de la segunda, cuya decoración responde a un preconcebido plan expresivo. Hay que distinguir en la cerámica, las formas modeladas en la boca y asas de las vasijas y la decoración incisa que se aprecia en la superficie exterior, preferentemente en los bordes. Una somera clasificación de las formas modeladas arrojaría: 1) Símbolos sexuales: senos y falos; 2) Rostros y cuerpos antropomorfos y 3) Formas armoniosas de interpretación imaginativa.

Los símbolos sexuales se justifican por el firme sentido germinativo del arte taíno. Las formas zoomorfas más repetidas se basan en los caracteres somáticos más destacados de ranas y sapos, que represen-

tañ, para los taínos, la fecundidad; y murciélagos y lechuzas. Estos últimos eran considerados por los taínos, ánimas de los difuntos, de los “ausentes”, que habitaban “a un lado de la isla”, en “un fresco y umbroso valle”, descansando de día, en espera de la puesta del sol; y que, al caer la tarde, aprovechando la protectora sombra de la noche, salían “a pasearse y hacer fiesta” saboreando la dulce pulpa de la guayaba...” o visitando a su “prójimas” en las hamacas, para gozar del no menos dulce deleite del amor sensual...

La decoración incisa, que se puede apreciar en la superficie de la cerámica taína, parece aspirar a transmitir la impresión de un ritmo. Para lograr este ritmo, en el campo de la plástica, el artista taíno apela a la *repetición*, a la *alternatividad*, la *radiación* y al *retorno por contraste*. La repetición es la sucesión ordenada de formas del mismo tamaño, a intervalos y a distancias iguales. La alternatividad es la colocación de formas distintas, cambiándolas en orden y dirección inalterables; como se aprecia en la cerámica de Esperanza, estudiada por el arqueólogo Marcio Veloz Maggiolo. La radiación, se logra con líneas fundamentales, estructurales, que parten de un punto o se dirigen a él, como en los sellos y pintaderas de la colección García-Arévalo.

En el retorno por contraste, el artista taíno relaciona elementos opuestos, pero de cierto modo complementarios. Así, la línea fina, contrasta con la gruesa y la recta con la curva...

El arqueólogo Manuel García Arévalo, querido y admirado amigo, nos comentó una vez que había descubierto una relación sutilísima entre las formas de asas y bocas de vasijas taínas y la decoración incisa de la superficie exterior de éstas. El había observado, por ejemplo, que cuando las asas de una olla o potiza abstractizan la cabeza del sapo, la decoración incisa se desarrolla en zig-zag, simbolizando la línea quebrada del salto del batracio...

Si la abstractización se relaciona con el murciélago, la decoración, en líneas y puntos sucesivos y alternados, parece representar los chillidos largos y cortos de este animalito nocturno...

A nosotros nos parece aceptable pensar que, con las líneas quebradas en las incisiones, quiso el artista taíno comunicar animación; con los círculos, cierta circunspección; y con las líneas y puntos, cierto código sonoro o gráfico, hasta ahora no interpretable por los estudiosos.

Antes de pasar a la pintura, —manifestación en la que el taíno no

pasó del rudimento, aunque pensamos que fue indudablemente expresiva—, debemos estudiar algo, la composición y la expresión plástica de las obras artísticas de los primitivos pobladores de Quisqueya y demás antillas. A este objeto nos referimos a un corto estudio que, con el título de “Caracteres del Arte Taíno” recoge nuestro libro “Antigüedades, Arte y Tradición en Santiago”. Dice nuestro trabajo, en relación a la composición: “El artista taíno se aferra a la simetría en la composición”. La composición simétrica del taíno es consecuente con su fundamental proyección religiosa. La simetría —que es agrupación alrededor de un eje vertical de elementos idénticos— satisface la necesidad de orden del espíritu humano y es trasunto de la armonía que se pretende conseguir con elementos de trascendencia sacra.

Por esto se basaron en una férrea simetría, los relieves y las pinturas egipcias. La simetría está en el ritmo debajo de la obra artística del taíno y se da por paralelismo de similitud. Hay una unanimidad de direcciones lineales que acompaña siempre al movimiento de las formas”. En cuanto a la expresión plástica, decimos: “El taíno, supo que el arte es transfiguración; creación realizada con el propósito de aproximarse a un ideal de belleza concebido por el espíritu. El arte es siempre superación de la realidad. Por esto, el taíno abstractizó las formas reales, las organizó de nuevo mentalmente dejando a un lado la verdadera apariencia de ellas. El carácter esencial del arte taíno es la estilización de la realidad. Así, las ancas de la rana se tornan armoniosos arabescos en los adornos de las potizas, y los ojos de las lechuzas, se vuelven gemelos en las empuñaduras de piedra. La realidad aparential ha servido de base al artista taíno para crear figuras, pero la belleza de éstas es el resultado de un proceso de modificación de la realidad nacido en lo hondo del espíritu. Hay también un proceso de síntesis en el arte taíno. El artista busca en la naturaleza los elementos que le inspiran, los somete en su espíritu a una elaborada idealización y ajuste, y luego los asocia a la norma de su cánón estético. Resulta como si el propósito hubiera sido crear, en el que contempla su obra, un sentimiento de armonía, un equilibrio de líneas, sin pensar en la verosimilitud de la representación. El taíno busca la belleza pero dentro de asociaciones inverosímiles de singular gracia. El simplifica las formas y las reduce a estilizaciones extremas de sus leyes estéticas de representatividad irreal.

Se ajusta sólo al equilibrio elemental de un ritmo de formas esenciales. Expresa la belleza tal como la forjaría su imaginación y su sensibilidad. Parodiando a Apollinaire, pudiéramos decir que los indios taínos no representaban la realidad que veían sino la que concebían”.

Las realizaciones pictóricas de los taínos se circunscriben a su decoración corporal, personal; la decoración de alguna cerámica y los conocidos petroglifos que aparecen en las paredes y techos de las cavernas donde habitaban o se reunían nuestros aborígenes.

Sabemos que el indio tenía un delicado sentido del color y que gustaba del contraste de éste. El arqueólogo Luis Chanlatte, en su monografía sobre el “Primer Adorno Corporal de Oro”, encontrado en Tecla, Guayanilla, Puerto Rico (Edición de la Fundación García Arévalo, 1977, página 20), dice: “Que el indio manifiesta preferencia por el oro con un alto porcentaje de cobre, porque el color de su cutis era muy aproximado al del oro y las tonalidades moradas y verdosas que ofrecía el oro mezclado con el cobre contrastaban bellamente con el color de su piel...”

También sabemos, que el indígena decoraba su cuerpo y algunas cerámicas específicas, con los colores rojos, blanco y negro, tomado respectivamente de la bija, la ceniza y el carbón.

La pintura mural de las cavernas requiere particular atención, pues a nuestro juicio, por ella, demuestra el taíno su conciencia de insuficiencia corporal, por los dibujos en que falta la cabeza; y su limitación para entender el medio natural en que vivía. Las reducidas dimensiones de los dibujos taínos —y en general de todas sus obras artísticas—, parece indicar también la supervaloración del medio ambiente que experimentaban nuestros indios aborígenes.

En un estudio publicado por nosotros, en el Suplemento de El Caribe, en 1980, aplicando la teoría del sicólogo Leopoldo Caligor y del profesor Childer, sobre el dibujo de la figura humana de los petroglifos taínos, que aparecen en los libros de los dominicanos Marcio Veloz Maggiolo y Joaquín Priego, llegamos a las anteriores conclusiones, observando además, que el indígena antillano, inmerso en un medio natural que lo aterrorizaba y absorbía reaccionaba con la agresión, la evasión o el humor, lo que parecen indicar las llamadas “figuras de palitos”, que son esencialmente los petroglifos taínos.

En resumen, de nuestras observaciones sobre el arte taíno, diremos que hay que destacar que:

1. En sus diversas manifestaciones el arte taíno fue abstractizante. La expresión realista es muy excepcional.
2. Estuvo básicamente sometido a una preceptiva ritual.

3. Tuvo un sustrato particularmente orientado hacia la fecundidad.
4. Demuestra una profunda sensibilidad y una orientación metafísica marcada.
5. Es producto de una disciplina mental y una destreza técnica notables.

