

# **Estilo Patana: propuesta para un nuevo estilo ideográfico en el extremo más oriental de Cuba**

**Divaldo Gutiérrez Calvache**

Grupo Espeleológico Pedro A. Borrás, Cuba

**Rasco Fernández Ortega**

Grupo Espeleológico Fernando Ortiz, Cuba

**José González Tendero**

Sociedad Espeleológica de Cuba

*Hacer ciencia es buscar patrones repetidos*  
-Robert H. McArthur

## **Introducción**

El análisis detenido e histórico del uso del término Estilo en el estudio del arte rupestre cubano demuestra que, sí bien dicho término ha sido utilizado con abundante regularidad, su aplicación en la mayoría de los casos no se ajusta a la aceptación lingüística que tiene el vocablo dentro del espectro terminológico de la arqueología moderna desde los tiempos de Cruxent e Irving Rouse hasta hoy. De ahí que, a pesar de su frecuente presencia en la literatura rupestrológica nacional, no exista hoy un solo especialista o investigador capaz de definir cuantitativamente los estilos presentes en el arte rupestre cubano. [1]

El problema anterior viene dado porque el uso del término estilo ha sido en su forma más simple o primaria “Como forma particular, personal o propia de hacer o confeccionar algo”, de ahí que habrían tantos estilos como ideogramas rupestres. Sin embargo, aunque etimológicamente válido este enfoque carece de cualquier valor científico en el campo de la arqueología, puesto que no permite la comparación, referencia u otras acciones encaminadas a la obtención por parte de los investigadores de relaciones significativas, ya, sean de semejanza o diferencia entre sus propósitos de estudio y los estilos “definidos” con anterioridad. Esto, como es lógico, refleja que usted sabe muy poco de lo que está hablando, puede ser el principio del conocimiento pero no se acerca ni someramente al estado de ciencia. [2]

## **Antecedentes de los problemas teóricos en el concepto de estilo en el arte rupestre cubano**

Teniendo en cuenta lo anteriormente comentado desde hace algunos años venimos tratando de formar un criterio de estilo para el arte rupestre cubano que resista el intercambio entre estaciones a él asignadas sin discrepar en términos morfológicos e ideológicos. Este esfuerzo, junto al intercambio y discusión con miembros de nuestro grupo de trabajo y otros investigadores del tema, nos estimuló a publicar nuestro trabajo “Los Estilos Pictográficos en Cuba. Reflexiones Metodológicas” (Gutiérrez, 1994a) donde exponíamos al ámbito arqueológico nacional nuestro criterio sistemático en la formulación de estilos en el arte rupestre cubano. En ese entonces planteamos que en nuestra opinión el término estilo para la arqueología implica una unidad de síntesis que permita al investigador la definición y dominio de, al menos, un grupo importante de atributos y relaciones significativas de semejanza entre e intra los motivos o diseños que conforman o pertenecen al estilo en cuestión, garantizando así la ubicación y definición de otras estaciones dentro de algunos de los estilos fundamentados bajo esta concepción teórica. [3]

En nuestro trabajo (Gutiérrez 1994a) exponíamos que, entre las relaciones de semejanza que se hacía necesario aislar en nuestras estaciones rupestres para definir estilos como unidades de síntesis, se encontraban la función, el uso y la significación de los diseños presentes en una estación tipo o cabecera, los que debían repetirse en un alto grado de coincidencia en las demás estaciones homólogas a la estación tipo. Así mismo, reconocíamos que una de las dificultades mayores de esta postulación sistemática la ofrecía el hecho de que, en muy pocas oportunidades, las investigaciones del arte rupestre cubano realizadas hasta hoy, reflejan haber tenido, dentro de su metodología de investigación, el propósito de garantizar el rescate de los subsistemas que conforman la producción simbólica de las poblaciones aborígenes cubanas, ya que, a pesar de que un concepto genérico de estilo que no considere las variaciones dentro de los conjuntos, no puede aportar diferencias étnicas, la búsqueda incesante y meticulosa de las variaciones de nuestras estaciones rupestres en el camino para la diferenciación correcta de nuestros estilos ideográficos pues estilo mide variabilidad (Consens, 1991) o, más aún, variabilidad limita estilo (Gutiérrez, 1994a), aceptando que para nosotros la variabilidad no es siempre morfológica puesto que un mismo signo puede poseer más de una categoría funcional o semántica de diferentes grupos o pueblos. Dicha modificación no se refleja morfológicamente, es ideológica y no se simboliza icónicamente, pues la expresión simbólica no es propiedad del signo, sino de un sistema conformado por varios subsistemas como son: distribución de las estructuras, asignación de espacios, selección de materias primas, disposición en la estación o en el conjunto, definición de sus signos vecinos, sustrato de realización, técnicas de ejecución, etc. A estos otros subsistemas se les asignan dentro del grupo ejecutor determinadas propiedades no precisamente físicas y son las que en la mayoría de los casos dan al signo su verdadera significación. [4]

Basta señalar como valor al principio metodológico que implica la definición y búsqueda de los subsistemas antes mencionados en las investigaciones del arte rupestre, los

resultados obtenidos por Leroi-Gourhan (1958) al hallar en varias estaciones el arte rupestre franco-cantábrico una relación directa e intencional entre figuras zoomorfas de diferentes especies y las diferentes partes de las cuevas donde se encuentran dichas estaciones. [5]

Todo lo anterior nos demuestra la necesidad de hacer un esfuerzo y trascender los tonos descriptivos que han marcado la investigación del arte rupestre cubano y acontecer el rescate e interpretación de los subsistemas tecnológicos e ideológicos ocultos, detrás de cada conjunto, estación o área rupestrológica del país, pues son éstos y no otros los que aportaran información social sobre el grupo ejecutante, lo cual se traduce necesariamente en formas estilísticas, ya que estas y sus resultados son las que caracterizan la concepción y costumbres ideográficas de estos agrupamientos humanos dentro de la producción simbólica, ideológica y la superestructura de nuestras comunidades prehistóricas. [6]

En lo dicho hasta ahora se hace palpable que nosotros no entendemos como se puede seguir “postulando” unidades de síntesis – estilos – sin tener en cuenta los rasgos personales del contexto, así como los presupuestos filosóficos que son el fundamento de cualquier taxonomía científica. [7]

### **Definición teórica del concepto de estilo en el arte rupestre cubano**

Como ya hemos expresado con anterioridad nuestro concepto se basa en que Estilo es una unidad básica de síntesis, por lo que con esta palabra designamos o agrupamos un conjunto de caracteres ideográficos aislados en una estación tipo o cabecera, conjunto de caracteres que se repite en otras estaciones. En la estación cabecera y en las estaciones homólogas se incluyen otros caracteres, como modo, forma, asignación de espacio, distribución de las estructuras, materiales de ejecución, categoría, dinámica, técnicas de ejecución y otras, reflejando así la generalidad de las costumbres referentes a la producción de arte rupestre poseídas por un pueblo o grupo durante un período de su historia. [8]

Bajo esta concepción un estilo, según nuestra propuesta, se corresponde bastante con el uso que dan al término J.M. Cruxent e Irving Rouse (1965), con la diferencia significativa de que estos investigadores lo aplican al estudio de las tradiciones cerámicas y nosotros al contexto del arte rupestre. Nuestro concepto de estilo no debe ser confundido con los Tipos de otros autores (p.ej. Nuñez Jiménez, 1975, Gutiérrez, 1994b) pues todo grupo social deberá poseer normalmente un estilo en su producción simbólica durante un período de su historia, excepto en los períodos de contaminación o transición de estilos, que en la mayoría de los casos se vincula a los procesos de modificación tecnológica en los modos de producción. Por otro lado, todo grupo usa generalmente varios tipos de diseños para resolver un mismo problema ideográfico, pero todos dentro de un mismo estilo; estos a su vez formarán parte de los caracteres que definen el estilo. Este último concepto lo retomamos más adelante a través del ejemplo de los centinelas pétreos. Lo anterior no implica que consideremos la agrupación de nuestro arte rupestre en estilos, el fin en sí mismo de las investigaciones rupestrológicas cubanas, por el

contrario, pensamos que esta línea de investigación debe ser el comienzo de una rupestrología que permita nuevos caminos en la interpretación más correcta de la conducta social de nuestras comunidades prehispánicas. [9]

No hemos intentado describir o fundamentar más de un estilo de estudio actual por tres razones fundamentales, la primera es la necesidad de andar despacio este camino a fin de que los errores que surjan en la pausada aplicación del concepto sean susceptibles de ser subsanados antes de que se establezcan como costumbre; el segundo es la cantidad y calidad de información de que disponemos en relación con las características (p.ej. Subistemas, Función, Uso y Significación) de muchas estaciones del arte rupestre cubano, la cual es aún demasiado escasa como para permitirnos distinguir los caracteres que son necesarios para la individualización de un estilo; y, por último, la tercera y no menos importante, es que el arte rupestre cubano es tan rico y variado que se hace muy difícil y requiere de tiempo de estudio para lograr establecer las combinaciones y características rígidas que se supone deben sintetizarse bajo el nombre de un estilo. [10]

De acuerdo con la costumbre generalizada en la arqueología americana hemos dado nombre al estilo (y consideramos que esta debe ser una línea de trabajo a mantener) de acuerdo con el de la estación cabecera, aunque en el caso de estudio que ponemos a su consideración se infiere la correspondencia del estilo con un tronco lingüístico bien definido, no hemos querido utilizar para el estilo términos etnográficos pues la experiencia nos ha demostrado que es difícil encontrar correspondencia total entre estilos y etapas, estadios culturales o troncos lingüísticos en la investigación arqueológica en general, por lo que cualquiera de estas nomenclaturas podría poseer más de un estilo, aún en la misma área geográfica y cronológicamente contemporáneos. [11]

El hecho de que definamos aquí a nuestras unidades de síntesis solamente en término de estilo ideográfico no significa que ignoremos todos los demás elementos que den información sobre el grupo ejecutante. Al tratar el estilo describimos todos aquellos elementos de la estructura y superestructura que han estado a nuestro alcance; al tratar el tema de la cronología del estilo igualmente hemos utilizado todos aquellos datos a que hemos tenido acceso, asociados a la producción simbólica o a otros elementos arqueológicos. [12]

Después de la lectura de este trabajo no debe considerarse como definitivo el modelo de Estilo que proponemos en el mismo, sino más bien como una hipótesis de trabajo susceptible de cambios en la medida en que se obtengan nuevas informaciones, pues aunque el estilo aquí propuesto está basado en los detallados y profundos estudios sobre el área en cuestión realizados por Racso Fernández y José González (1997) y es de esperar que no sea modificado por la aportación de nuevos datos, por su parte el concepto o modelo teórico si puede ser sometido a revisión con el desarrollo de nuevas investigaciones, sobretodo a la hora de continuar esta línea de investigación y definir nuevos estilos. [13]

## **Breve descripción del área objeto del estudio**

La comunidad de diseños rupestre que definimos bajo el nombre de unidad de Estilo Patana se encuentra distribuida en seis estaciones rupestres del territorio conocido como Punta de Maisí, actual provincia de Guantánamo; este territorio de aproximadamente 80 km. cuadrados constituye el extremo más oriental de la Isla de Cuba y se puede enmarcar en el territorio limitado al norte por Punta Silencio, al sur por Punta Caleta, al este por la Punta de Quemados y al oeste por las cuencas de los ríos Yumurí al noroeste y Caleta al sudoeste. Este territorio ha sido tipificado como un territorio semiárido (Díaz, A. et. al. 1982) debido a las bajas y pocas precipitaciones que ocurren allí durante todo el año, fundamentalmente en la franja más cercana a la costa, donde los promedios de lluvia anuales no sobrepasan los 800 mm. y en el período de seca (noviembre – abril) no llegan a los 200 mm. por año; esta condición climática como se verá más adelante tiene una importancia capital en la concepción del arte rupestre de esta localidad. Por su parte, los vientos en la región soplan fuerte con predominio de los vientos alisios del este y el nordeste. [14]

La vegetación en las zonas costeras es de matorrales subarborescentes, pero en general la vegetación es semidesértica, caracterizada por la presencia abundante de *Ritterocereus hystrix*. [15]

Las características climáticas y de vegetación han provocado un complejo faunístico en el área muy peculiar, caracterizado por la abundancia de moluscos, insectos y reptiles, no así de mamíferos, los cuales se limitan a una escasa representación donde predominan las jutias (*Capromys* sp.) [16]

La región en general es un área cársica; este carso fue tipificado por primera vez como un Merocarso con 100 m de acuífero activo (Molerio, L. 1974). El patrón de las carsificaciones del macizo los constituye el agrietamiento y la estratificación del mismo. La relación del buzamiento de las rocas carbonatadas de la formación (Fm.) Punta de Maisí, caracterizan al macizo en relación con el drenaje como de un carso conforme (Molerio, F. 1974). [17]

Geológicamente la Fm. Punta de Maisí, descrita por Taber en 1943 (en Cobiella, et. al. 1984) está compuesta por calizas organógenas, detríticas y margas que en ocasiones son muy masivas, de color crema o blanco y criptocristalinas con una edad bastante amplia desde el Mioceno Medio al Cuaternario. Esta composición de la formación la caracteriza como un complejo carbonatado terrígeno. [18]

**fig. 1. Mapa de Localización de Punta de Maisí**



Molerio, F. (1974 ) y Guerra, M. (1991) a partir de los dos hidrogramas del Río Maya han definido en el tiempo, el espacio ocupado por el acuífero que drena a esta efímera corriente fluvial, por lo que de acuerdo con la Asociación Internacional de Hidrogeólogos de la UNESCO (IAH) y el Mapa Hidogeológico de Cuba, a escala 1: 1000 000; la Meseta de Maisí se puede definir como un Acuífero Fisurado Cárstico. [19]

Geomorfológicamente el carso de Punta de Maisí se encuentra en una región morfoestructural correspondiente a bloques neoplatafórmicos, neotectónicos activos. Por sus relaciones con el buzamiento de los estratos, entre 3 grados y 8 grados de inclinación (Cobiella, et. al. 1984), lo que la tipifica como meseta, criterio seguido por la mayoría de los investigadores; denominándose entonces Región Morfoestructural Meseta de Maisí. Sin embargo, más recientemente Jaime, E. et. al. (1991) y Jaimez, E; Gutiérrez, D. (1993) reportaron en la Caverna de la Patana buzamientos de hasta 20 grados, valor que utilizan para discutir el término de meseta hasta ahora utilizado y renombrar al área como Altiplanicie. Nosotros, aunque de acuerdo con el cuestionamiento anterior, pues evidentemente estos valores de buzamiento (20 grados) muestran una actividad neotectónica más acorde con los sollevamientos reportados para el área, de acuerdo con la altitud actual de sus terrazas marinas, pensamos que las investigaciones geomorfológicas y carsológicas de la región deben continuarse en el futuro, a fin de definir con precisión sus características morfoestructurales. [20]

Hacia el oeste del macizo y próximo al límite de la región se desarrolla un área no carsificada, constituida por rocas correspondientes al piso estructural del basamento plegado (Pg3-2; Pg3), y que morfotectónicamente se corresponden con los macizos continentales, así como relictos del arco volcánico cretácico, compuestos por rocas vulcanógeno-sedimentarias y del complejo ofiolítico, lo que demuestra la compleja estructura geológica de la región. [21]

Desde el punto de vista espeleológico Jaimez, E. y Gutiérrez, D. (1993), estudiaron y demostraron que contrariamente a cualquier otra suposición la Caverna de la Patana y la mayoría del cavernamiento abierto en la región, son espeluncas formadas en la zona de mezcla entre las aguas meteóricas y de saturación, o sea, cuevas morfogenéticamente piezógenas y, en otros casos, cuevas abrasivógenas, abiertas por la acción abrasiva del mar en los acantilados costeros. Esta combinación de tipos morfogenéticos la definen como una región Eusubtectónica, afectada por los levantamientos poslarámicos, con un estilo tectónico de interacción interplaca y sollevamiento, lo que ha permitido en el tiempo, el desagüe y elevación de un número importante de cuevas, solapas abrigos rocosos y cavernas. [22]

## **Discusión sobre las características rupestrológico del estilo Patana**

Como ya hemos expresado nuestra unidad básica clasificatoria en el Estilo, palabra con la que designamos un conjunto de caracteres rupestrológicos aislados en una estación tipo o cabecera, conjunto de caracteres que se repiten en otras estaciones homólogas, reflejando

así la mayoría de las costumbres referentes a la ejecución del arte rupestre poseídas por un pueblo o grupo durante un período de su historia. [23]

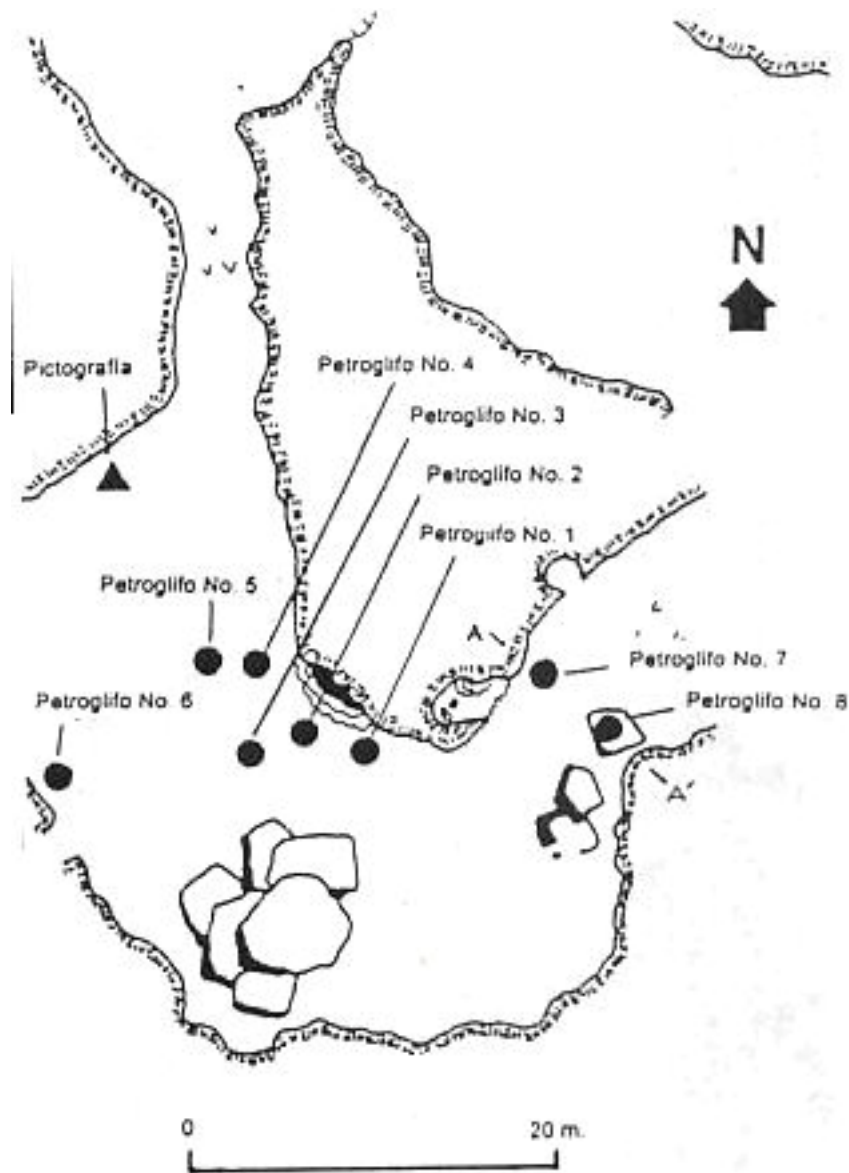
Teniendo en cuenta lo anterior y a partir de los estudios más recientes del arte rupestre de la región de Punta de Maisí (Jaimez, E. et. al. 1991; Gutiérrez, D. 1991a; Fernández, R., González, J. 1997), se puede decir que estamos en condiciones teóricas, prácticas y de conocimientos para caracterizar y definir por primera vez para Cuba un estilo rupestrológico según los criterios de estilo propuestos por Gutiérrez, D. (1994a). Esta definición se realizará bajo el criterio metodológico de que estilo es una unidad de síntesis aglomerativa de los rasgos de semejanza y diferencias existentes entre los diseños de varias estaciones de arte rupestre dentro de un marco espacial y temporal bien definido. [24]

**Sobre la estación tipo o Cabecera**

La localidad tipo o cabecera de este estilo la constituye la cueva conocida como Cueva de los Bichos o Cueva del Cemí, abierta en el extremo sudeste del cuarto nivel de terrazas marinas emergidas de Punta de Maisí; dicha cueva se puede ubicar en los 20 grados 15' 30'' de LN y los 74 grados 12' 17'' de LW. [25]

**fig. 3. Croquis parcial de la Cueva de los Bichos**





Esta cueva forma parte integral de la caverna conocida como Caverna de la Patana, la cual es muy conocida en el ámbito espeleológico nacional, entre otras razones, por poseer dentro de ella una de las trampas térmicas más importantes del país. [26]

Dentro de esta estación se han localizado y estudiado ocho de los quince diseños petroglíficos que conforman la totalidad del Estilo Patana, así mismo dentro de la cueva se encuentra el único diseño considerado por nosotros como un diseño contaminante, por no ajustarse a los caracteres definidos para el estilo, lo que quedará explícitamente claro más adelante. [27]

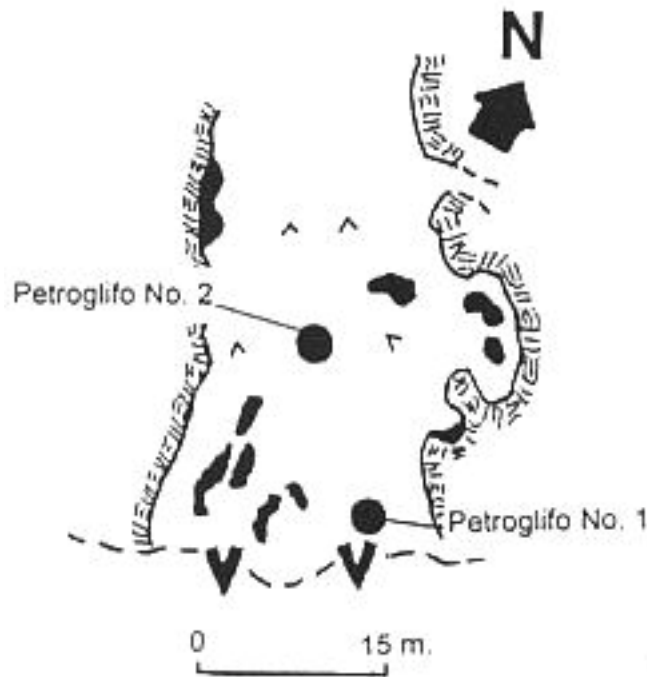
**Sobre las estaciones homólogas**

Además de la estación tipo o cabecera, hemos considerado perteneciente al Estilo Patana todas las otras estaciones rupestres del área de Punta de Maisí. El que conceptualmente

todas las estaciones rupestres conocidas hasta hoy en el área objeto de estudio puedan ser incluidas dentro de la concepción teórica y metodológica del Estilo Patana, atendiendo a que las características de los ideogramas que se encuentran en ellas son afines con las aisladas en la estación tipo o cabecera, es sin lugar a dudas un elemento de suma importancia a la hora de enjuiciar esta propuesta estilística y metodológica. Estas estaciones homólogas se pueden enumerar de la siguiente forma. [28]

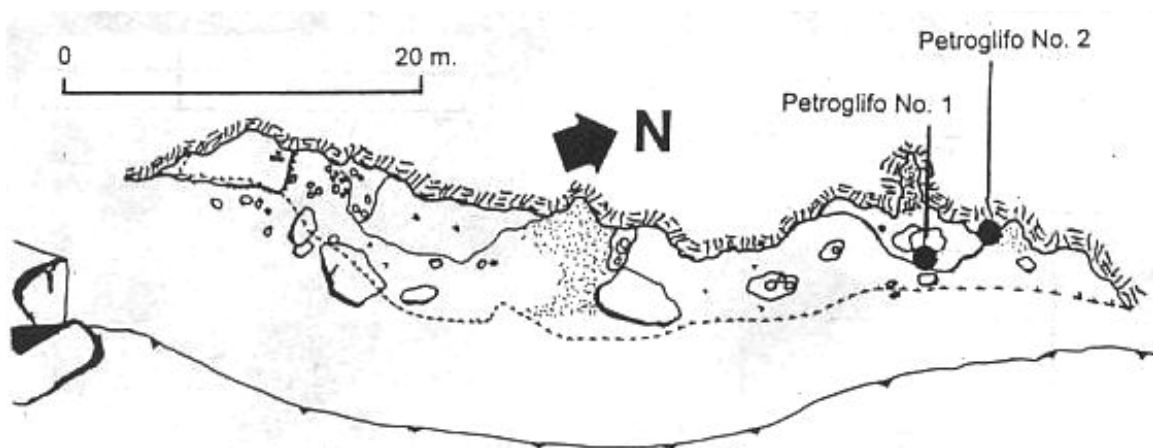
- **Cueva del Jagüey**  
La estación está ubicada a 23 m sobre la Cueva de los Bichos y, al igual que la anterior forma parte de la Caverna de la Patana. En esta estación se encuentran dos de los quince diseños asociados al estilo, sus coordenadas geográficas se corresponden con las de la estación tipo. [29]

**fig. 4. Croquis parcial de la Cueva del jagüey**



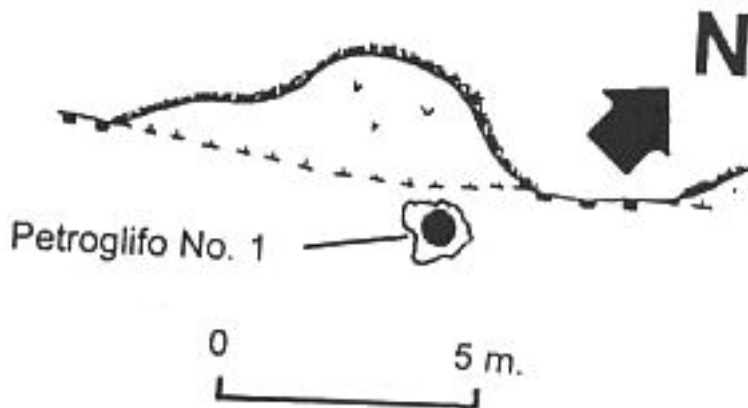
- **Solapa de la Careta** En una pequeña gruta o solapa de 50 m de largo, abierta en el farallón de la cuarta terraza marina, a unos 3 500 m al norte de la Cueva de los Bichos, en la cota de los 90 m sobre el nivel del mar, y puede ser ubicada en los 20 grados 20' 02'' de LN y los 74 grados 11' 52'' de LW. Dicha solapa guarda en su interior dos de los diseños asociados a este estilo. [30]

**fig. 5. Croquis de la Solapa de la Careta**



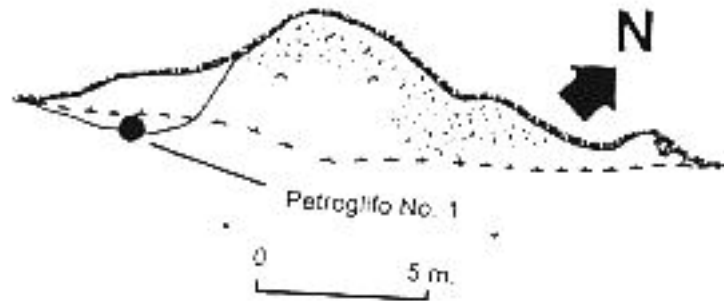
■ **Solapa de la Rana** Esta estación constituye un abrigo rocoso de apenas 7 m de largo que está ubicado a unos 1 500 m al oeste noroeste del faro de Punta de Maisí, en el primer nivel de terrazas marinas, y se puede ubicar en los 20 grados 14' 03'' de LN y los 74 grados 11' 44'' de LW. Una estalagmita que se encuentra en su misma boca alberga el único diseño ideográfico de esta estación y uno de los quince pertenecientes al Estilo Patana. [31]

fig. 6. Croquis de la Solapa de la Rana



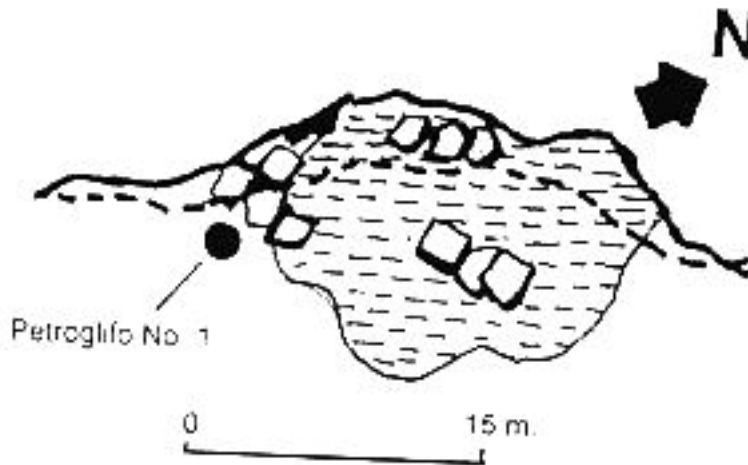
■ **Solapa de Bagá** Esta estación es un abrigo rocoso de 16 m de largo, abierto a unos 3 000 m de Punta de Maisí y a unos 600 m de la dolina de disolución y desplome conocida como Pozo Azul; dicha solapa se puede ubicar en los 20 grados 15' 00'' de LN y los 74 grados 11' 51'' de LW. En ella se encuentra uno de los diseños pertenecientes al Estilo Patana. [32]

fig. 7. Croquis de la Solapa de Bagá



■ **Solapa de Pozo Azul** Esta localidad es una pequeña dolina de disolución y desplome inundada parcialmente, de unos 15 m de diámetro, y está abierta en los 20 grados 15' 16'' de LN y los 74 grados 12' 09'' de LW. En ellas se puede encontrar uno de los quince diseños asociados al Estilo Patana. [33]

**fig. 8. Croquis de la Solapa de Pozo Azul**



**Tabla No. 1. Distribución de los diseños asignados al Estilo Patana**

ESTACION	CANTIDAD DE GRAFIAS
Cueva de los Bichos	8
Cueva del Jagüey	2
Solapa de la Careta	2
Solapa de la Rana	1
Solapa del Baga	1
Solapa de Pozo Azul	1
<b>TOTAL DE GRAFIAS</b>	<b>15</b>

**Gráfico No. 1. Representación Porcentual de la Distribución de los diseños afiliados al Estilo Patana**

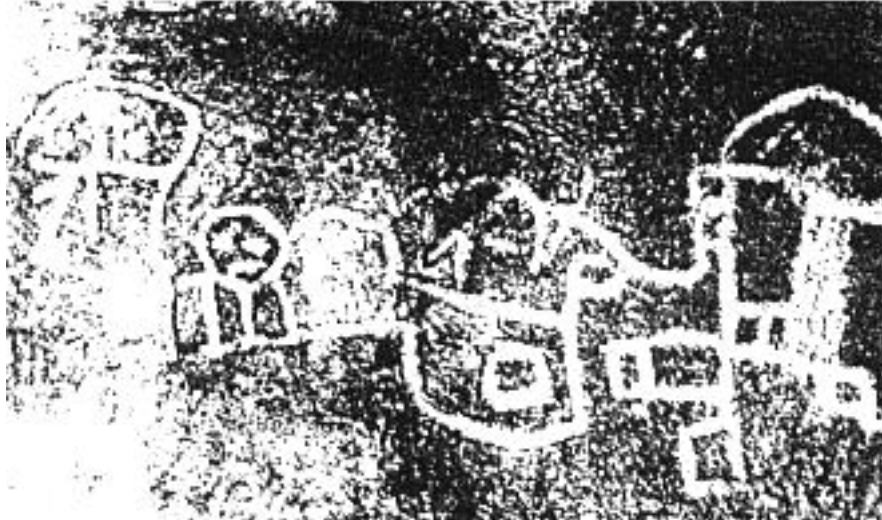


### **Sobre la técnica de ejecución**

Los quince diseños o grafías pertenecientes al Estilo Patana pueden incluirse dentro del concepto definido en la literatura con el término Petroglifos (Nuñez, A. 1975; Gutiérrez, D. 1991b), acepción que agrupa a todos aquellos diseños del arte rupestre que hayan sido realizados mediante las técnicas de percusión, incisión, raspado o rayado de una superficie rocosa, y donde no se haya utilizado ningún tipo de colorante o pintura; este término y su definición fueron aprobados durante las sesiones del Tercer y Cuarto Simposium de Arte Rupestre Americano. [34]

En el caso en cuestión que es el de los diseños pertenecientes al Estilo Patana, se puede afirmar que los mismos han sido realizados por la técnica combinada de Percusión y Abrasión (raspado) y se puede incluir dentro del Grupo T-1 propuesto por Nuñez, A. (1986), definido como: Tallas de surco poco profundo, no angular (en arco) de entre 5 mm y 1 cm de profundidad. [35]

**foto. 1. Petroglifos No. 2 de la Cueva de los Bichos**



### **Sobre los materiales de ejecución**

Considerando las técnicas de ejecución antes expuestas es de suponer que los materiales (herramientas) de ejecución utilizados por lo autores del Estilo Patana fueron herramientas o artefactos para cortar por percusión, artefactos para desbastar y artefactos para cortar. [36]

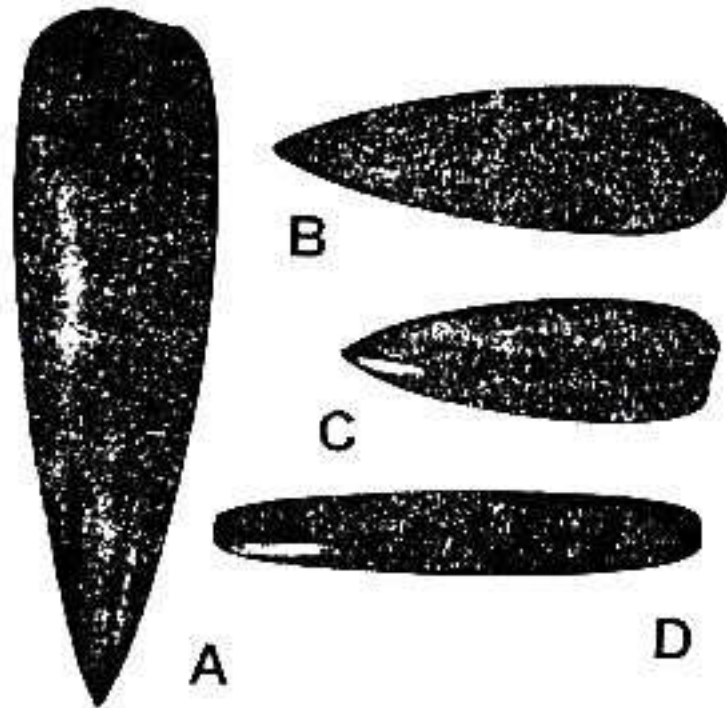
Entre los artefactos y herramientas para cortar por percusión es mucho más probable el uso de buril como instrumento principal, aunque también podrían haberse utilizado las hachas petaloides. Respecto a estos instrumentos Herrera Fritot, R. (1964) nos dice:

Se denominan hachas petaloides a ciertos arqueolitos del tipo común, cuya morfología es generalmente uniforme pero con un extremo ampliamente modificado en una porción ancha de borde curvo y filoso; es decir que poseen un extremo o vértice más o menos agudo, cónico y otro cortante usualmente parabólico, en semicírculo perfecto o en regular arco rebajado que en contados casos aparecen casi rectos, perpendiculares al eje mayor del hacha, dando a esta un aspecto más triangular y cureniforme que en lo normal. [37]

En relación con los buriles este insigne investigador continua diciendo:

Comúnmente los buriles son alargadamente husiforme con agudos extremos filosos, pero también los hay cilíndricos, y aplanados con sección elíptica, hay variedades en que un extremo termina en punta poco aguzada, y el otro en filo arqueado más o menos estrecho. [38]

**fig. 9. Herramientas de Ejecución A, B y C Hachas Petaloides, D Buril**



Por su parte, entre los artefactos para desbastar deben considerarse los conocidos pulidores y entre las herramientas para cortar es muy probable el uso de los cuchillos de sílex. [39]

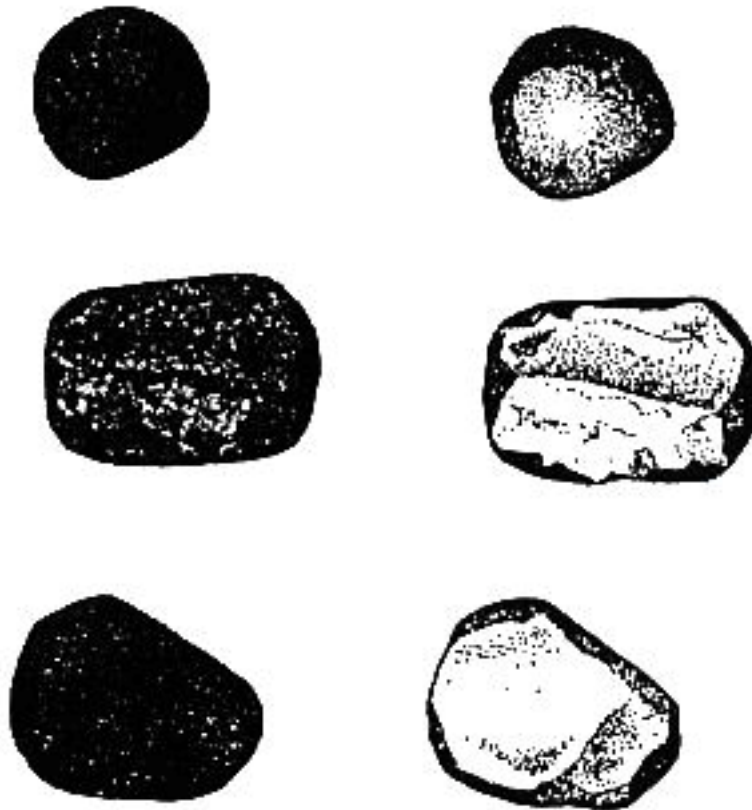
Sobre las herramientas para desbastar nos dice Guarch, J.M. (1978):

Su uso evidente fue para producir el aplanamiento de los gramos de la superficie de otros cuerpos duros, los que provocaron a su vez con mucha frecuencia el desgaste del instrumento, formando facetas en el mismo. Este trabajo lo efectuaron siendo los desbastadores el instrumento activo, salvo en los casos de los aparentes afiladores. Las formas de los llamados pulidores son muy diversas y naturales, es decir, conformadas por el uso, el que ocasionó que en general adquirieran formas redondeadas con facetas. [40]

Referente a las herramientas para cortar, este mismo investigador, Guarch, J.M. (1978) nos dice lo siguiente:

Como su nombre lo indica fueron instrumentos utilizados para cortar en general se trata de instrumentos de sílex... los cuchillos y cuchillas de sílex encontrados, son de diversos tamaños y formas, aunque presentan la tipología propia de estos artefactos al ser manufacturados por percusión... Los bordes filosos permitieron la utilización del instrumento para producir cortes. [41]

**fig. 10. Pulidores para Desbastar**



### **Sobre la asignación de espacios**

En cuanto a la particularidad, el estilo se caracteriza porque todos los diseños a él asociados les han asignados espacios subterráneos de las zonas umbrales y subumbrales; pues todos han sido realizados dentro de formas negativas del relieve cársico de la región (cuevas, solapas, etc.), pero ninguno se encuentra ubicado en áreas de oscuridad total o absoluta. [42]

### **Sobre los sustratos de realización**

Todos los dibujos de este estilo han sido ejecutados sobre sustratos rocosos secundarios de tipos clásicos o reconstructivos (estalactitas, coladas, mantos estalagmitas, derrumbes, etc.) de tipo duro, con un rango de dureza entre 3 y 4 en la escala de Mohs. No se encuentra ningún diseño en las paredes estructurales de las estaciones asignadas al estilo. [43]

Otra característica de los sustratos utilizados es que no ha mediado una obra de adaptación o preparación del sustrato antes de la realización del diseño, sino que se ha escogido este de acuerdo con la necesidad del ejecutor para resolver el problema ideográfico. [44]



**Sobre la dinámica**

El concepto de dinámica en el arte rupestre cubano fue introducido y definido por Guarch, J.M. (1980) y está compuesto por tres categorías, que son: ideogramas limitados, ideogramas abiertos, que dejan segmentos libres o inconclusos e ideogramas mixtos donde se combinan de forma homogénea las dos categorías anteriores. [45]

Para el Estilo Patana, la dinámica de sus diseños queda definida como Ideogramas Limitados, que no dejan segmentos libres o inconclusos, con un movimiento hacia un centro interno y un universo definido. [46]

**Sobre las categorías**

El concepto de Categoría establecido para el arte rupestre cubano es probablemente el que menos se ajusta en su aplicación teórica al Estilo Patana, lo que nos hace dudar sobre la validez de este concepto, al menos a escala regional o estilística, pues para el Estilo Patana tendría que asumirse una categoría mixta, ya que dentro del estilo es posible encontrar tanto dibujos aislados, conjuntos o murales. Sin embargo, no es nuestro propósito aquí discutir la validez o no de este concepto, por lo que preferimos asumir como una característica de este estilo el hecho de que no hay una marcada definición en el volumen espacial de los diseños, caracterizándose por soluciones puntuales o específicas de acuerdo con el problema ideográfico a resolver por el ejecutor. [47]

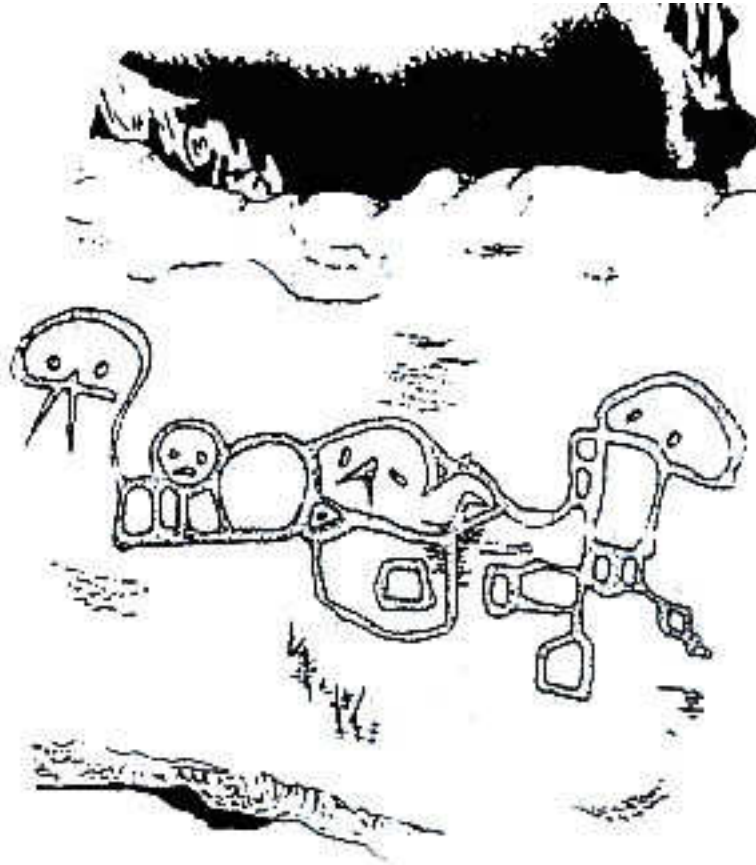
**fig. 11. Petroglifos No. 1 de la Cueva de los Bichos**



**Sobre las morfología**

Los conceptos morfológicos más recientes en el arte rupestre cubano y su relación con el estilo como unidad de síntesis fueron expuestos por Gutiérrez, D. (1994a) donde se hace referencia a los criterios de abstracción, esquematización y estilización, así como, a sus variantes morfológicas; realistas con rasgos, realistas sin rasgos, etc. Siguiendo estos conceptos se puede definir a los diseños pertenecientes al Estilo Patana como ideogramas estilizados, de siluetas con rasgos. [48]

**fig. 12. Petroglifos No. 2 de la Cueva de los Bicho**



**Sobre la función**  
Para nosotros función es la norma cultural de utilización específica y muchas veces restringida que determina la ejecución de un diseño ideográfico dentro de un contexto sociocultural. [49]

Para el Estilo Patana y los diseños a el afiliados según nuestros criterios corresponden las funciones Mágica y Religiosa. Lo anterior se sustenta en la alta frecuencia con que se ha logrado determinar la identidad entre numerosos diseños de este estilo y algunas deidades y cenés del panteón mitológico aborigen de Cuba, practicándose de forma general un sistema de magia simpática y de contagio, tratando los autores de lograr con su magia los beneficios de la naturaleza, al mismo tiempo que creían dominar sus designios. [50]

**fig. 13. Petroglifos No. 3 de la Cueva de los Bichos (Vista Frontal)**

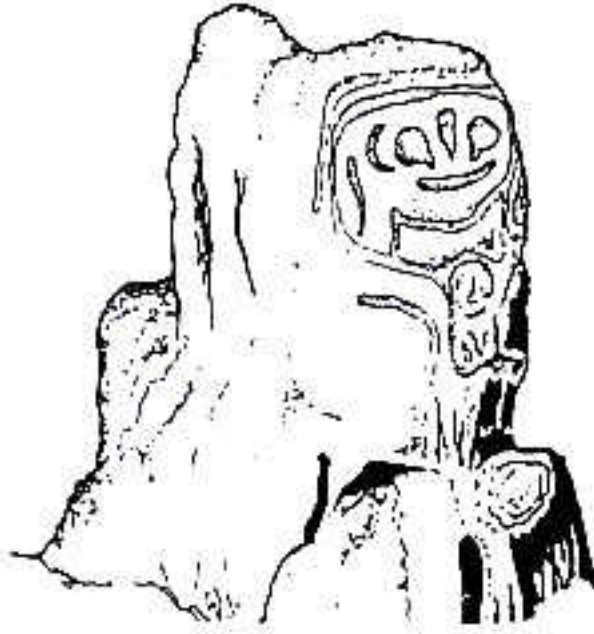
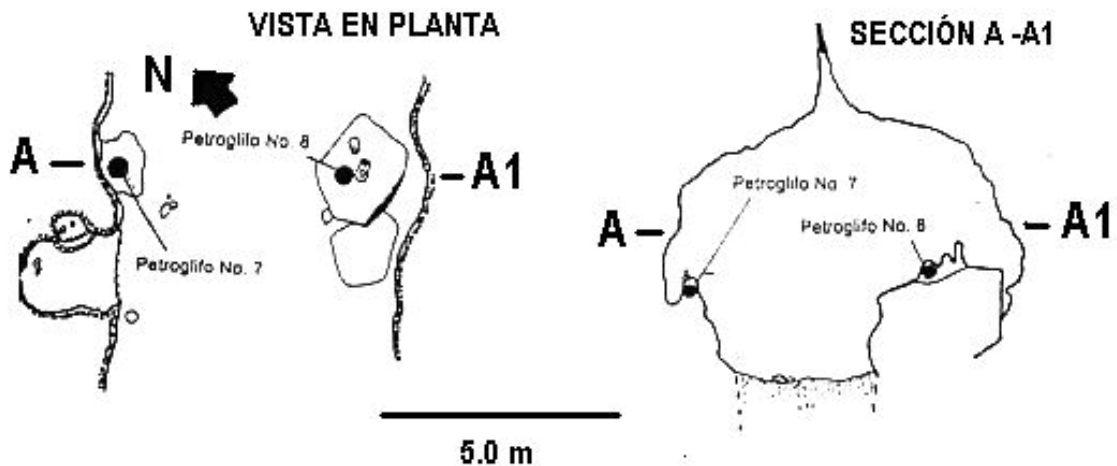


fig. 14. Sección y Planta de la Cueva de los Bichos, con la posición de los Centinelas Pétreos



Así mismo la identificación de varias grafías con el personaje místico Macocael en lugares que confirman la función antes propuesta, así como, otras grafías que parecen cumplir funciones de centinelas pétreos, reafirman la práctica de una magia homeopática o imitativa de este estilo, pues para estos aborígenes las cuevas y solapas de la región debieron constituir lugares sacros, que fueron venerados, quizás al compas del moyohuacán durante las ceremonias rituales del areito. ¿Dónde rendir mejor culto a las deidades de su panteón mitológico, que no fuese en estos enigmáticos aposentos, allí donde la naturaleza hizo confluír las impresionantes condiciones de las cavernas, lo intrincado de los parajes donde estas se encuentran y el hecho de estar asociadas a la

presencia de algunos depósitos naturales de agua, elemento muy escaso en esta región y de imprescindible necesidad para las comunidades prehispánicas de las Antillas? [51]

Sin lugar a dudas este era el paraje idóneo para que el artista – hechicero – primitivo, desplegara toda su imaginación y creara las imágenes que aún lejos de su tierra natal, les amparaban y facilitaban las labores de la vida diaria de este grupo humano. Las cuevas eran pues, una casa espléndida para los cemíes y deidades; téngase en cuenta por ejemplo que en una de las cartas del almirante Cristóbal Colón escrita en 1496 se puede leer lo siguiente: [52]

tienen una casa para cada uno de ellos (los caciques), separada de la población, en la cual no hay otra cosa sino imágenes de madera, labradas en relieve, que ellos llaman cemíes, ni en esa casa se trabaja para otro efecto o servicio sino para estos cemíes [53]

Todas las razones antes expuestas hacían necesaria la creación de tabues específicos que regularan la entrada a dichos espacios vedados, amén de otorgarles un valor simbólico a las grafías que debían suplir a los centinelas vivos; confirmación de las prácticas de magia homeopática o imitativa, este sería el caso por ejemplo, de los petroglifos representados a pocos pasos de las entradas de las Cuevas de los Bichos y del Jagüey (Fernández, R.; González, J. 1997). [54]

**fig. 15. Petroglifos No. 3 de la Cueva de los Bichos (Vista Posterior)**



**fig. 16. Petroglifos No. 4 de la Cueva de los Bichos**



Por otra parte, el individuo que penetre en la Cueva del Jagüey (una de las estaciones homólogas), lo primero que encontrará será un petroglifo cuya figura se interpone ante el desconocido, bloqueando su paso hacia el segundo petroglifo que representa una cara acorazonada, la cual hemos identificado como el numen Corocote. Todo eso nos ha llevado a pensar en la posibilidad de que estemos en presencia de centinelas cuya misión – función era proteger el acceso a las moradas de las deidades de estos centros ceremoniales. [55]

**fig. 17. Petroglifo No. 5 de la Cueva de los Bichos**



La análoga distancia entre los centinelas y los númenes, repetida en varias de las estaciones pertenecientes al Estilo Patana nos hace pensar en la intencionalidad que reafirma nuestra hipótesis. [56]

La función religiosa de las grafías pertenecientes a este estilo está sustentada en el hecho de que es muy probable que durante los días en que se hacía necesaria la súplica a sus dioses los autores de estas llevaran a las localidades rupestre del estilo distintas ofrendas con que agasajarlos, pues como relata Pané (en Arrom, J. 1990): “Algún día solemne, en que llevan mucho de comer, pescado, carne, o pan o cualquier otra cosa, ponen de todo en la casa del cemí”. [57]

La cita anterior como se puede apreciar constituye un testimonio fehaciente de lo especial de estas prácticas; la combinación de magia y religión, pues el hecho de realizar oraciones o colocar ofrendas a las deidades es en sí mismo un ritual de connotación religiosa, pero como nos cuenta Pané esto sucedía sólo en días determinados.[58]

**Sobre los usos**  
Para nosotros uso es toda aquella función que pueda cumplir una grafía además de la que le está reservada por norma de ejecución (la función). [59]

Dentro de los usos que hemos podido aislar para el arte rupestre del Estilo Patana están el Topográfico, el Propiciatorio y el Anecdótico, estos además de sus funciones mágicas y religiosas ya argumentadas con anterioridad. [60]

**fig. 18. Petroglifos No. 6 de la Cueva de los Bichos**



**fig. 19. Petroglifos No. 7 de la Cueva de los Bichos**



Desde el punto de vista topográfico es muy probable que las gráficas pertenecientes al Estilo Patana jugaran un importante papel como indicadores topográficos de la cercanía y ubicación del agua. Llama la atención en este sentido que desde la Solapa de Pozo Azul

(una de las estaciones homólogas) hasta la Cueva de los Bichos, todas las estaciones rupestres coinciden con lugares donde existen depósitos naturales del preciado líquido, pues aún en la Solapa de la Careta, donde aparentemente no hay relación alguna de este tipo, en épocas de lluvia se forma a pocos metros de ella un efímero arroyo de caudal estacional. [61]

**fig. 20. Petroglifos No. 8 de la Cueva de los Bichos**



Téngase en cuenta que aún en la actualidad las fuentes o gours que se han formado en el piso de las grutas de esta región y donde habitualmente se acumula agua, sirven de fuente de abastecimiento no sólo a los habitantes de la región, sino también para aquellos que en camino hacia la costa las visitan para avituallarse antes de iniciar sus faenas pesqueras. [62]

**fig. 21. Petroglifos No. 1 de la Cueva del Jagüey**





Sin lugar a dudas estas características llamaron la atención de nuestros primitivos pobladores y debieron señalarlas y marcarlas a fin de garantizar la continuidad de su explotación, amén de convertirlas en centros ceremoniales, lo que se hace palpable por el conjunto de petroglifos que adornan sus interiores. En este sentido es bueno señalar que el uso topográfico en función del abastecimiento de agua en el arte rupestre ha sido enunciado por otros autores como por ejemplo Messmacher (1981), el cual al referirse al arte rupestre del Sitio de La Pintada en el estado de Sonora, México nos dice: [63]

Aparentemente presentan una definida asociación con el agua y las pozas, significando su papel indicativo de la topografía del sitio....del examen de los cuatro estilos brevemente descritos se nota que sólo los dos primeros se encuentran íntimamente asociados a la topografía del lugar... [64]

En Cuba este tema también ha sido tratado con anterioridad, destacándose la Cueva de la Pluma, Cumbre Alta, Matanzas, donde mucho de sus signos ideográficos han sido interpretados como indicadores topográficos de los accidentes subterráneos a superar en el recorrido hasta las diferentes vías de acceso de la cueva y sus fuentes de agua (Gutiérrez, D. Crespo, H. 1991). [65]

Para entender como podrían ser usados los diseños ideográficos del estilo en cuestión como elementos anecdóticos y propiciatorios hay que partir del hecho bien conocido de que los grupos del período de neutilización se asentaban mayormente en lugares propicios para la agricultura y la domesticación de animales, lo cual no implica que obligatoriamente estas áreas estuviesen cercanas a fuentes de agua permanente, como son algunas áreas de Maisí. Aún practicando, fundamentalmente, este modo de producción, el hombre primitivo mantenía una gran dependencia de la casa y la captura de animales de aquellas especies no domesticables, así como de la pesca y la recolección. [66]

Esta vinculación a la tierra y sus frutos, ya sea por medio de la siembra o de la recolección, así como a la lluvia, fenómeno mediante el cual se garantizaba la fertilidad de los suelos y la subsistencia de los animales y de la comunidad en general, obligaron a shaman o behique a mantener la creencia de que la representación de deidades, personajes, animales o plantas le permitirían propiciar la fecundidad humana y animal, la fertilidad de los campos la abundante lluvia y el buen tiempo, entre otros; de ahí el uso propiciatorio de los ideogramas pertenecientes al Estilo Patana. [67]

Por otra parte, estas comunidades, en ausencia de un sistema organizado de escritura mediante signos y símbolos emplearon la tradición oral como recurso para perpetuar las hazañas, hechos históricos relevantes y enaltecer el nombre de sus mejores hijos. De esta forma, en los días específicos en que se realizaba, en las tranquilas noches caribeñas, la ceremonia del areito, las anécdotas mitológicas y los sucesos trascendentes eran narrados por el behique y coreados armónicamente por los demás miembros de la tribu, como parece recordar la secuencia del petroglifo No. 3 de la Cueva de los Bichos. [68]

De la misma forma emplearon el arte rupestre para representar diseños que le permitieran evocar escenas, las cuales no necesariamente tienen que estar ejecutadas de forma tal que su lectura sea lineal y explícita para todos sus lectores, este era también parte del arte y el misterio que rodeaban al brujo hacedor de las imágenes. Muchos de los caracteres ejecutados en el arte rupestre mundial bien podrían tener usos anecdóticos. [69]

### **Sobre la significación**

Uno de los problemas fundamentales de los estudios del arte rupestre, y quizás la tarea más difícil lo constituye la definición exacta del significante o significado de cada grafía; un tema sumamente complejo sobre todo en los ideogramas que se han realizado durante el proceso de neotilización y presentan un importante desarrollo abstraccionista. La importancia de obtener el significado puro y no abstracto de cada grafía está dada por el hecho de que no en pocas ocasiones este es el camino para obtener una interpretación correcta de su función y usos en la sociedad ejecutora. La importancia de la interpretación en términos de significación es a menudo desestimada por muchos arqueólogos, alejándose de este problema y considerándolo inaccesible en el estado actual de nuestros métodos y sistemas de investigación, considerando no en pocos casos que este es un ejercicio de la especulación muy poco científico. [70]

El aparente panorama abrumador que se abre ante el rescate de la significación, sin embargo, no puede impedir al arqueólogo aplicar sus conocimientos y buscar interpretaciones lógicas y razonable, que, sí bien pueden ser objeto de cambio cuando se disponga de nuevos datos, abren el camino a un conocimiento convincente de nuestro arte rupestre, pues sí podemos, por ejemplo, aceptar el hecho de la existencia mágico-religiosas en las poblaciones prehispánicas de las Antillas, entonces podemos y debemos analizar estas en busca de alguna claridad para nuestro arte rupestre y el significado que tuvo para la gente que lo realizó. [71]

Esta búsqueda, basada en elementos etnohistóricos aportados por los cronistas de Indias y en los datos que a nosotros han llegado de los sistemas de creencias y costumbres de estas comunidades aborígenes, es, sin lugar a dudas, un intento mucho más fructífero y científico de la discusión improductiva sobre la estética del arte rupestre. Para simplificar lo anterior es bueno remitirse al rupestrólogo Clement Meighan, quien, en su trabajo *Análisis del Arte Rupestre de Baja California* (1978), nos dice: [72]

Podemos describir una representación de arte rupestre de una rana, por ejemplo y podríamos discutir la presencia de ranas en el medio ambiente y su lugar es la adaptación del hombre a la región, etc. Sin embargo es importante conocer que la rana es la esposa del coyote y que en ese papel la rana tiene muchos atributos y significados simbólicos....incluyendo la relevancia mitológica que dicha criatura tuvo en amplias creencias durante períodos largos de tiempo... [73]

En tal sentido pensamos que ignorar la significación del arte rupestre es omitir una parte importante del comportamiento humano, sobre todo en las poblaciones prehistóricas, por lo que no podemos proponer aquí un diseño de estilo donde no abordemos juiciosamente la significación de las grafías que lo componen. [74]

**fig. 22. Petroglifos No. 2 de la Cueva del jagüey**



Los diseños o grafías pertenecientes al Estilo Patana han sido identificados en un grado de coincidencia con personajes de la mitología aborigen antillana, su significado entonces es para nosotros Totémico-Animista, lo cual se corresponde con la ideología que profesaban estos grupos humanos. [75]

Entre las identificaciones que se han realizado, se encuentran grafías que representan al Dios aruaco Boinayel. [76]

Desde 1947, el sabio cubano Don Fernando Ortíz planteó la teoría que relaciona la deidad araucana de la lluvia, Boinayel, con las imágenes lloronas que aparecen representadas, con relativa frecuencia, en los tuestos y vasijas de cerámica recuperados durante las excavaciones arqueológicas (Ortíz, F, 1947). Este punto de vista, que compartimos, ha sido aceptado, por otros autores, hasta el presente. [77]

**fig. 23. Representaciones del Dios de la Lluvia Boinayel (en cerámica)**



Este numen aruaco, según la mitología aborígen antillana nació en el antro cavernario de Iguanaboina al igual que su hermano Márohu. Arrom, (1990) describe su metología como, se puede apreciar en los siguiente párrafos: [78]

...es el Señor de la lluvia. En el nombre de su madre se sintetiza, por un lado, la cresta dorsal cerrada de la iguana (reptil antillano), que indica el buen tiempo soleado, y como boina (serpiente oscura), las nubes cargadas de agua. De esta metaforización Boinayel tomó la de “Hijo de Boina”, la Serpiente Parda, y por tanto de sus ojos se desprenden interminables hilillos de lluvia, de los que fertiliza el suelo y gracias a los cuales viven el hombre, los animales, el bosque, los ríos y los mares, y las plantas que procuran alimento y salud. [79]

En los iconos aruacos se le identifica como siamés con su hermano Márohu. En otras oportunidades en idolillos de piedra, o en decoraciones de vasijas, o en petroglifos en las cavernas, por lo regular sólo. Comúnmente, en una u otra forma, de sus ojos se desprenden varias líneas que simbolizan la lluvia. Otras de su forma iconográfica consiste en ídolos de piedra que carecen de brazos tallados en facetas, de cuyos ojos muy oblicuos, contorneados por profundos canales en el rostro, corren simbólicas lágrimas. Es usual que estos idolillos porten un tocado a modo de turbante. [80]

En el ritual de Boinayel se aprecian las visitas a las cuevas donde mora, las invocaciones y las ofrendas a su efigie, y el uso corporal de pequeños amuletos talladas muchas veces atados sobre la frente, todo ello para propiciar la lluvia. Boinayel en la mitología antillana representa un espíritu de la naturaleza, antepasado místico de la etnia aruaca, buen numen del agua fertilizadora de los sembrados. En Cuba, también se le ha conocido por el nombre de Taguabo. [81]

Otros de los numen identificados con graffías pertenecientes a este estilo es el personaje Guabancex, el que ha sido identificado como la metaforización de los huracanes y las

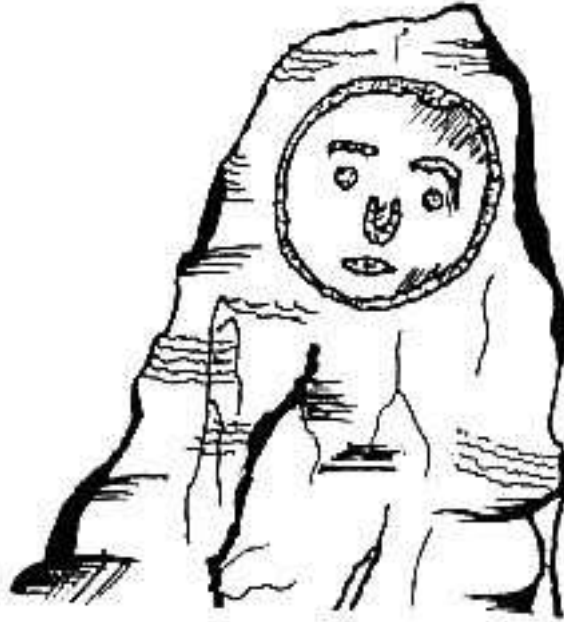
tormentas. El análisis, por ejemplo, de algunas de estas identificaciones nos permite desentrañar el significado de la grafía No.2 de la Cueva del Jagüey donde veremos, que esta muestra un complejo gravado en el que aparecen incorporados un rostro y otros elementos. Al pie del citado rostro aparece una figura hasta el momento aceptada y reconocida por todos los estudiosos como Guabancex. Observamos en esta ocasión el inconfundible diseño en forma de remolino que lo caracteriza y que, en ocasiones, aparece decorando las cerámicas como un homínido con los brazos extendidos, uno hacia arriba torcido a la derecha y el otro hacia abajo y hacia la izquierda. [82]

Queremos apuntar, que es muy significativo que el hecho de que por encontrarse el glifo que nos ocupa en una posición intermedia, entre la entrada y otra abertura al exterior de la cueva, se ha podido apreciar que en ocasiones, por esta área de tránsito, pasan corrientes de aire de variada intensidad – en consonancia con el horario del día y la temporada del año. [83]

**fig. 24. Petroglifos No. 1 de la Solapa de la Careta**

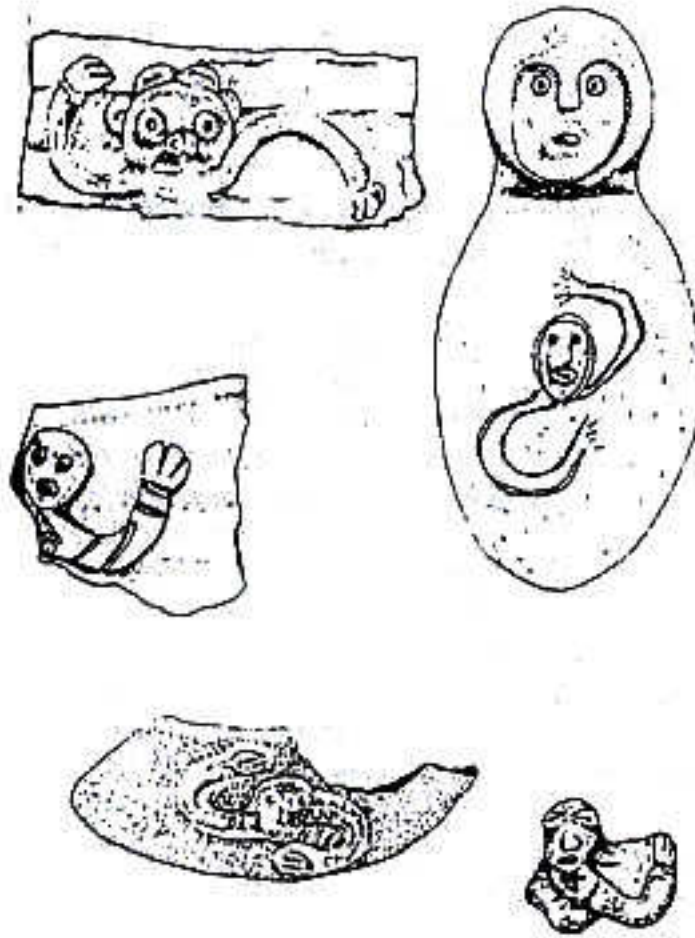


**fig. 25. Petroglifos No. 2 de la Solapa de la Careta**



La mitología de Guabancex cuenta que esta Señora de los Vientos, Huracán, deidad femenina reina en la tormenta y que, a su paso, todo lo destruye, con el auxilio de las fuerzas combinadas del viento y las aguas torrenciales. Tiene ayudantes: Guataubá, el pregonero, y Coatrisquie, el recogedor de aguas. Guabancex asuela los conucos y aldeas cuando la cólera la impulsa contra los pueblos que no han atendido con devoción sus imágenes, ni le han rendido el tributo debido. Vive Guabancex en el país de Aumatex, cacique de los vientos, y al salir airada con sus dos ayudantes para arrasar con cuanto se encuentre a su paso, ordena al resto de los cemíes de la comarca que colaboren con ello en su labor infausta. (Guarch, J.M. et. al. 1992). [84]

**fig. 26. Representaciones cubana de Guabancex**

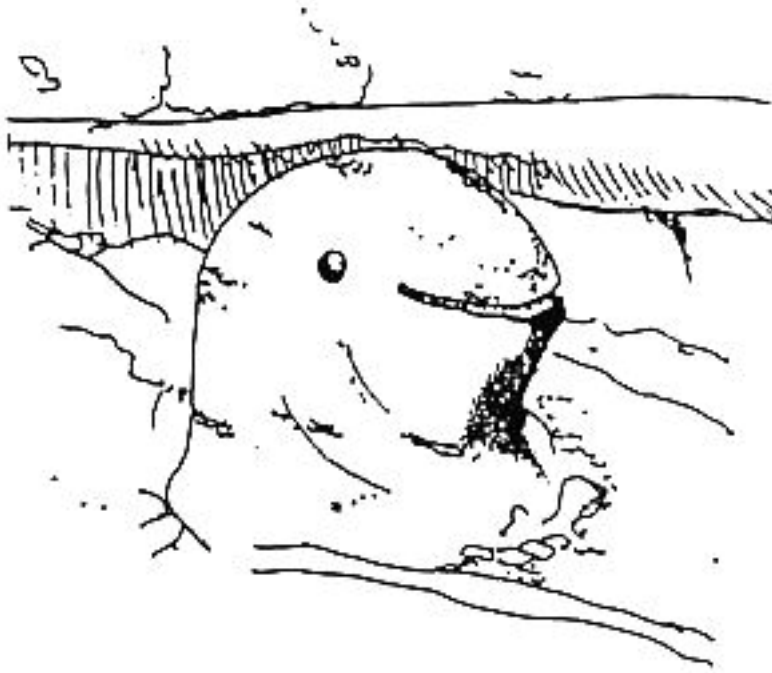


Sus imágenes son hechas de calcita, cuarcita o mármol. Todo parece indicar que sus dos ministros se incluyen en ella a modo de atributos. También de piedra se han encontrado en diminutos idolillos, que se supone que llevaban en la frente sus devotos. La cabeza de estos ídolos de forma triangular, tiene rostro agresivo y colérico. Su cuerpo se estiliza en un esquematismo simbólico, terminando en un solo pie, otro atributo que parece que le fue propio a la deidad. En ocasiones se le ha relacionado con las asas de vasijas de cerámica que representan cabezas humanas de las que parten los brazos en aspas (Guarch, J.M. et. al. 1992). [85]

Guabancex constituye la materialización de un gran temor de los antiguos habitantes de Cuba a los huracanes, el fenómeno climatológico espectacular que cada año azota varias veces el archipiélago de las Antillas. Es una deidad de las fuerzas incontroladas de la naturaleza, antepasado mítico de los aruacos. [86]

**fig. 27. Petroglifos No.1 de la Solapa de la Rana**





A todo lo anterior habría que sumar la presencia de grafías que significan o representan el numen aborigen Corocote. [87]

En el período de desarrollo de la sociedad en que se encontraban estas comunidades, y de acuerdo con la incipiente estratificación social que poseían, solo al cacique, se le permitía poseer más de una mujer. Tal prerrogativa era aprovechada por los beneficiados que, en ocasiones, llegaban a juntar hasta veinte de ellas. [88]

**fig. 28. Petroglifos No. 1 de la Solapa de Bagá**



Debe tenerse en cuenta que en el petroglifo No. 2 de la Cueva del Jagüey, sobre el dibujo de Guabancex y debajo de los tres círculos, se localiza un rostro que, como ya expresamos, tiene forma acorazonada. [89]

Con la siguiente cita de Arrom, J. (1990) vamos a intentar explicar el significado del rostro en particular y el petroglifo en su conjunto: “los enemigos de Guamorete quemaron la casa en que estaba dicho cemí Corocote. Dicen que entonces este se levantó y se marchó de aquel lugar, a distancia..., junto a unas aguas. Y dicen además que en la cabeza le nacieron dos coronas.” [90]

Quisiéramos hacer notar, como primer argumento, que lo corazonado del rostro, puede estar indicando la presencia de las dos coronas de Corocote. [91]

En segundo lugar, el hecho de que este glifo se halle en una estalagmita cercana a la cual se localizan unos gours, distantes escasamente pocos metros de la misma, puede representar una alegoría de las aguas adonde logró escapar cuando quemaron la casa; y funcionar además como un signo topográfico que indica o señala la presencia de agua. [92]

**fig. 29 Petroglifos No. 1 de la Solapa de Pozo Azul**



Otro señalamiento lo constituye la particularidad que asiste a la representación de Corocote; mientras que todas las demás figuras antropomorfas están ejecutadas de forma circular, elipsoidal o rectangular, es privativo de esta deidad el exhibir dos coronas. [93]

De la regularidad de la mayoría de las representaciones, se desprende que los rostros acorazonados no significaban una de las opciones para denotar caras en el sentido genérico. El rostro en forma de corazón, y la probable conexión de esta, con las míticas coronas de Corocote alumbran sobre dos elementos: uno, el rostro acorazonado constituía la representación de la deidad específica, y dos, este numen es muy probable que fuese Corocote. [94]

Estos aspectos nos llevan a considerar que la imagen ante la cual estamos presentes es la del dios de la reproducción y la vida, Corocote. [95]

La tradición mitológica se puede apreciar en los siguientes párrafos de Guarch, J. M. et. al. (1992):

...deidad de muchos amos, padre de muchos hijos, marido de muchas mujeres, Carocote habitaba en lo alto del caney del cacique Guamorote. Y de allí bajaba cada noche y yacía

con las mujeres en sus hamacas. Los enemigos de Guamorote atacaron su casa y la quemaron; el ídolo escapó del fuego, y fue a esconderse a una laguna cercana. A la muerte de Guamorote, el Padre de Muchos Hijos pasó por las manos de muchos caciques, los que lo reverenciaron, siguiendo con su costumbre de hacer el amor con las mujeres de las aldeas en donde habitaba. Con el tiempo a Corocote le salieron dos coronas; cuando a partir de entonces en un recién nacido los aruacos advertían dos marcas anulares en el cráneo, afirmaban que se trataba de un hijo de Corocote. Se le representa a Corocote en ídolos con los genitales, desde luego masculinos, muy acentuados. Y también con un tocado con dos prominencias laterales, a modo de coronas. En otras oportunidades, se le identifica como ídolos fálicos. Corocote es un antepasado mítico, que engendra el amor carnal. Las proclividades eróticas de este numen lo hacen un exacto representante de la vitalidad sexual y generador de una abundante descendencia. [96]

### **Sobre los ejecutores**

Desde hace muchos años el área de objeto de estudio y sus alrededores se ha considerado como una zona típica del Agroalfarero de las Antillas (Tabio, E.; Rey, 1966; Guarch, J.M. 1978; Dacal.; Riveri, M., 1986; Tabio, E. 1991). Ahora bien, hasta hace muy poco ninguna de las estaciones que en este trabajo se consideran pertenecientes al Estilo Patana había aportado elementos artefactuales o funerarios al espectro arqueológico de la región, por lo que la presencia de grupos aborígenes en ellas era solo inferida de las manifestaciones de arte rupestre que aparecen en su interior. Sin embargo, en septiembre de 1990 una expedición espeleológica a la Caverna de la Patana dio cuenta del hallazgo de un sitio funerario en galerías de la Cueva de los Bichos (Jaimez, E. et. al. 1991; Gutiérrez, D. 1991a) el que entre otros elementos permitió demostrar años después en el lugar que la Cueva de Mylodon descrita por Harrington, M. R. (1935) no es sino una galería de la Cueva de los Bichos (Torres, D. et. al. 1992). [97]

En esta galería Harrington logró encontrar un sitio funerario que describe de la siguiente forma:

puso de manifiesto una capa de tierra oscura de un espesor que varía entre 12 y 19 pulgadas, conteniendo muchos cascotes de barro, carapachos de tortuga, especies de pescado y otros vestigios reveladores de una ocupación india y próximo al muro este, cubierto por un montón de piedras mezcladas con alguna tierra, encontramos el esqueleto de un hombre viejo, descansando sobre el costado izquierdo, con las rodillas levantadas y la cabeza hacia el sur-este. La mayor parte del cráneo y muchos otros huesos, incluyendo los pies; no pudimos hallarlos; la quijada inferior estaba dislocada y colocada cerca de las rodillas...debajo de la pendiente rocosa, por el lado, encontramos las costillas, espinazo y huesos de los brazos de un niño de unos tres años de edad, como a siete pulgadas de la superficie, faltando el cráneo, caderas y piernas. [98]

De todo lo anterior se deduce que hasta el momento actual para las estaciones pertenecientes al Estilo Patana han sido reportados sólo dos sitios con evidencias materiales de los indocubanos, estos son dos sitios funerarios: el primero reportado por Harrington M. R. para la que el nombró Cueva de Mylodon (que hoy sabemos que no es

tal cueva sino una galería de la Cueva de los Bichos) y el segundo, el reportado por Jaimez, E. et. al. (1991), también en la Cueva de los Bichos. [99]

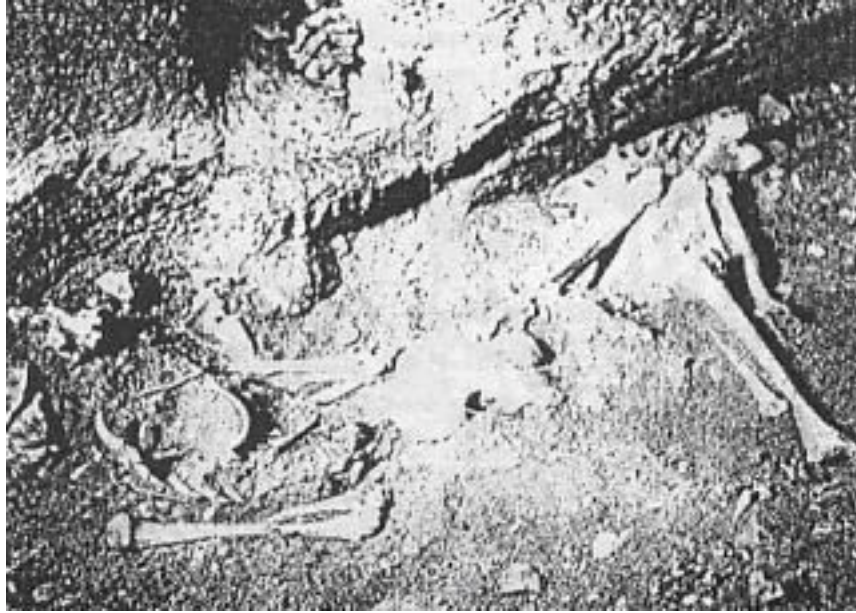
**foto No. 2. Reconstrucción ideal de la entrada de un grupo neoindio por Punta de Maisí**

**(Reconstrucción de J. Martínez)**



Durante los trabajos iniciales en este sitio No. 2 fueron exhumados gran parte de las osamentas de por lo menos dos individuos adultos, masculinos y un probable adulto femenino, (Torres, D. et. al. 1992) además de algunos artefactos de concha y una abundante colección de fragmentos de cerámios, al parecer parte de la ofrenda funeraria; la colección de cerámios estuvo compuesta por 166 fragmentos, de los cuales 71 eran fragmentos decorados, 83 no decorados y 12 fragmentos de burén (Gutiérrez, D. 1991a). El estudio de este material arrojó un ajuar de composición homogénea pero con características personales que en un inicio hicieron difícil su filiación estilística, pues algunas asas así como el pulido en el exterior de las vasijas eran elementos que hacían pensar en la influencia de rasgos Carrier (Castellanos Nilecta com. Pers.): aún así, el material colectado demostró que lejos de recordar un clan Chicoide se podía definir como cerámios Meillac, con algunos cambios en sus modos conceptuales. Al respecto es bueno recordar lo planteado por Guarch, J. M. (1978) al referirse a las influencias Meillac y Carrier en la cerámica neoindia de Cuba oriental: [100]

**foto No. 3. Sitio Funerario No. 1 de la Cueva de los Bichos (foto de M. Harrington)**



“Las diferencias que observan de sitio a sitio, como sí cada uno de ellos tuvieran sus propias características, en una gradación creciente o decreciente de elementos Meillac o Carrier.” [101]

Esta situación se puede apreciar en los ajuares cerámicos de varios sitios cercanos a las estaciones del Estilo Patana, entre los que se puede citar los sitios de Laguna de Limones, Pueblo Viejo, San Lucas, María Teresa I y María Teresa II. [102]

De estos sitios los más cercanos en semejanza, de acuerdo con los modos conceptuales de la cerámica, encontrada en ellos y el grado de influencia Carrier, se puede decir que son sitios María Teresa I y II, pero estos no cuentan hasta el momento actual, con fechados absolutos para los elementos obtenidos en los mismos, lo cual no nos permite un análisis cronológico por similitud. [103]

De lo anterior puede concluirse que la presencia de un ajuar cerámico Meillacoide; el encontrarse ubicadas todas las localidades o estaciones en un área con una alta frecuencia de poblaciones neolíticas y, sobre todo, el hecho de haberse logrado la identificación de numerosos diseños ideográficos del estilo con deidades y personajes del panteón mitológico aruaco común a Cuba y a las restantes Antillas, tronco lingüístico del que sin lugar a dudas formaron parte los neolíndios cubanos, no permiten asumir como ejecutores del arte rupestre que se ha sintetizado en el Estilo Patana a los aborígenes conocidos como Neolíndios o Agroalfareros tempranos; en definitiva estos pueden definirse como miembros del tronco aruaco con una economía productora y una organización social gentilicia. [104]

Por otra parte, como han señalado otros investigadores, estas comunidades neolíndias estaban en condiciones de poseer y desarrollar un estilo ideográfico complejo pues su desarrollo económico; caracterizado por actividades fundamentales como la recolección, la pesca, la captura, la caza, la alfarería, la confección textil y la agricultura, además de la

domesticación de roedores y la conservación de peces en cautiverio; permitió la complejización de la superestructura, lo cual permitió a su vez una interpretación más compleja y exacta de la realidad, la que por supuesto se reflejó en su ideología y expresión ideográfica, pues mitología, religión y arte se funden en un todo junto a la capacidad productiva de estos grupos humanos. [105]

### **Sobre la cronología**

En las estaciones perteneciente al Estilo Patana no se ha logrado obtener un fechado que permita asumir una cronología absoluta, por lo que cualquier intento de ubicación en el tiempo de estas y su arte rupestre tiene que ser considerado como una cronología relativa inferida de elementos arqueológicos materiales que han sido analizados del punto de vista estilístico y de sitios cercanos con arqueológicos similares a los encontrados en localidades pertenecientes al estilo y a los cuales sí se les ha realizado fechados absolutos. [106]

De acuerdo con los fechados radiocarbónicos del neolítico obtenidos para Cuba, se puede determinar que esta etapa se desarrolló entre el 820 DNE (1120 +- 160 a. AP), según el fechado más antiguo para esta etapa obtenido en el residuario del Paraíso, Guamá, Santiago de Cuba (Pino, M. 1995) y el 1785 DNE (165 +- 60 a. AP), obtenido para el residuario de Aguas Gordas, Banes, Holguin (Pino, M. 1995). Con esta cronología de 965 años, o sea más de nueve siglos y medio de presencia neolítica en nuestro país, se hace preciso definir la cronología del estilo con más precisión, por lo que nos remitimos a los fechados absolutos obtenidos para sitios cercanos y similares materialmente a nuestras estaciones rupestres. [107]

### **foto No. 4. Reconstrucción Ideal del Modo de Vida de un Grupo Neindio (Reconstrucción de J. Martínez)**



Muy cerca de nuestras estaciones y dentro del área de estudio se encuentra un residuario arqueológico conocido como Laguna de Limones, el cual presenta un fechado radiocarbónico del 1310 DNE (640 +/- 120 a. AP). Además, como se vio con anterioridad, en este residuario se ha obtenido un material cerámico con similitudes al encontrado en la Cueva de los Bichos (Gutiérrez, D. 1991a), aunque en Laguna de Limones la influencia Carrier es mucho más notable que en la Cueva de los Bichos, por lo que nos parece que no sería muy arriesgado considerar como cronología tentativa para el estilo y la falta de un fechado absoluto, el período comprendido entre el 1000 DNE (fecha inicial) y el 1400 DNE (fecha terminal), lo que se ajusta a la cronología relativa obtenida para la cerámica colectada en la estación tipo, y la que como ya dijimos antes es estilísticamente similar a la del sitio Laguna de Limones, para el cual sí existe un fechado radiocarbónico. A lo anterior se le puede sumar el hecho de que en 1983 el arqueólogo Juan José Ortíz excavó y estudió el sitio conocido como Bois Neuf en la costa central-oeste de la Española (Haití), describiendo dos asentamientos correspondientes a los estilos cerámicos Meillac y Carrier y obteniendo por métodos de termoluminiscencia y radiocarbono (C-14) fechados absolutos que para el sitio Meillac fueron del 1430, 1450 y 1500 DNE y del 1375 DNE para el sitio Carrier (Chantatte, L. 1986). También hay que considerar el hecho de que en el sitio Mc Kay en la isla bahamense de Crooked han aparecido estos cerámicos de tradiciones Meillacoide y Chicoide, donde además se han obtenido radiocarbónicos (C-14) del 1240 +/- 65 DNE, 1260 +/- 75 CNE y el 1740 +/- 80 DNE (Nuñez, A. 1997). Finalmente diremos que en Cuba se han obtenido fechados radiocarbónicos para un sitio Meillacoide (Damajayabo) del orden del 830 DNE, lo cual es muy similar a los fechados obtenidos en sitios Meillacoides de República Dominicana (Veloz Magiolo, M. et. al. 1981 y Guyana (Fontain, N; Ulloa Hung, J. 1996), por lo que considerando que el poblamiento neolítico de Cuba se puede enmarcar de forma general entre el 500 DNE y el 1511 DNE, momento en que se produce el proceso de colonización, nuestra propuesta de período para el estilo es perfectamente admisible. [108]

### **Sobre los diseños contaminantes**

Durante el estudio del Arte Rupestre de la región de Punta de Maisí, quedó demostrada la posibilidad de encontrar diseños ideográficos en las localidades homólogas al Estilo Patana que no se ajusten a la caracterización del estilo y que podrían corresponder a otros momentos ocupacionales del sitio, por grupos o poblaciones diferentes; homólogos culturalmente o no. [109]

Lo anterior quiere significar que en nuestra concepción estilística el hecho de que una estación se incluya dentro de un estilo determinado no significa que todos los diseños rupestres que en ella aparezcan sean necesariamente parte del estilo en cuestión; las gráficas que no puedan ser incluidas dentro del estilo por diferencias sustanciales con el conjunto de caracterización aislado para el mismo, pero que se encuentren en algunas de las estaciones a él asignadas es, lo que hemos llamado o definido como diseños contaminantes. [110]



Para el Estilo Patana se conoce como contaminante sólo un mural pictográfico de rayas verticales negras, realizado mediante la aplicación directa del carbón a la pared, y que se encuentra sobre la pared estructural. Dicho mural tiene unas dimensiones generales que se corresponden con una altura de 0.75 m y una longitud de 2.25 m, su altura con respecto al nivel del piso de la cavidad es de unos 2.05 m en su porción más alta y de 1.73 m en la más baja. [111]

Esta pictografía fue ejecutada por la técnica del carboncillo y esta constituida por dos hileras de segmentos de rectas paralelos y perpendiculares al piso de la galería; la superficie tiene 2.25 m de longitud y sus trazos una altura promedio de 0.24 m. por su parte, la línea inferior tiene 0.58 m de largo y las marcas 0.14 m de alto, como promedio, pero en algunos casos incluso solo alcanza los 0.03 m. En la fila que ocupa el primer nivel se ven los dibujos divididos en secciones de 6, 19, 4 y 38, mientras que en el segundo solo aparecen 19 trazos (González, J. Fernández, R. 1994). El diseño fue ejecutado en un área de oscuridad de la cueva, casi en la misma entrada de la entrada térmica de la localidad (Gutiérrez, D. 1991a). [112]

**fig. 30. Pictografía de rayas verticales y paralelas realizada por la aplicación directa del carbón a la pared, considerada como diseño contaminante.**



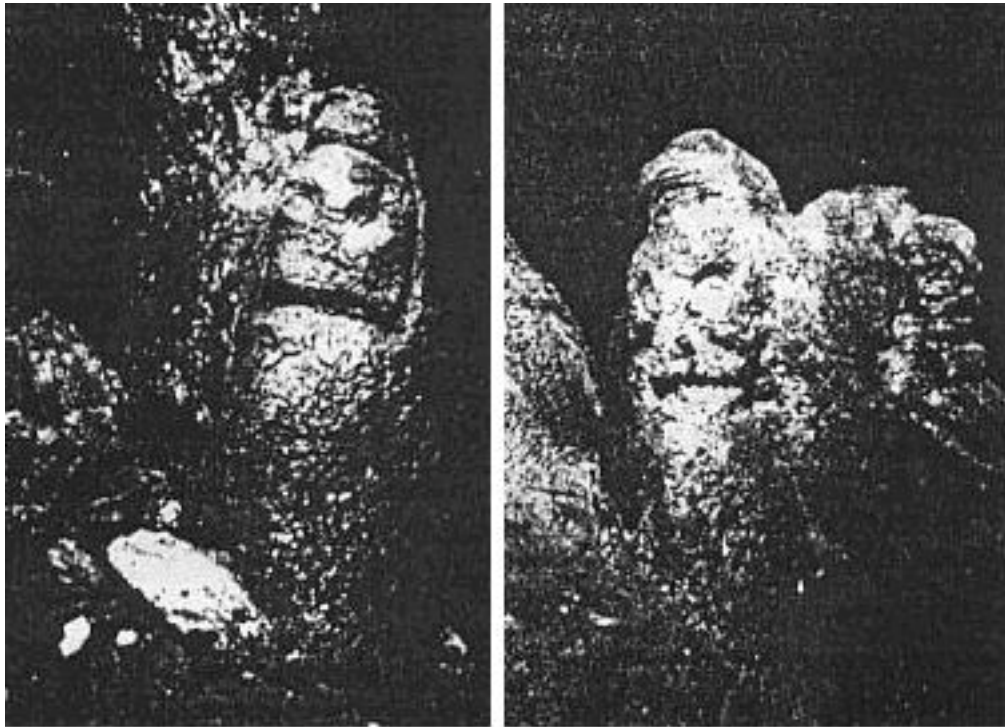
**Sobre posibles comparaciones**  
Ahora desarrollaremos un comentario sobre las posibles estaciones del arte rupestre antillano que podrían después de un estudio detallado ser vinculadas con el Estilo Patana, sí sus modos de procedimientos y conceptuales se correspondieran; pero en el estado actual del conocimiento que tenemos de ellas, sólo nos es posible compararlas morfológicamente. [113]

En Cuba, después de revisar numerosas bibliografías, podrían ser estudiadas a fin de definir su pertenencia o no al Estilo Patana, las estaciones conocidas como Cueva Ceremonial No. 2 y Cueva de la Amistad Cubano – Húngara, ambas ubicadas en Cabo Cruz, Provincia Granma (Nuñez, A. s/a) así como las cuevas de Waldo Mesa y del Jobo abiertas en el Municipio de Bane, Provincia de Holguín (Nuñez, A. 1975). [114]

Por su parte, en otras islas de las Antillas parece haber también algunas localidades en que por la morfología de sus diseños, estudios futuros podrían determinar su

correspondencia o no con el Estilo Patana. Entre estas se pueden citar la Cueva de Paredoncito (Morban, F. 1970) las cuevas de los Palos, de la Trituradora y la de Robinson Garó (Morban, F. 1994), todas localizadas en la República Dominicana, en la vecina isla de la Española; por su parte en la República de Haití, también en la isla de la Española; se puede citar la estación de Camp Cok. [115]

**foto No. 5. Petroglifos de la Cueva Ceremonial No. 2 de Cabo Cruz (foto de A. Núñez Jiménez)**



En la isla de Jamaica también parece haber estaciones con un arte rupestre muy similar al del Estilo Patana, como es el caso de Got's River Cave (Morales, O. 1952). [116]

**foto No. 6. Petroglifos de la Cueva de la Amistad Cubano – Húngara de Cabo Cruz (foto de A. Núñez Jiménez)**

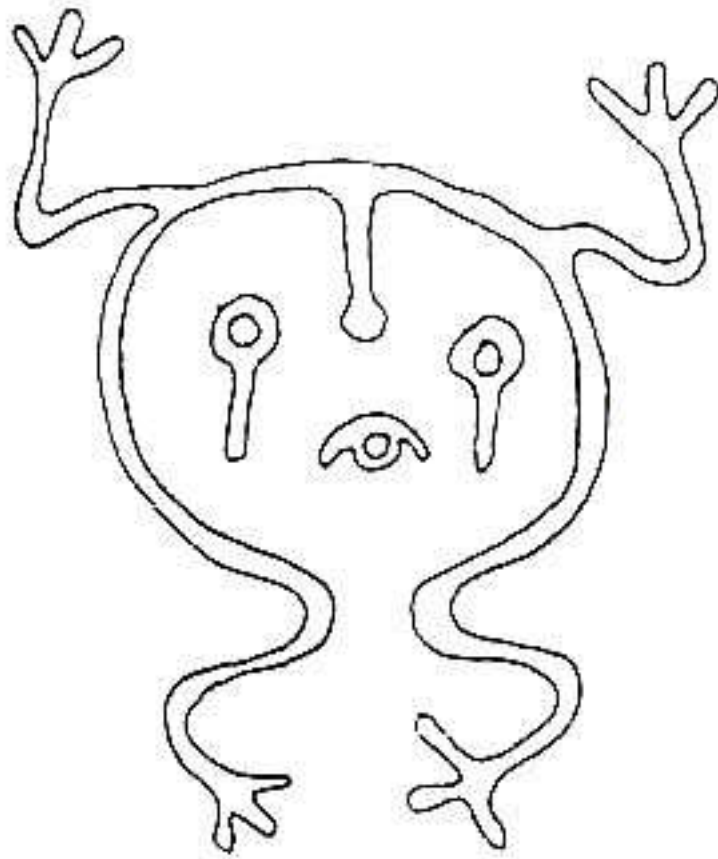


En la isla de Puerto Rico parece existir una localidad con petroglifos semejantes a los del Estilo Patana, es el caso de la Cueva de la Rocha (Nuñez, J. 1997). [117]

También en la Bahamas existe una localidad conocida como Cueva de Hartford en Rum Cay que presenta un arte rupestre muy similar al definido para el Estilo Patana (Nuñez, A.1997). [118]

Finalmente queremos llamar la atención sobre la localidad conocida como Solapa de las Caritas ubicada en la hermana República Dominicana, La Española, donde, además de las similitudes morfológicas entre los diseños de esta localidad y los del Estilo Patana, hemos encontrado una importante característica común entre las estaciones y es su posición en el contexto cultural y natural del área, pues la Solapa de las Caritas se encuentra ubicada muy cerca del Río Chacuey y a menos de 700 m del monumento térreo y plaza ceremonial indígena de Chacuey (Robiou, S. 1992), cuyos monolitos muestran interesantes ídolos grabados. Situación similar presentan algunas de las estaciones pertenecientes al Estilo Patana, las cuales se encuentran muy cercanas del Río Maya y relativamente cercanas a los monumentos indígenas de Laguna de Limones y Pueblo Viejo (Guarch, J.M.: 1978). [119]

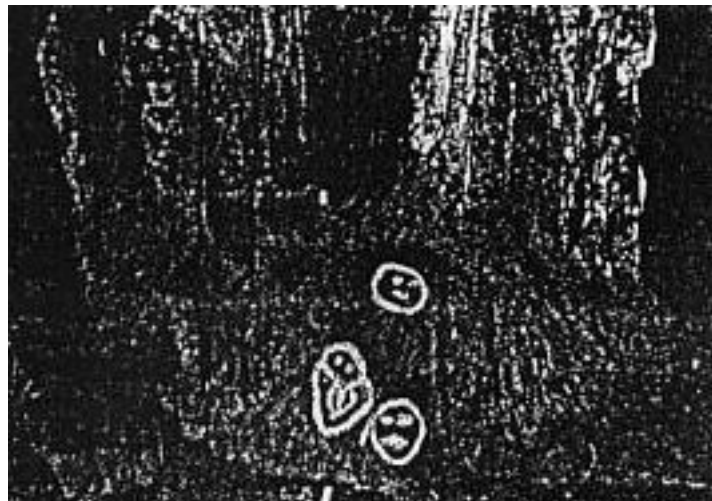
**fig. 31. Petroglifo de la Plaza Ceremonial de Chacuey, República Dominicana**



**foto No. 7. Petroglifo de la Cueva del Paredoncito, Santo Domingo, La Española  
(foto F. Morban)**



**foto No. 8. Petroglifo de la Cueva de la Trituradora, Santo Domingo, La Española  
(foto F. Morban)**



**foto No. 9. Petroglifo de la Cueva de la Trituradora, Santo Domingo, La Española  
(foto F. Morban)**



**foto No. 10. Petroglifo de la Cueva de Robinson Garó, Santo Domingo, La Española  
(foto F. Morban)**



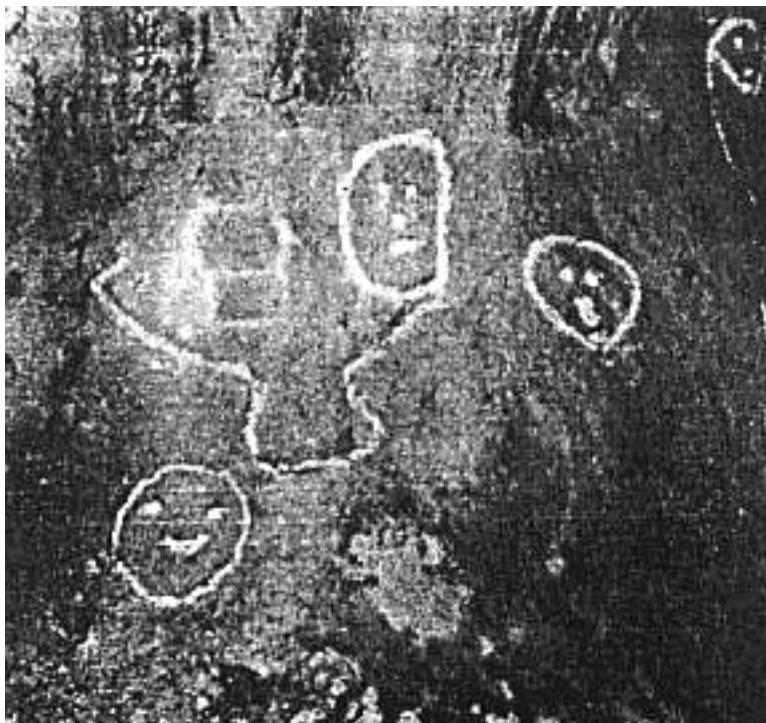
**foto No. 11. Petroglifos de Got's River Cave, Jamaica (foto O. Morales)**



**foto No. 12. Petroglifos de Got's River Cave, Jamaica (foto O. Morales)**



**foto No. 13. Petroglifos de Got's River Cave, Jamaica (foto O. Morales)**



**foto No. 14. Petroglifos de Camp Cok, Haití (foto O. Morales)**

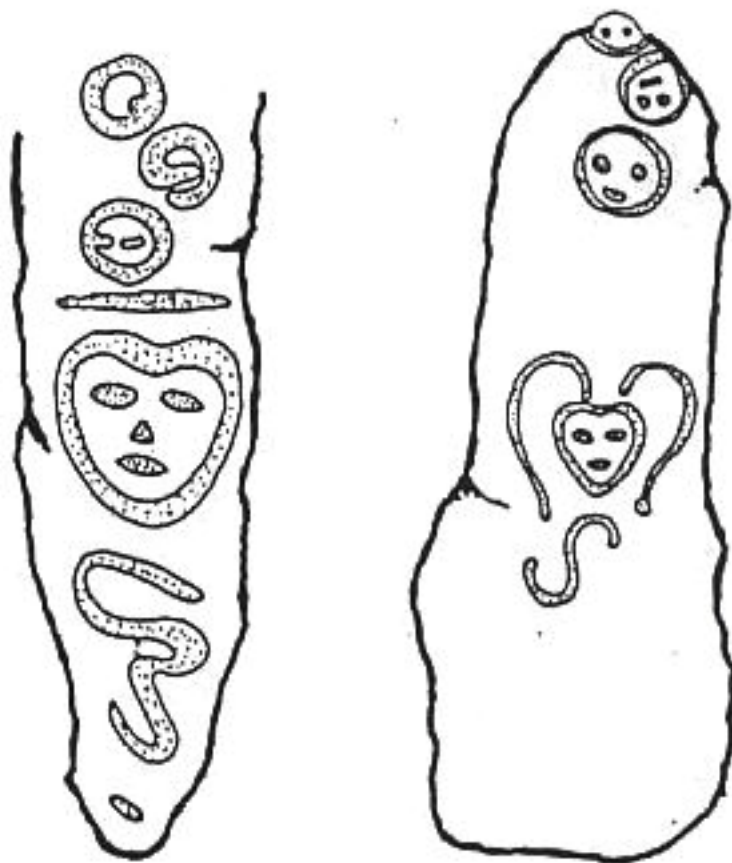


**Sobre el origen, la formación y la dispersión**



El análisis sobre el origen, la formación, y la dispersión del estilo, así como el análisis de otras estaciones comparables, las cuales vimos con anterioridad nos permite inferir que es muy probable que el Estilo Patana o sus formas iniciales hayan entrado a Cuba alrededor del 1000 DNE procedente de otras islas de las Antillas Mayores y aunque hemos aceptado la posibilidad de encontrar estaciones en otras Antillas, que se corresponda con el estilo, a nuestro juicio es mucho más probable que, al llegar las formas primarias desde las islas de las Antillas Mayores más cercanas a Cuba (La Española, Jamaica y Puerto Rico), o Bahamas, estas se combinaran con caracteres locales de formas y medios ya establecidos, los que, junto a las influencias y necesidades que provocó un nuevo medio, trajeron por resultado el desarrollo de un conjunto de características en la producción del arte rupestre de este grupo, que hoy sintetizamos bajo el concepto de Estilo Patana, y que solo posee semejanzas morfológicas con algunas estaciones de la Española, Jamaica, Puerto Rico y Bahamas. Así mismo, es posible que la dispección del estilo se haya realizado en Cuba hacia el oeste y el noroeste junto con el desplazamiento de estos grupos aborígenes, lo que parecen demostrar algunas estaciones del arte rupestre en Cabo Cruz, Provincia Granma y de Banes, Provincia Holguín. Sin embargo, también pensamos que dicha expansión lo contaminó, sufriendo las influencias de nuevos conceptos y criterios locales de los grupos asentados con anterioridad en estas áreas, por lo que las estaciones de Cabo Cruz y otras con similitudes morfológicas que se pueden encontrar al oeste y noroeste de la región oriental de Cuba podrían ser estaciones representativas de un período de transición hacia nuevos estilos que hoy están todavía por estudiar y definir. [120]

**fig. 32. Comparación entre el Petroglifo No. 2 de la Cueva del Jagüey y uno semejante de la Española**



## **Definición Patana**

**del**

**estilo**

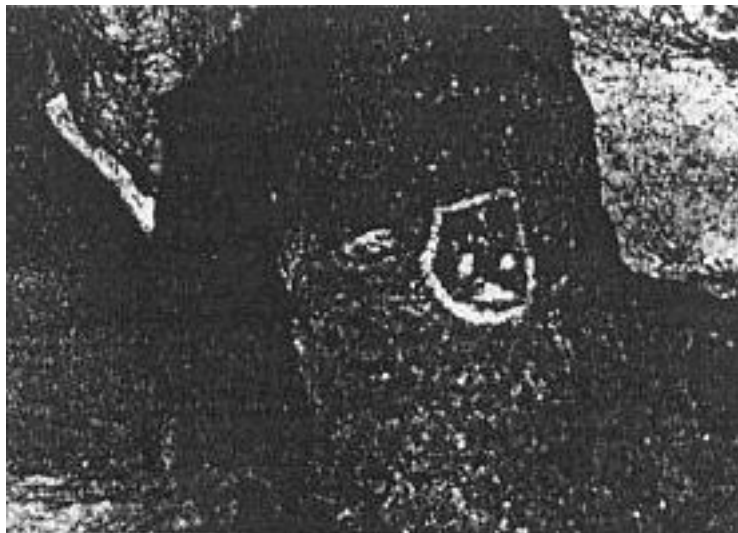
El estilo rupestrológico que hemos definido como Estilo Patana representa un momento en la evolución y desarrollo del criterio estético de los grupos neolíticos de Cuba; en la solución de problemas ideográficos que se podría enmarcar dentro del período comprendido entre el 1000 DNE y el 1400 DNE; caracterizándose por la utilización del petroglifo como modo de expresión gráfica que fueron realizados por medio de la talla por percusión y abrasión, usando para ello raspadores, cuchillos de sílex, hachas y buriles, instrumentos típicos de estos grupos de economía productora. Una de las características principales del sitio son sus funciones mágicas y religiosas dentro del grupo ejecutante, con las que se garantizaba el amparo y la facilidad para sus labores diarias de subsistencia, así como otros usos topográficos, propiciatorio y anecdótico como indicadores de los sitios para el abastecimiento de agua, importantísimo elemento para la subsistencia del grupo y sumamente escaso en el área de distribución del estilo. Esta puede situarse en el extremo más oriental de Cuba, entre la cuenca de los ríos Yumurí y Caleta al oeste y la Punta de Quemados al este, territorio en el que se localizan las seis estaciones que conforman el estilo. [121]

Es muy probable que el Estilo Patana o sus formas iniciales hayan entrado a Cuba alrededor del 1000 DNE procedentes de otras islas de las Antillas Mayores y al llegar las formas primarias, estas se combinaron con caracteres locales de formas y medios ya establecidos, lo que, junto a las influencias y necesidades que provocó un nuevo medio, trajeron por resultado el desarrollo de un conjunto de características en la producción del arte rupestre de este grupo, que hoy sintetizamos bajo el concepto de Estilo Patana. [122]

**fig. 33. Origen y Dispersión del Estilo Patana por las Grandes Antillas**



**foto No. 15. Petroglifo No.1 de la Cueva de Jagüey, Punta de Maisí, Cuba (foto A. Nuñez, Jiménez)**



Finalmente diremos que el Estilo Patana se caracterizó por una morfología donde los diseños representan en su mayoría formas zoomorfas y antropomorfas, con una significación totémica – animista, representando en gran medida deidades y personajes

del panteón mitológico aruaco; por lo que los diseños en general son dinámicamente limitados y conformados por siluetas con rasgos generalmente faciales que aparecen aislados o combinados en hermosos dibujos, conjuntos y murales; realizados siempre en zonas iluminadas total o parcialmente de cuevas, solapas o grutas, constituyendo un importante rasgo el hecho de que mayormente fueron realizadas sobre formas secundarias o reconstructivas del medio subterráneo, lo que permitió darle a la mayoría de los diseños un volumen tridimensional que los acercara morfológicamente a sus personajes mitológicos. [123]

**Tabla No. 2. Resumen del Conjunto de Caracteres aislados para el Estilo Patana**

CARACTERES	DEFINICIÓN
Localidad tipo	Cuevo de los Bichos, Maisí, Guantánamo
Localidades Homólogas	Cueva del Jagüey, Maisí, Guantánamo
	Solapa de la Careta, Maisí, Guantánamo
	Solapa de la Rana, Maisí, Guantánamo
	Solapa del Bagá, Maisí, Guantánamo
Técnica de Ejecución	Solapa de Pozo Azul, Maisí, Guantánamo
	Percusión
Materiales de Ejecución	Abrasión
	Buril
	Pulidores
	Hachas Petaloides
Asignación de Espacios	Cuchillos de Silex
	Zona Umbral de Cuevas o Solapas
Sustrato de Realización	Zona Subumbral de Cuevas o Solapas
Dinámica	Depósitos Secundarios
Categoría	Limitada
Morfología	Mixta
Función	Estilizada de Silueta con Rasgos
	Mágica
Uso	Religiosa
	Propiciatorio
	Anecdótico
Significación	Topográfico
Ejecutores	Totémica – Animista
Cronología	Neoíndios o Agroalfareros
Contaminantes	1000 DNE y el 1400 DNE
	Pictogramas negros al carbón y lineales ( abstractos)

Comparaciones	Cueva Ceremonial No. 2, Cabo Cruz, Cuba
	Cueva de la Amistad Cubano-Húngara, Cabo Cruz, Cuba
	Cueva de Waldo Mesa, Banes, Holguín, cuba
	Cueva del Jobo, banes, Holguín, Cuba
	Cueva del Paredoncito, Rep. Dominicana
	Cueva de los Palos, Rep. Dominicana
	Cueva de la Trituradora, Rep. Dominicana
	Cueva de Robinson Garó, Rep. Dominicana
	Solapa de las Caritas, Rep. Dominicana
	Solapa de las Caritas, Rep. Dominicana
	Got's River Cave, Jamaica
	Camp Cok, Haití

Particularmente pensamos que nuestra teoría aporta sólidos argumentos arqueológicos y documentales que tienden a despejar la incertidumbre en que se encontraba el concepto de estilo en el arte rupestre cubano y quizás antillano, sin que hayamos recurrido a presupuestos filosóficos no científicos como la desgastada posición de asumir términos estilísticos (naturalismo) para un arte autóctono y bien caracterizado como el arte rupestre americano. [124]

Esperamos entonces que en algún momento no muy lejano podamos sentarnos a discutir con altura profesional, las diferencias conceptuales que puedan surgir de la aplicación de nuestro modelo teórico de estilo y buscar una sola vertiente teórica que permita el consenso y aplicación general por parte de los investigadores antillanos. [125]

Entre tanto el lector podrá concluir de nuestro trabajo cuales conceptos expuestos poseen base digna de confianza y cuáles no. [126]

**foto No. 16. Petroglifo No. 4 de la Cueva de los Bichos (foto A. Nuñez Jiménez)**



## Conclusiones

- Se define el término estilo como una unidad básica de síntesis con la que se designa o agrupan un conjunto de caracteres ideográficos aislados en una estación tipo o cabecera y en estaciones homólogas, caracteres que reflejen la totalidad de las costumbres referentes a la producción de arte rupestre poseídas por un pueblo o grupo durante un período de su historia. [127]
- Queda demostrada la presencia de un estilo ideográfico en el área de Punta de Maisí, Provincia de Guantánamo, Cuba, al cual definimos como Estilo Patana, siendo su localidad o estación tipo la Cueva de los Bichos de la Caverna de la Patana. [128]
- Quedan incluidas como estaciones homólogas a la estación tipo y, pertenecientes al Estilo Patana, la Solapa de la Rana, Solapa de la Careta, Solapa del Bagá, Solapa de Polo Azul y Cueva del Jagüey, todas abiertas entre la primera y la cuarta terrazas marinas emergidas de Punta de Maisí, Guantánamo, Cuba. [129]
- El Estilo Patana se caracteriza porque los diseños ideográficos a él afiliados son petroglifos realizados por la técnica combinada de percusión y abrasión, para lo que utilizaron buriles, hachas, cuchillos de sílex y pulidores. Todos los petroglifos pertenecientes al estilo se han ejecutado en las áreas umbrales y subumbrales de las solapas y cueva donde se encuentran, así mismo una de sus características con mayor regularidad es el hecho de que todos los petroglifos pertenecientes a este estilo se ejecutaron en depósitos secundarios (clástico o reconstructivo) pero nunca en la pared o techo estructural de las estaciones. [130]

■ Desde el punto de vista morfológico y de desarrollo el estilo se caracteriza por una dinámica limitada que no deja segmentos libres, ni inconclusos con un movimiento de ejecución hacia adentro que demuestra un universo definido. Desde el punto de vista de la categoría es mixta pues en él se desarrollaron como soluciones a los problemas funcionales a resolver tanto diseños de conjuntos como dibujos o murales, realizados todos por el concepto morfológico de ideogramas de siluetas estilizados y con rasgos. [131]

■ Funcionalmente, el Estilo Patana queda definido como un conjunto de diseños ideográficos donde la norma de ejecución o función fue mágica y religiosa. Magia simpática y de contagio, con exactitud una magia homeopática o imitativa. Por su parte, el uso continuo por la comunidad ejecutante se puede definir como un uso propiciatorio, anecdótico y/o topográfico, mientras que los diseños en su abrumadora mayoría tienen un significado Totémico Animista. [132]

■ Se establece que el Estilo Patana o sus formas primarias pudieron llegar a Cuba procedentes de las vecinas islas de La Española, Jamaica, Puerto Rico y Bahamas, por las oleadas neolíticas aruacas y que se desarrollaron en el área de Punta de Maisí, entre el 1000 DNE y el 1400 DNE. [133]

■ En las localidades pertenecientes al Estilo Patana es posible encontrar diseños ideográficos no pertenecientes al estilo, sobre todo pictografías realizadas mediante técnica de pintar al carbón líneas paralelas, y que muy probablemente fueron realizadas por grupos o pueblos que ocuparon estos recintos subterráneos en otros períodos de su historia geológica. [134]

## **Referencias**

Arom, J. , 1990. Relación acerca de las antigüedades de los indios. Fray Ramón Pané, Ed. Ciencias Sociales. La Habana.

Cassa, R. , 1974. Los Taínos de la Española, Ed. Alfa y Omega, Santo Domingo.

Chanlatte, L. ,1986. Cultura Ostionoide: Un Desarrollo Agroalfarero Antillano. Rev. HOMINES, Universidad Interamericana de Puerto Rico, San Juan.

Cobiella, J. et. al., 1984. Geología de la Región Central y Suboriental de la Provincia de Guantánamo. Ed. Oriente, Santiago de Cuba.

Consens, M., 1991. Sobre Función, Uso y Producción Simbólica. En la Arqueología Contemporánea. Buenos Aires.

Cruxent, J.M.; Rouse, I., 1961. Arqueología Cronológica de Venezuela, 2T. Ed. Unión Panamericana, Washington DC.

Dacal, R. ; Rivero de la Calle, M., 1986. Arqueología Aborigen de Cuba. Ed. Gente Nueva. La Habana.

Díaz, A. et. al., 1982. Descripción Geográfica Breve de la zona de Aridez de Cuba. (inédito) Instituto de Geografía CITMA. La Habana.

Fernández, R.; González, J. y Torres, D., 1992. Carta Informática No. 1. Época I, Comité Espeleológico, Ciudad de la Habana.

Fernández, R.; González, J., 1997. El Enigma de los Petroglifos de la Caverna de la Patana. (Inédito), Grupo Espeleológico Fernando Ortíz, La Habana.

Fountain, N.;Ulloa Hung, 1996. Las Comunidades Meillacoides del Litoral Suboriental de Cuba. En el Caribe Arqueológico. Ed. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

González, J.; Fernández, R., 1994. Carta Informativa No. 5, Época I. Comité Espeleológico Ciudad de la Habana.

Guarch, J.M., 1978. El Taíno de Cuba. Ensayo de Reconstrucción etno-histórica. Ed. Inst. Ciencias Sociales, La Habana.

———. 1980. Consideraciones acerca de la Morfología y Desarrollo de los Pictogramas Cubanos. En Cuba Arqueológica II. Ed. Oriente. Santiago de Cuba.

Guarch, J.M.; Querejeta, A., 1992. Mitología Aborigen de Cuba. Deidades y Personajes. Ed. Publicigraf, La Habana.

Guerra, M., 1991. Características de las Aguas Cársicas del Río maya. Hidrología de la Zona Semiárida Maisí-Guantánamo. (inédito) Inst. Nac. de Recursos Hidráulicos. La Habana.

Gutiérrez, D. ,1991a. Resultados Arqueológicos de la Expedición KLARREN-1 a Maisí, Guantánamo. Bol. Casimba, Año 3, Serie 2, La Habana.

———. 1991b. Petro-Pictografía Vs. Picto-Petroglifo. Algunas consideraciones terminológicas en el campo del Arte Rupestre. Bol. Casimba, Año 3, No.3, Serie 2, La Habana.

Gutiérrez, D., 1994a. Los Estilos Pictográficos en Cuba. Reflexiones Metodológicas. Bol. Casimba, Año 5, No. 6, Serie I, La Habana.

Gutiérrez, D., 1994b. Tipología y Análisis de Rasgos mediante Cluster nalysis en los Pictogramas Ornitomorfos del Arte Rupestre Cubano. Bol. Casimba, Año 5. No. 6, Serie I, La Habana.



Gutiérrez, D.; Crespo, H., 1991. el Arte Rupestre de la Cueva de la Pluma, Cumbre Alta, Matanzas, Bol. Casimba, Año 3, No. 3, Serie 2, La Habana.

Harrington, M.R., 1935: Cuba antes de Colón. En Colec. De Libros Cubanos. Ed. Cultural S.A. La Habana.

Herrera, R. (1968): Estudio de las Hachas Antillanas. ACC. Dpto. de Antropología. La Habana.

Jaimez, E. et. al., 1991. Informe sobre los resultados generales de la expedición KJARREN-1, Maisí, Guantánamo. Bol. Casimba, Año 3, No. 3, Serie 2, La Habana.

Jaimez, E.; Gutiérrez, D., 1993. Nueva Clasificación Genética de las Cueva de Cuba. Tipología Geólogo – Geomorfología con elementos de Regionalización. Bol. Casimba, Año 4, No. 5, Serie 1, La Habana.

Leroi – Gourhan, A., 1858. Répartition et grouement des animaux dans l'art parietal paleolithique. Bull Soc. Prehist. LV.Fasc. 9. París.

Messmacher, M., 1981. El arte paleolítico en México. Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas X Congreso, Comisión XI Arte Paleolítico, México, D.F.

Meighan, C.W., 1978. Análisis del Arte Rupestre en Baja California Seven Rock Art in Baja California. Ballena Press, Socorro, Nuevo México.

Molerio, L., 1974. Esquema Geoespeleológico de las Regiones Carsicas de Cuba, escala 1: 1000 000, (inédito) Inst. Nac. Rec. Hidráulicos. La Habana.

Morales, O. et. al., 1952. La Expedición Científica Cubana. Revista de Arqueología y Etnología, Época II, Año VII, No. 15 – 16, Ed. Junta Nac. de Arqueología y Etnología, La Habana.

Morban, F., 1970. Pintura Rupestre y Petroglifos en Santo Domingo. Col. Historia y Sociedad No. 4. Universidad Autónoma de Santo Domingo. Fac. de Humanidades. Santo Domingo.

Morban, F., 1994. El Arte Rupestre de la Sierra de Bahoruco. Una visión universal. Ed. TALLER C. por A. Santo Domingo.

Nuñez, A., 1975. Cuba: Dibujos Rupestre. Ed Conjunta Ciencias Sociales e Ind. Gráfica S.A. Lima.

Nuñez, A. (s/a). El Arte Rupestre Cubano y su comparación con el de otras áreas de América. Proyecto regional para el 5to Centenario UNESCO. La Habana.

Nuñez, A., 1997. El Arte Rupestre del Amazonas al Caribe: Bahamas. Rev. ESPELUNCA Año 3, No. 2, Ed. Fundación de la Naturaleza y el Hombre, La Habana.

Ortíz, F., 1947. El Huracán su Mitología y sus Símbolos. Fondo de Cultura Económica. México D.F.

Pino, M., 1995. Actualización de fechados radiocarbónicos de sitios arqueológicos de Cuba hasta diciembre de 1993. Ed. Academia. La Habana.

Robiou, S., 1992. Encuentro con la Mitología Taina. Ed. Punto y Coma, San Juan.

Rouse, I., 1965. Caribbean Ceramics: A Study in Method and in Theory. De. Ceramic and Man, New York.

Tabio, E., 1991. Proyecto para una nueva periodización cultural de la prehistoria de Cuba. En Arqueología de Cuba y de otras áreas antillanas. Ed. Academia. La Habana.

Veloz Magiolo, et. al., 1996. Los modos de vida Meillacoides. Ed. TALLER. Santo Domingo.

---

*Received: 18 September 2005*

*Reviews completed: 13 October 2005*

*Edited: 20 February 2006*

*Published: 20 June 2006*

### **Autores/Authors**

Divaldo Gutiérrez Calvache, Grupo Espeleológico Pedro A. Borrás; Rasco Fernández Ortega and Jose González are Grupo Espeleológico Fernando Ortíz Sociedad Espeleológica de Cuba

### **Citation**

Please cite this article as follows:

Divaldo Gutiérrez calvache, Rasco Fernández Ortega and Jose González Tendero. (2006). Estilo Patana: Propuesta Para un Nuevo Estilo Ideográfico en el Extremo Mas Oriental de Cuba. *KACIKE: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology* [On-line Journal]. Available at: <http://kacikejournal.wordpress.com/calvache.html> [Date of access: Day, Month, Year].

© 2006. Divaldo Gutiérrez calvache, Rasco Fernández Ortega and Jose González Tendero. All rights reserved.

