

44.55
J-67

HECTOR GRESLEBIN

Mayo 1967

SOBRE EL SIMBOLISMO DEL ESTILO DRACONIANO

NUEVAS CONSIDERACIONES

BUENOS AIRES
MCMLXVII

EN el año 1917, luego de habernos graduado como arquitecto, frecuentábamos asiduamente las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En ella conocimos a Juan B. Ambrosetti y seguimos luego los cursos de Lafone Quevedo, Debenedetti, Outes y Lehmann-Nitsche. El interés que demostramos por los estudios arqueológicos, que considerábamos como prolongación de nuestros estudios de Historia de Arquitectura, motivó que el 18 de junio de 1919 el Consejo Directivo de la Facultad nos reconociera como adscriptos a su Museo Antropológico y Etnográfico.

En alguna ocasión expresamos: “Fue precisamente Lafone Quevedo quien primero me señaló la utilidad de aplicar mis conocimientos de dibujo al arte americano invitándome para que estudiara el estilo por él llamado Draconiano. Aún conservo su plan de trabajo, hecho de su puño y letra. Boman vio en seguida el interés del trabajo y me propuso estudiarlo en colaboración. Mientras se hacía este estudio del estilo draconiano, Max Uhle sugería a Boman la necesidad de hacer algo sobre la cronología de la América del Sur. Es así como colaboro con él en algunas comparaciones sobre los estilos de Nazca, Tiahuanaco y Draconiano, dándole seguridad a Boman para expresar sus juicios vertidos en el trabajo *“Los ensayos para establecer una cronología prehispánica en la región diaguita”*, trabajo que se hace simultáneamente con *“Alfarería de estilo draconiano”*, etc., que recuerda Boman en la página 24 del primero citado¹. Este trabajo fue escrito a invitación especial de Jacinto Jijón y Caamaño, director de la Revista de la Academia Nacional de Historia de Quito, Ecuador².

¹ MARIO A. FONTANA COMPANY, *El arqueólogo argentino arquitecto Héctor Greslebin y su obra*. Apartado de la “Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología”, tomo VII, pág. 11 y sig. 1935. Montevideo, 1933.

² ERIC BOMAN, *Los ensayos para establecer una cronología prehispánica en la región diaguita*. (República Argentina). Boletín de la Academia Nacional de la Historia, tomo IV, pág. 147 y sig. Quito, 1923.

El curso de Lafone Quevedo, cuyos apuntes conservo, fue el que despertó en nosotros mayor interés. Nos hablaba en clase de muchos temas americanos a los que no hacía referencia en sus trabajos y nos incitaba, de esta manera, a la investigación. Sabiendo Lafone Quevedo que poseíamos conocimientos de arte decorativo, nos propuso que estudiáramos el estilo draconiano. Entonces presentamos al maestro un plan de trabajo con diversos puntos a considerar, plan que aún conservo. Lafone Quevedo estudió nuestro plan e hizo al final del mismo importantes indicaciones, de puño y letra. Transcribimos a continuación nuestro plan monográfico y luego las observaciones de Lafone Quevedo:

El estilo draconiano

Prólogo.

- I. Area de dispersión de una alfarería zoomórfica característica.
- II. Análisis sobre la denominación de dicho estilo, considerando sus diferentes modalidades.
- III. Resumen de las teorías, interpretaciones y nomenclaturas referidas a dicho estilo.

El estilo draconiano.

- IV. Análisis de las formas encontradas en la cerámica.
- V. Análisis de las formas encontradas en los objetos de madera, piedra, hueso, etc.
- VI. Formas generales y principios de composición decorativa. Adaptación a las formas decorativas.
- VII. Aplicación moderna.

Conclusiones arqueológicas.

- VIII. Comparación con los tipos peruanos y otros.
Situación cronológica del estilo.
Origen, influencia, etc.

Observaciones de Lafone Quevedo

1º “Como el prólogo debe de ser algo general, es mejor empezar así, ubicando la parte de la República Argentina que contiene los objetos arqueológicos de mayor interés. Con un mapita, que incluiría las partes de Salta y Tucumán que son Calchakino-Andinas, lo más de Catamarca y lo correspondiente de La Rioja y San Juan por razones que se darán por el profesor Debenedetti.

2º Se establecerá que dentro de este perímetro se hallan tres zonas típicas: a) la de Calchaquí, de la que se acompañará uno o dos calcos de lo más típico; b) la Diaguita, Valle de Londres, Rioja; c) la de San

Juan, Calingasta o Chilena, siempre con calco de lo más típico y consultado el Dr. D.

3º Establecidas estas tres zonas típicas”.

“Lo que sigue me parece muy bien, y sólo falta ver el desarrollo que se haga de cada capítulo. Estos deben ser cortos, al grano, en buen castellano y en cada caso con un calco ilustrativo —teniendo presente que para muestra basta un botón— y que una monografía de éstas no es una tesis, aunque puede servir de base para ella”.

“Lo que importa es que haya lógica, precisión y estilo y que, como resultado, se llegue a alguna conclusión satisfactoria, como, por ejemplo: a) que la clasificación por regiones de los doctores Ambrosetti, Deb. y S. A. L. Q. está bien fundada; b) que puede establecerse alguna cronología relativa; c) si el arte argentino es evolución indígena o importado”.

Mostramos el plan al maestro Boman, quien se interesó por él, haciéndonos notar la gran importancia de este estudio. Muerto Lafone Quevedo en 1920, nos propuso Boman desarrollar el trabajo en colaboración, completándose nuestros conocimientos. Instalados desde 1919 a 1923 en Villa Mercedes, San Luis, la tarea se cumplía por separado, ordenándola en los continuos viajes que efectuábamos a Buenos Aires, y en los intervalos nos consultábamos por correspondencia. Fue así como la correspondencia cambiada con Boman, que también conservamos, permite seguir la evolución de este trabajo, para así desprender la participación que a cada uno le cupo y justificar que, individualmente, volvíamos sobre el mismo, sosteniendo lo actuado.

La responsabilidad que nos corresponde por las consideraciones artísticas que se han hecho, se deduce de la carta de Boman del 29 de julio de 1921, cuando nos dice: “Le recomiendo el estudio de los elementos del santamariano y las definiciones de este estilo y del draconiano”. Y en nueva carta del 1º de octubre del mismo año: “Espero que usted trabaja para nuestra publicación y se recordará: 1º) De la definición corta y concisa del estilo draconiano; 2º) Id. del santamariano; 3º) Del estudio sucinto del santamariano y sus elementos. Sería bueno que termináramos pronto este trabajo”.

Roberto Levillier se queja de Boman diciendo: “Boman reveló en sus trabajos científicos, como característica predominante, un fino espíritu crítico. Propuso, como lo recordamos antes, que se suprimiera el nombre de “calchaquí”, aplicado a la región “diaguita”, y la validez de su argumentación triunfó del error secular. En efecto, llamar calchaquí a lo que fue diaguita, era como llamar Patagonia a la Argentina. Es pues sensible que sosteniendo este razonamiento en el aspecto histórico

y geográfico del problema, lo haya abandonado para lo arqueológico. Lo concordante con su anterior actitud, habría sido aplicar a la alfarería "draconiana" la designación natural que emanaba de su procedencia etno-geográfica y de su carácter de antigüedad".

"Disentimos pues con su definición por el motivo expresado; porque el cuerpo de las representaciones de la alfarería diaguita no es siempre serpentiforme y porque, como lo hemos insinuado y confiamos probarlo, la figura característica del estilo no es "un monstruo con formas de reptil" sino un felino realista o convencionalizado, con atributos humanos y astrales, o una divinidad antropomorfizada"³.

En realidad, Boman quedó convencido de que el "dragón" es un monstruo y que tiene carácter simbólico. Nuestro trabajo desdice cuanto manifestara Boman en la página 94 del primer tomo de "Antiquités", en la que no admite disertaciones puramente especulativas acerca de la mitología de los indios prehispanos y sobre el aspecto simbólico de sus esculturas en piedra, de sus decorados de cerámica, de las figuras pintadas o grabadas. Aún se expresa contrariamente al valor simbólico de las figuras geométricas y finalmente dice: "En cuanto al folklore oscuro y de origen peruano que encontramos en los habitantes actuales de los países andinos de la República Argentina, no suministra ningún elemento para interpretar las tentativas artísticas autóctonas de esta región. Sus producciones de otra manera no son más que simples ornamentos sin ninguna tendencia simbólica o mitológica"⁴. Por ello no es extraño que Levillier haya encontrado en Boman un cambio de espíritu crítico.

Al conocer ampliamente en Lima, en 1925, el material arqueológico proveniente de las nuevas excavaciones realizadas en Perú, establecimos la *identidad* entre el "dragón" draconiano y el llamado "Dios felino" peruano. Esta impresión se concretó en el voto del 7 de enero de 1925, aprobado en la Sesión de Clausura del Congreso Científico Panamericano de Lima. Luego, en conferencia pronunciada en el Instituto Popular de Conferencias de "La Prensa", de Buenos Aires, el 15 de agosto de 1925, recordamos este parecido y formulamos diversas consideraciones al respecto. Esta conferencia fue reproducida en "La Prensa" al día siguiente. La publicación de Levillier es de 1926. Esto demuestra, a pesar de opiniones en contrario, que hemos sido los primeros en establecer el parecido entre estas dos estilizaciones. Luego, esta conferencia completa, con todas sus figuras, fue publicada por GAEA en 1926⁵ y reproducida íntegramente en periódicos de Lima y México.

³ ROBERTO LEVILLIER, *El Perú y el Tucumán en los tiempos prehistóricos. Ensayo de las afinidades de sus culturas primitivas*. Tirada aparte del capítulo I de la "Nueva Crónica de la conquista del Tucumán", Lima, 1926.

⁴ ERIC BOMAN, *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du Désert d'Atacama*, tome premier, p. 94. París, 1908.

⁵ HÉCTOR GRESLEBIN, *El arte prehistórico peruano*. Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos "GAEA", tomo II, número 2. 1926. Buenos Aires.

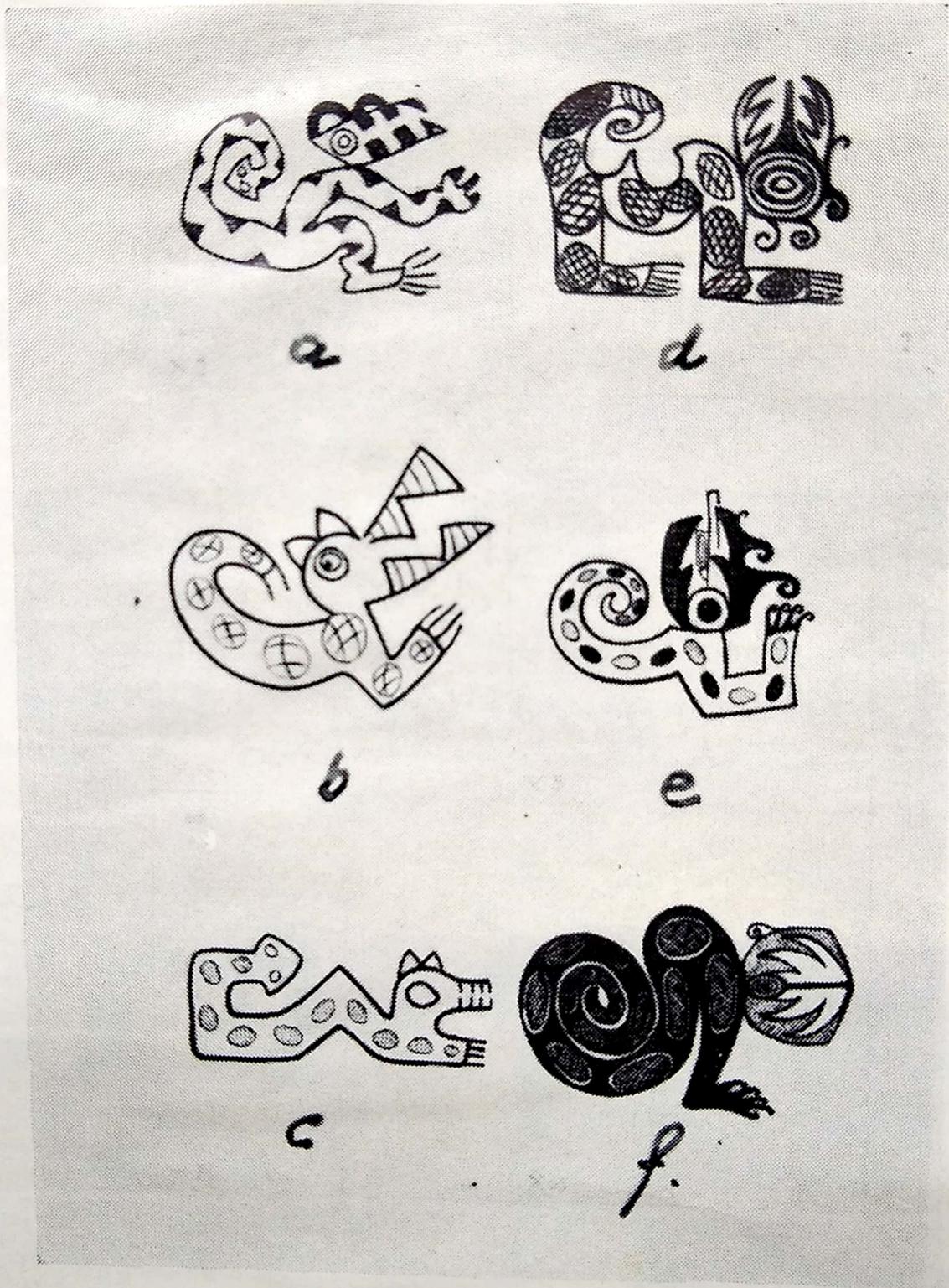
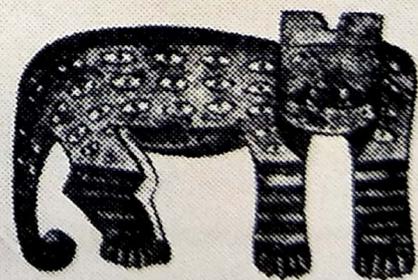
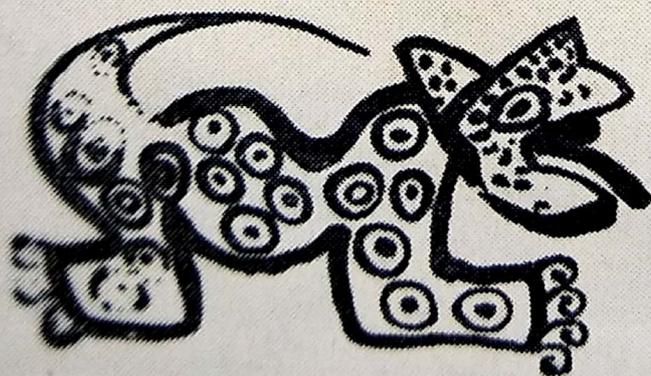
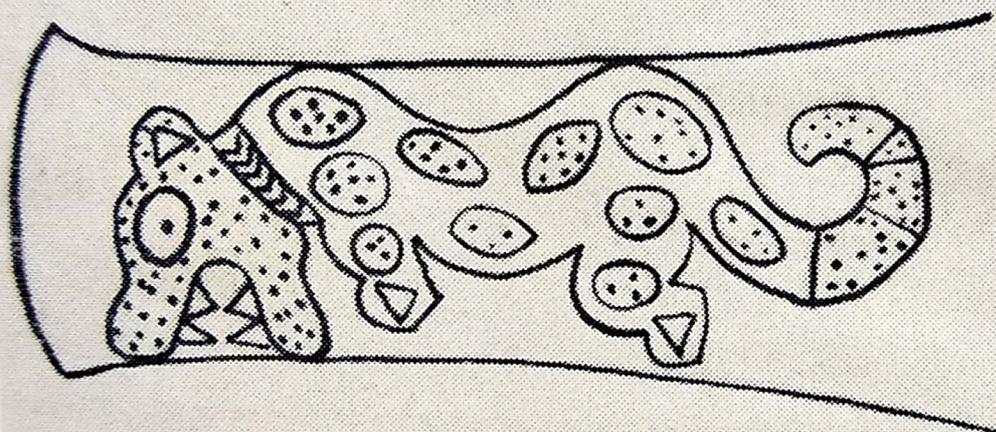
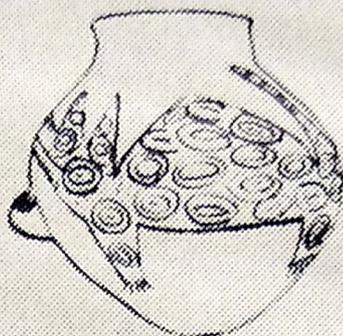
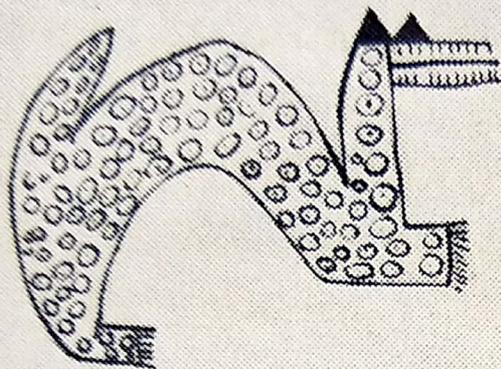


Fig. 1. Estilizaciones del "dragón"



Felino en relieve del Vaso Nº 2

En más de cuarenta años de estudios arqueológicos, son muchas las páginas nuestras que permanecen inéditas. Tenemos intención de reunir-las con nuestros "Apuntes de arqueología general y americana" en una obra de síntesis. En este capítulo referente al estilo draconiano proyectamos reproducir el trabajo realizado con Boman y agregar estas nuevas consideraciones, dado que algunos nos discuten el término "draconiano", otros nos hacen aparecer negando su parecido con el "Dios felino" del Perú, y no falta quien demostrará que no alcanza esta modalidad a constituir un estilo.

En homenaje al Primer Congreso de Historia de Catamarca, al rendir fervoroso recuerdo a Samuel Lafone Quevedo, que tanto investigó en esta provincia, que dio nombre a la estilización designándola con toda lógica, entrego estas breves líneas que el escaso tiempo no me ha permitido ampliar y que únicamente se refieren a la esencia del estilo. Los problemas de cronología, de significado mitológico, serán tratados con más amplitud. Sólo afirmamos que el "dragón" es el mismo "Dios felino" y que ninguno de ellos es el "Jahuar". Como dice Lehmann-Nitsche, "no sabemos de qué se trata", y a esta opinión nos adherimos con toda prudencia.

Aquella estilización típica del noroeste argentino que Lafone Quevedo denominó "draconiana" y que hemos conservado con Boman por ser la caracterización de un motivo zoomorfo semejante a un "dragón", se afianza por la ejecución de sus formas típicas sobre variadas técnicas; no existe únicamente sobre la cerámica, también se muestra sobre los objetos de piedra, de madera, y aún se expresa en pictografías, lo que significa la generalización de esta idea por medios diversos de expresión.

En nuestro trabajo "Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita", publicado en 1923⁶, hemos visto evolucionar los elementos draconianos, aquellos que obedecen a nuestra definición, desde sus elementos más simples, rectas o curvas, hasta los temas más evolucionados y complejos, agregándose las formas antropomorfas a las zoomorfas. Al lado de tipos completos de dragón se ofrecen otros sin cabeza, sin patas, sin manchas; o con manchas rellenas de color o de reticulados. Luego, los tipos completos, mixtos, zooantropomorfos, suelen complicarse ostentando dos cabezas, varias patas, numerosos tentáculos, que a su vez se transforman en nuevos cuerpos, en nuevas cabezas, etc.

Hemos visto representadas las diversas capacidades e interpretaciones de una misma idea por diversos artistas; desde el simple croquis hasta la obra complicada, en un único tono o con el agregado del color haciéndole valer por su brillo o tonalidad absoluta para reclamar la

⁶ ERIC BOMAN y HÉCTOR GRESLEBIN, *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita*. Buenos Aires, 1923.

atención sobre el significado de ciertos elementos esenciales del dibujo y no por relacionar estos colores entre sí como valores de expresión y de armonía decorativas.

El color se emplea generalmente en las artes decorativas para obtener una sensación agradable. No es éste el objeto por el cual ha sido empleado en el estilo draconiano. Está a su cargo el afianzamiento de ciertos caracteres peculiares del dragón que han necesitado su contribución para mostrarse más evidentes; se constata por ello que el indígena, en la mayor parte de los casos, tiene más interés en poner de relieve los detalles que agradar con el conjunto de la composición. Esto bien se comprende observando que por los elementos aislados, característicos, se puede evocar muy bien el simbolismo representado en el conjunto. Es por esta razón que los óvalos, partes características del cuerpo serpentiniforme, han sido rellenos o cruzados por líneas de color. En un mismo cuerpo todos los óvalos no son generalmente del mismo colorido, existiendo alternativas, como ser, de fondos homogéneos, cruzados, o formados por otros óvalos concéntricos inscriptos, lo que evidencia el deseo de llamar la atención sobre los mismos por la carencia de una representación uniforme de un mismo elemento decorativo.

Los colores más usados han sido el rojo y el negro. Algunas veces aparece el castaño; mas no es sino un rojo sucio. Todos estos colores son independientes de los diversos tonos que ofrecen las vasijas en sus superficies. El negro, como regla general, es empleado para obtener el dibujo del contorno. En ciertos casos rellena vacíos, óvalos, o partes del dibujo donde se presenta una difícil solución decorativa. El rojo cubre siempre los óvalos con tonalidad uniforme o con reticulado oblicuo. También este color rojo suele hacer resaltar algunos otros detalles interesantes como los que se observan en las cabezas antropomorfas. Estos dos colores no han sido empleados con valores equivalentes en el conjunto pues siempre es el negro el que domina en el dibujo y relleno de los detalles.

Tenemos que considerar otro punto de vista a propósito del uso exclusivo de estos dos colores. Observando otras cerámicas pintadas de la región, podemos igualmente extraer de ellas estos dos tonos dominantes, lo cual probaría, a nuestro entender, la carencia de materiales naturales para fabricar otros colores, pues el tono amarillo corresponde a la superficie del vaso. Siempre es aplicado el color con la misma intensidad, sin gradaciones de tintas y es, según dijimos, expresivo por su tono absoluto. El rojo es empleado en tono fuerte, que aún realza más por la vecindad del negro. Es la *ley del contraste* que ha sido aplicada y no la de *analogía del color*.

Hasta este punto podemos llegar con nuestras deducciones en el análisis del colorido, que según suponemos queda subordinado a la materia prima que han podido obtener para su fabricación.

SOBRE SIMBOLISMO DEL ESTILO DRACONIANO

Para representar tipos draconianos simplemente zoomorfos, reales o estilizados, estos artistas han adoptado la figura de perfil. Cuando la representación es mixta hacen mirar de frente a la cabeza antropomorfa mientras el cuerpo permanece de perfil. En ambos casos no existen en el dibujo representadas más de dos patas que, por superposición, impiden ver las otras dos del otro frente. Si la cabeza es estilizada se presenta igualmente de perfil, junto con el cuerpo, poniendo de relieve sus mandíbulas, lengua, ojo y orejas. Cuando el cuerpo del dragón es todo estilizado, se representa de perfil o mirado desde la parte superior, en forma vertical. El dragón parece representado en actitud de saltar; pero en los casos de representaciones mixtas es difícil concebir que el cuerpo haga este movimiento y la cabeza no lo acompañe quedando de frente.

Para la imaginación del artista los objetos útiles sólo muestran un primer grado de belleza. La mayor parte de los objetos que ofrecen al dragón han sido encontrados *in situ* sin uso, lo que prueba que tales vasos han sido liberados de llenar una finalidad utilitaria dada la presencia de esta decoración. Luego ha ido aumentando este primer grado de belleza hasta ser equivalente a la expresión de un simbolismo al ser enterrados junto a los seres que los fabricaron, excluyéndose así de la copia y de la admiración de otros artistas. Por ello podría explicarse su absoluta variedad decorativa. Es cierto que existen tipos decorados que aún ofrecen rastros de cocimiento de alimentos, pero son los tipos mal decorados o carentes de decoración. El uso que los actuales indígenas asignan a estos vasos no implica que el empleo anterior haya sido el mismo, pues ignoran el significado de los elementos dibujados sobre sus superficies.

El simbolismo de las líneas draconianas podemos concebirlo por el examen de los ejemplos que excluyen los motivos realistas. En efecto, el indígena no siente la necesidad de ser exacto en la proporción de las partes de los motivos que componen su dibujo. Así es dueño de representar las formas reales fuera de toda proporción, y por esto vemos que hace partir la cabeza del dragón desde el punto donde el brazo arranca del cuerpo. Mezcla también motivos zoomorfos y antropomorfos, reales y estilizados. Tan sólo se persigue con el abandono de la imitación exacta de lo natural, la expresión de una única característica entre las relaciones de líneas reales y geométricas que se establecen, la idea del dragón mítico, configurada en base a dispares elementos reales.

Bien lejos estamos de entrar a considerar la serie de teorías admitidas o propuestas por algunos de nuestros arqueólogos, sobre el significado directo de los signos representados en los dibujos. Sólo intentamos exponer las líneas generales del carácter artístico, que definen el estilo. Analizando el conjunto de teorías y suposiciones hechas para con los signos del estilo santamariano, vemos que les presentan como signos de impetración del agua. Siendo breves, podemos decir que la exclusión absoluta de estos

signos en el estilo draconiano, significaría una fundamental diferencia de rito, creencia o simbolismo con el santamariano. Además, la variación de motivos en el estilo draconiano es mucho menor que en la del santamariano, a pesar de que en nuestro draconiano se haya cumplido tal evolución, que hace lo clasifiquemos como estilo completo, bien definido. Esto define su gran valor convencional.

Resumiendo, podemos decir que existe una generalización de los caracteres típicos del estilo draconiano sobre técnicas diferentes, sobre diversos materiales, de elementos decorativos simples o complicados, que demuestra el perfecto conocimiento de representar una idea, cuyos elementos, además, se resaltan por el empleo del color. Es cierto que estos artistas no han alcanzado a emplear las medias tintas, las sombras y la perspectiva; pero lo que han logrado es suficiente para caracterizar una representación abstracta: el dragón.

Cuando en 1923 definimos con Boman este estilo draconiano, hicimos referencia a una serie de detalles decorativos que se repiten y se conjugan sobre la superficie de los vasos, tanto en la técnica del rayado como de la pintura. La identidad de procesos decorativos manifestados en ambas técnicas, las hizo considerar contemporáneas.

En aquella fecha era escaso el material draconiano y según lo manifestamos (pág. 58), apenas se conocían tres figuras que podían corresponder al mismo estilo, procedentes de la región peruana. Han transcurrido más de tres décadas y la aparición de nuevos materiales, de nuevas figuras de este estilo con consideraciones hechas por otros autores, nos indican la necesidad de volver sobre nuevos aspectos del mismo tema, para confirmar nuestra tesis. Ninguna ocasión mejor que ésta: el Primer Congreso de Historia de Catamarca, cuna del así llamado estilo draconiano.

En nueva publicación, en 1933, al ocuparnos de la enseñanza del arte americano prehispano y de su aplicación moderna indicamos, siguiendo las directivas de Spinden, cómo el estilo draconiano admite los procesos decorativos de eliminación, elaboración, simplificación y sustitución⁷. Y recientemente, este mismo tema ha sido nuevamente contemplado con el agregado de las correspondientes figuras⁸.

Un primer punto que debemos dilucidar es si esta figura de dragón es producto de una composición efectuada en base a diversos elementos.

⁷ HÉCTOR GRESLEBIN, *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Boletín de la Asociación Cultural Ameghino, año II, n° 14, págs. 47 a 50. Marzo-mayo, 1934. Luján. Apéndice a Exposiciones, n° 3, págs. 59 a 69. Setiembre, 1933. Buenos Aires. Separata con texto completo y dibujos, págs. 1 a 32. Buenos Aires, 1934.

⁸ HÉCTOR GRESLEBIN, *Introducción al estudio del arte autóctono de la América del Sur*. Suplemento de la Revista de Educación, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, 1958.

Una crítica anónima, pero interesante, formulada en "La Prensa" del 23 de diciembre de 1923 a nuestro trabajo "Alfarería draconiana", realizado con Boman, decía: "Para que se haga la desmembración de una figura es necesario que esta figura exista, lo que no es posible que se hiciera con la del fabuloso animal [con el dragón]. Los mismos argumentos que presentan los señores Boman y Greslebin, sirven para demostrar el error en que han caído al buscar la filiación genética del estilo draconiano".

Agrega más adelante nuestro crítico anónimo: "Aplicando esta tesis —como lo hacen los autores— nos encontramos con la existencia del dragón entre la fauna del Nordeste [sic] argentino y sirviendo para sus aborígenes, como el tigre y la serpiente, de origen de sus elementos decorativos, pues para que se haga la desmembración de una figura animal es imprescindible que ese animal exista. Esto es elemental".

"La definición del estilo draconiano debe ser hecha en sentido inverso a la formulada por los señores Boman y Greslebin, como producto de una composición y no de una descomposición. Los elementos de composición del estilo draconiano y el monstruo que le ha dado su nombre, han sido tomados de la fauna de la región, especialmente del tigre y de la serpiente, como ha ocurrido en otras partes, especialmente entre los indios del Perú, en cuyas representaciones realistas o idealizadas encontramos monstruos serpentiformes producidos por la unión de dos felinos; monstruos ictiomorfos derivados de la estilización del felino, que podrían recibir con mayor exactitud la denominación de "draconianos" por su semejanza con el monstruo de tan remota fantasía. El producto de los elementos empleados en la composición del estilo draconiano puede semejar la figura de un dragón para los que conocemos esta antigua creación alegórica. Esto debió ocurrir al primero que estudió la ornamentación que nos ocupa. La denominación draconiana tiene, pues, un origen puramente subjetivo. Si para buscarlo se aplicaran el criterio y el procedimiento expuestos por los autores, no nos encontraríamos sin duda, con el dragón, como Mac Curdy encontró al armadillo o a la serpiente".

En la crítica que acabamos de reproducir se pretende que el dragón debe responder a una realidad del reino animal. Pero es muy bien sabido que la imaginación es capaz de crear bestias nuevas, compuestas, que responden a una génesis simbólica. Hasta a los dioses se les considera identificados con estos nuevos elementos, máxime para despertar asombro o admiración. Precisamente, los signos del zodiaco son estos mismos animales compuestos, ubicados en el cielo.

El dragón se ofrece en todas las civilizaciones como una fantasía creada por el hombre, como un símbolo, como forma animal que representa a los dioses, buenos o malos. Conocemos muy bien otras creaciones fantásticas y cuanto simbolizan. Por ejemplo, el dios egipcio Amón que creó a la humanidad, se representa por una hermosa escultura de carne-

ro, un majestuoso animal que tiene plumas de ave grabadas sobre su cuerpo (y no conocemos carneros con plumas). La quimera, aquel bronce etrusco que conserva el Museo de Antigüedades de Florencia, muestra, como dice Ana M. Berry, al viejo símbolo de la "quimera" griega (cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón) con un cuerpo de león y la cola convertida en pico de ave.

En cualquier tratado de heráldica vemos figuras animales compuestas por la unión de partes que corresponden a otras figuras: el grifo (cabeza y alas de águila y cuerpo de león); la pantera (como el grifo, sin alas, escupiendo llamas); el dragón (reptil alado con dos garras de león o de águila); el nesselwurm (con mandíbula de lobo, cuerpo de serpiente y cola de pez); el águila bicéfala (forma heráldica del Imperio Romano Germánico); la sirena (águila con busto de mujer, armas de Nuremberg); la ondina (mujer desnuda con cola de pez). Y para rematar esta serie incompleta podemos señalar hasta los símbolos animales de los evangelistas, especialmente el león alado que representa a San Marcos.

¿Quién piensa en descomponer en sus partes al animal simbólico que simboliza a San Marcos, en un león y un ave? Precisamente, el símbolo existe cuando hay contracción de ideas. Al observar este animal híbrido, evocamos directamente a San Marcos y no procedemos por descomposición para averiguar cuánto representa el todo por la suma de sus partes, que son partes de animales reales, pues si descomponemos nos quedamos con un león y con un ave. Así también, las palabras están formadas por letras y las ideas que representan no ofrecen una relación directa con la representación en particular de cada signo, o de la suma de todos: el arte, como se ha dicho tantas veces, tiene también su gramática y en el arte convencional, abstracto, las figuras son a las palabras como las partes que las componen son a las letras.

Si todos estos animales compuestos que hemos nombrado son símbolos cuyos significados conocemos perfectamente bien según la heráldica, ¿qué inconveniente existe para que este otro dragón del noroeste argentino, de cuerpo serpentiforme haya sido la representación imaginativa de un todo, de un dios bueno o malo que nos es desconocido? La mente del hombre, en todo tiempo y espacio tiene la misma capacidad de crear figuras simbólicas formadas por la unión de partes de otros seres naturales. Lo esencial es considerar que luego estas figuras compuestas siguen actuando como formas indivisibles.

Numerosas fueron las felicitaciones que recibimos con Boman a propósito de la publicación de nuestro trabajo sobre la alfarería dracónica. Al releerlas con motivo de volver sobre el tema, separamos una muy atenta carta del eminente internacionalista argentino, doctor José León Suárez, que lleva fecha 26 de diciembre de 1923. Luego de una

serie de consideraciones sobre el tema, inspiradas en la crítica que señalamos, dice:

“Considero que no tienen una importancia tan capital las objeciones que les hacen sobre si el estilo draconiano” es una *descomposición* de un punto de partida, “el dragón”, como dicen ustedes, o una *composición*, como afirma el ilustre crítico. Si por una y otra explicación se llega al “dragón”, sea por el procedimiento de análisis o por el de síntesis, la teoría y la explicación que ustedes dan resultaría buena. En efecto, si el argumento de que al dragón se llega por la *composición* de las líneas y figuras del estilo diaguíta a que se refiere la cuestión, sería esa la mejor contraprueba de la exactitud de la teoría de ustedes, dado que ésta arranca del *dragón* para iniciar la *descomposición* del estilo como derivado de las partes de su cuerpo más o menos imaginativamente transformadas... Para atacar la explicación de la teoría que consiste en explicarse un arte precolombino por la estilización de la figura típica de un animal, como ocurre con el jaguar en la mayoría de las civilizaciones peruanas preincaicas y con diversos animales en la Chiriquí y otras civilizaciones paleoamericanas se dice que el “dragón” debió existir en la fauna argentina del noroeste, cuando, es bien sabido, que es un animal fabuloso. También el argumento es poco valedero en mi concepto. En la mitología de casi todos los pueblos de una parte de todos los continentes, ha existido un culto, preocupación o temor por los reptiles del orden de los saurios y se los ha imaginado monstruosamente fabulosos, sea solos o en combinación con el cuerpo de ofidios; con cabezas diversas en número y forma. Puede afirmarse que no está comprobada la existencia real del dragón en ninguna época (cosa distinta a sostener su inexistencia), pero sí lo está su acción perturbadora en la imaginación de los pueblos de las épocas y de los lugares más diversos; siempre con características semejantes y constantes: figura de reptil, especie de gran lagarto o serpiente, con patas, generalmente con alas y cabeza monstruosa, diforme y con mandíbulas terroríficas”.

“El dragón, históricamente, hasta ahora, sólo existió en la imaginación de los caldeos, fenicios, griegos y romanos. No por eso es menos real su influencia en uno y otro continente como inspiradora de leyendas, creencias y estilos. Siempre es *la idea* la que trabaja y hace la historia: que esa idea sea el producto de la realidad o de la imaginación, es otro asunto, indiferente para el caso que discutimos”. Como puede verse, este es un asunto que se aclara con poseer suficiente cultura humanística.

Agregaremos únicamente que en Africa el culto de la serpiente ha tenido gran importancia y desarrollo⁹. Sus transformaciones y encar-

⁹ WILFRID D. HAMBLY, *The serpente in African belief and custom*. American Anthropologist, vol. 31, n° 4, págs. 655-666. 1929.

naciones afectan a los dioses, demonios, reyes, jefes, hombres, mujeres y niños. Los hombres se transforman en serpientes o les transmiten sus almas. Un hombre puede mandar a una serpiente y convertir a otro en serpiente que le obedezca. Estas transformaciones, estas personificaciones, interpretadas artísticamente, llevan a producir figuras de organización semejante a las de nuestro draconiano.

De estos acuse-recibo y rescensiones de nuestro trabajo cabe destacar, a propósito del tema que tratamos, la buena impresión que causó el agregado de los dibujos de los dos tapices al final del mismo, uno en estilo draconiano y el otro en estilo santamariano. No sólo se hizo notar la diferencia que existe entre ambos estilos si los interpretamos en época moderna, también se dio con ello una impresión sintética de cada uno. Mientras el director del Museo de La Plata, Dr. Luis María Torres, rechazaba nuestro trabajo para ser publicado, dando entre otras razones que no era "científico" el agregado de los tapices, en cambio, otros especialistas que nos escriben aplauden la oportunidad de esta inclusión. Esto significa que si es posible hacer una composición en época moderna con el tema draconiano, y es así valorada, el dragón es una idea que lleva a definir un estilo.

Para ilustrar mejor a nuestros lectores, diremos que la historia del arte está llena de estos elementos compuestos, fabulosos, como que el arte es un mundo de ficción que corre paralelo al nuestro. Así, los animales compuestos, como, por ejemplo, la esfinge, no sólo los muestra el Egipto de los faraones, también se ofrecen en los estilos luisescos. Es decir, creado el símbolo, éste se perpetúa a través del tiempo y del espacio como un todo indivisible.

No ha sido suficiente a nuestros indígenas representar sus pensamientos por figuras y líneas estilizadas. El símbolo, la característica, se repite constantemente en los mismos dibujos. Algunas veces la atención se retiene sobre uno o dos motivos principales de la composición y entre ellos, o al lado de ellos, se descubre una nueva forma, prolongando las patas, las colas que terminan en otros nuevos cuerpos o en cabezas diferentes o parecidas a la del motivo central. Otras veces el dibujo negro ha dejado formado entre sus espacios blancos un motivo semejante. Son motivos que aparecen y desaparecen ante nuestra atenta observación pero que implican obediencia a una correlación mítica sufrida por quien contempla atentamente el dibujo. Esta manera de concebir el dibujo hace perder al mismo el absolutismo de su representación gráfica para convertirse en el arte de relacionar los pensamientos por símbolos.

A propósito de las características de complejidad que ofrecen las figuras draconianas que estamos discutiendo, son dignas de tenerse en cuenta las apreciaciones que se han hecho sobre las esculturas o bajo-relieves asirios, aquellos que ostentan las fachadas de los palacios. En

su concepción ideológica son caracteres artísticos paralelos a los draconianos, pues representan genios con dos alas, o con cuatro alas; con cuerpo de hombre y pico de águila; son también toros alados de cabeza humana de proporciones colosales. Estos últimos guardan la morada, son genios que cuidan el acceso a la vivienda. Los "toros alados" de Khorsabad, que son tan conocidos y que hemos admirado en el Museo del Louvre, alcanzan una altura de cuatro a cinco metros.

El significado de estas figuras, que necesariamente en su enfoque artístico resultan ser "compuestas", porque en su confección entran diversos elementos, partes de otros todos y de otras figuras animales, es preciso identificarlo con una idea filosófica.

Si como dice E. Babelon, "mientras en el Hércules griego no entra más que el elemento humano, y en la esfinge egipcia no existen más que dos elementos, el hombre y el león, se encuentran cuatro y aún más en los «Kerubes» asirios: hombre, toro, león y águila". Esta forma del Kerube es armoniosa y de noble expresión, agregando: "A nosotros, los hijos de otra civilización, nada nos parece grotesco y deforme en estas hermosas y vigorosas creaciones del genio asirio que ha sabido, tan hábilmente como el genio egipcio, asociar la forma humana a la forma animal en la representación simbólica de la divinidad y de seres supra-sensibles"¹⁰.

Al igual que piensa el gran asiriólogo Babelon, nos parece a nosotros que se pueden aplicar estos mismos razonamientos a las figuras compuestas del estilo draconiano, tanto por hallarse en ellas combinados los elementos del hombre, felino y serpiente, que luego pasan a formar un todo, un genio, al que así representan simbólicamente, como por la capacidad que tiene este "todo" de ofrecer procesos de estilización, quedando cada uno de ellos fiel a su primer forma estilizada que es el simbolismo de una idea.

Esto mismo tal vez no lo podemos hacer con los ejemplos egipcios y asirios, pues su numeroso material, en tratamiento realista, queda siempre fiel a las formas materiales de los diversos modelos, todo lo cual resulta más favorable al sostenimiento de nuestra tesis. Pero la descomposición de las formas estilizadas de los dragones no nos conduce a la reproducción de las formas naturales de los animales que las indujeron.

Vale decir, que el monstruo, o genio, o dios, simbolizado por el "dragón" es un todo, una abstracción, que en su ideación no es igual a la suma de las representaciones de los elementos que definen sus partes. Todo es cuestión de repasar un poco Historia del Arte y no creer que en América, respecto al arte primitivo o arcaico, el hombre pertenece a una especie diferente.

¹⁰ ERNEST BABELON, *Manuel d'Archéologie Orientale*, págs. 102 a 107. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts. París, 1888.

Lectura dada en la Subsección de Arqueología y Prehistoria del III Congreso Científico Panamericano. Lima, 26 de diciembre de 1924

Señores delegados:

Cábeme el alto honor de presentar en esta sesión a vuestra consideración, el trabajo intitulado "La cerámica de estilo draconiano de la Región Diaguita" que estructurara en compañía de mi maestro y amigo el profesor Eric Boman.

Mas, efectúo esta lectura, con el ánimo embargado por profunda pena, pues tengo también que cumplir con el penoso deber de comunicaros que el sabio arqueólogo, el amigo personal de muchos de vosotros, para quien también esta hermosa tierra peruana ejercía una profunda atracción a la que dispensaba sincero cariño, ha dejado de existir el día 28 de noviembre próximo pasado.

Comprenderéis, pues, que el Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, institución a la que tengo honor de representar en este certamen, está de duelo. En reemplazo del maestro he sido amablemente nombrado y dispensándome un poderoso estímulo he sido designado Conservador de las Colecciones Arqueológicas. Es mi mayor deseo alcanzar a merecer de cada uno de vosotros la misma simpatía, la misma colaboración que siempre habéis prestado a la persona del maestro desaparecido, lo que no dudo me otorgaréis, habiéndome designado ya en la presente sesión para presidiros, honor que interpreto dirigido a la institución y al país que represento, que no a los merecimientos a que mi modesta persona podría ser acreedora. No sólo recibí de Boman la atención técnica; también me enseñó a apreciaros, siendo así conecedor de la correspondencia científica cambiada entre vosotros, aprecio que hoy se acrecienta al tener el placer de conoceros personalmente en esta interesante justa.

En la reunión anterior inaugural de la Sesión de Historia, informaba el profesor Saville acerca de la conveniencia de uniformar métodos para realizar el estudio comparativo de la arqueología americana.

Nuestro trabajo sobre el estilo draconiano, paréceme una sugestión para realizar tal propósito. Así, brevemente, porque la mayoría de vosotros le conoceis, diremos que hemos dado primeramente una definición completa del estilo, diciendo que: "El estilo draconiano es la representación de un monstruo ("dragón") de cuerpo serpentinaforme, ornado de manchas ovaladas y provisto de patas con garras, así como de una o varias cabezas antropo o zoomorfas, más o menos estilizadas, destacándose generalmente en las últimas, fuera de los ojos y la lengua, las fuertes mandíbulas con dientes puntiagudos. Las estilizaciones que tienen su origen en este monstruo se componen de los cuatro elementos siguientes: *óvalos* con o sin relleno, originados en las manchas del cuerpo; *bandas curvilíneas* o a veces, en las estilizaciones grabadas; *rombos*, representando el cuerpo; *aserrados*, derivados de las mandíbulas dentadas; *garfios* o *ganchos* procedentes de las garras. El estilo draconiano prefiere las líneas curvas, mientras que el santamariano con predilección emplea líneas rectas.

Luego hemos estudiado una gran cantidad de tiestos fragmentados, obteniendo once series con los motivos pintados y rayados, tiestos que pertenecen a las colecciones extraídas de Aimogasta y el Pantano en la provincia de La Rioja, en la República Argentina.

Puede decirse que la decoración de estos tiestos, en su totalidad, puede referirse al estilo draconiano, resultando del estudio de esta serie una conclusión interesante y es que la alfarería draconiana grabada, fuera de toda duda, pertenece al mismo estilo draconiano que la alfarería pintada, presentándose sólo pequeñas diferencias causadas únicamente por las técnicas diferentes del pincel y del buril. Además, la alfarería pintada es contemporánea de la grabada, porque en todos los yacimientos ambos fragmentos se encuentran mezclados.

SOBRE SIMBOLISMO DEL ESTILO DRACONIANO

En un siguiente capítulo estudiamos el proceso de estilización de esta alfarería draconiana. Hemos descubierto que es el mismo proceso que presentan los estilos decorativos derivados en su totalidad de la descomposición de una única figura animal, estilos que encontramos en la variada alfarería de Chiriquí, estudiada por vez primera por William H. Holmes, en 1884. El estudio posterior de Mac Curdy, en 1911, sobre las antigüedades de Chiriquí descubre los animales de los cuales se derivaban los elementos de ornamentación de los grupos establecidos por Holmes y estableció el "Armadillo group", el "Serpent group" y "Fish group", cambiando de nombre los grupos de Holmes sólo por haber descubierto los animales de que derivaban los diferentes estilos decorativos. Luego Mac Curdy pudo identificar al animal que originaba la decoración geométrica de los vasos del "lost color group" y comprobó que era derivada del octopus, pulpo común en los mares de Panamá.

Así, el proceso de estilización del draconiano es semejante al del octopus, y es interesante comprobar cómo en dos regiones tan aisladas, tales la de Chiriquí y draconiana argentina, los estilos decorativos tienen como origen la estilización y desmembración de una figura animal. Son, pues, estos dos ejemplos, que muestran un sistema decorativo, proceso digno de anotarse al establecer comparaciones entre las diversas regiones americanas.

Hemos presentado dos series de dibujos, una grabada y otra pintada, series en las cuales se observa el proceso de estilización y el pasaje de la forma zoomorfa realista a la forma estilizada. Estas series acentúan las conclusiones del capítulo anterior, es decir, la cerámica draconiana grabada, aun en su proceso de estilización, es idéntica a la cerámica pintada, lo cual es un elemento mayor de prueba que se añade a favor de la contemporaneidad de las mismas.

Nada de común tiene este estilo draconiano con el santamariano en la Argentina. Aun las áreas de dispersión son diferentes. El límite norte de dispersión de la alfarería draconiana lo forma la Sierra del Atajo; luego al norte de esta región predomina el estilo santamariano.

En el capítulo dedicado a "Edad y afinidades del estilo draconiano", capítulo extraído de un trabajo de Boman realizado en la misma época y titulado "Los ensayos para establecer una cronología prehispánica en la región diaguita", publicado en Quito, decimos que: "Los dos estilos han existido durante el último o dos últimos siglos inmediatamente anteriores a la conquista española y aun perdurado durante cierto tiempo después de ella". Pero no quiere ello establecer que es mayor antigüedad a estos estilos, pues sólo es formular apreciaciones sobre la perduración de los mismos. Así, las formas incisas se siguen construyendo durante la conquista y nadie les niega un origen más remoto.

Comprendo que no existe una prueba evidente, estratigráfica de la perduración del estilo draconiano hasta la conquista, como lo dice Boman, y espero por mi parte que cuando se publique la interesante obra de Boman sobre Arqueología de la provincia de La Rioja, tendremos mejor noticia sobre el hallazgo de alfarería draconiana mezclada con cerámica incaica.

Boman establece la contemporaneidad del draconiano y del santamariano por la presencia en uno y otros yacimientos de pipas de fumar en barro cocido y de estatuitas con ojos fuertemente oblicuos. Sobre este particular debemos de esperar también la aparición de su trabajo sobre pipas de fumar en Sudamérica, como el trabajo que sobre el particular tiene el señor Saville, según la comunicación que me ha hecho verbalmente.

En este capítulo, y sobre todo en su trabajo principal, Boman no se muestra partidario de identificar al draconiano con el puma de Tiahuanaco. Sin embargo, debo manifestar que después de publicado nuestro trabajo, he encontrado en un plato grabado del Museo de La Plata (Buenos Aires) un ejemplo intermedio entre ambas estilizaciones que muestra la mandíbula dentada del dragón y la peculiar nariz del puma de Tiahuanaco. En cuanto a comparaciones con los estilos peruanos prehistó-

ricos, comparaciones intentadas por Uhle, entre el dragón de nuestro draconiano y el dragón vermiforme de Protonazca, no hemos visto claro el ejemplo.

Decimos que más bien las hemos encontrado en un vaso de Recuay publicado por Tello en su "Introducción a la Historia Antigua del Perú" y en otro publicado por Means en su trabajo "A survey of Ancient Peruvian Art". Y decíamos al terminar el capítulo: "Sería interesante llevar adelante un estudio de las afinidades que posiblemente tenga la alfarería draconiana argentina con la Chimú y la Blanco-Negro-Roja, para ver si son constantes o simplemente casuales".

Mas el hermoso trabajo intitulado "Wira-Kocha" del profesor Tello, publicado en la importante revista "Inca", presenta en el acápite dedicado al "Dios Felino" y sus transformaciones en el arte incaico del norte andino numerosos ejemplos similares a nuestro dragón. Muéstranos al tipo principal de felino asociado con símbolos luminosos, espirales, ojos, anillos, curvas y apéndices serpentiformes. Todo hace pensar que también podría establecerse un proceso estilístico semejante al de nuestro draconiano y ya que dragón y dios felino debemos convencernos que es la misma ideografía, es menester también encontrar la similitud del proceso, que con seguridad será idéntico en la cerámica de Copa y Recuay para nuestro draconiano.

Importante es hacer notar que la cerámica de Recuay presenta asociados los elementos draconianos y santamarianos del noroeste argentino, los que en nuestro país se encuentran separados.

Debo agregar que en el afán de establecer comparaciones estilísticas en forma sistemática, estoy aplicando un método llamado de las líneas y superficies isoideográficas. Hubiera cumplido con mi mayor deseo haber podido trazar sus líneas generales y ejemplos ante el anhelo manifestado por el profesor Saville y la conversación tenida días pasados con el profesor Tello sobre la unificación del procedimiento para estudiar la arqueología americana.

Pero como se trata en esta ocasión de dar noticias sobre el estilo draconiano, agregaré a mi disertación un párrafo de mi trabajo "El estudio sistemático del arte americano prehistórico", realizado en base a las líneas y a las superficies de igual ideografía y con el propósito de levantar un plano acotado de los signos ideográficos de Sudamérica.

Esto es lo que tenía escrito antes de llegar a Lima. Al visitar sus hermosos museos y al detenerme especialmente en la observación de la cerámica de Recuay y del Callejón de Huailas, descubierta por el profesor Tello, y aún inéditas, veo que la superficie ideográfica del draconiano argentino se extiende al Perú con las diferentes zonas que marcan la evolución del estilo.

No sé si a este arte antiguo del Perú podemos aplicar los procesos de Spinden de eliminación, sustitución, elaboración y simplificación. Si el tiempo no me hubiera faltado para terminar las láminas, pondría hoy a vuestra consideración el poder aplicarlo a Perú.

Señores:

Vuelvo a repetir el párrafo aquel de nuestra obra haciéndole un agregado:

Sería interesante llevar adelante un estudio de las afinidades que tiene la alfarería draconiana argentina con la de Chimú y la Blanco-Negro-Roja, Carhuaz y Recuay. Ya que el dios felino peruano es el mismo monstruo o dragón del noroeste argentino, bajo el punto de vista estilístico cabe establecer ahora las vinculaciones entre sus diversos grados de estilización y averiguar sobre todo por qué en Recuay los elementos santamarianos se muestran mezclados con los draconianos. Es el voto que formulo y no dudo que dentro de pocos años nuestro común entusiasmo, nuestra recíproca amistad y colaboración nos harán lograr el esclarecimiento de tan importante problema de la arqueología americana.

Este voto fue aprobado definitivamente en la Sesión de Clausura del Congreso el 7 de enero de 1925 con el siguiente texto:

SOBRE SIMBOLISMO DEL ESTILO DRACONIANO

“Sería interesante llevar adelante un estudio de las afinidades que tiene la alfarería draconiana argentina con los estilos peruanos prehistóricos de Chimú, Carhuaz y Recuay. Siendo evidente la equivalencia del dragón y del dios felino peruano, cabe ahora establecer las vinculaciones existentes entre los diversos grados de estilizaciones y sobre todo, averiguar por qué en Recuay los elementos del santamariano se encuentran mezclados con los del draconiano, estilos que en la Argentina hasta ahora hemos encontrado absolutamente separados”.

Consideraciones sobre las representaciones de las radicales decorativas “dragón” o “dios felino” y sus equivalencias míticas o simbólicas

Cuando Roberto Levillier estudia en la “Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán” la época precolombina de esta región a fin de tratar de establecer sus posibles vinculaciones culturales con otras comarcas vecinas, durante estas épocas pretéritas, confía en que tal vez de este estudio surja la explicación y el sentido de la ruta cumplida por los conquistadores españoles, la misma que habían recorrido antes las huestes indígenas forzadas por el determinismo geográfico, que encaminó a tantos pueblos y culturas, especialmente Recuay y Tiahuanaco.

Nos interesan sobremanera las consideraciones que hace Levillier sobre la influencia que pudo haber cumplido la civilización de Recuay, que tiene grandes afinidades decorativas con la región diaguita, que nosotros mismos hemos reconocido en 1925, por el empleo hecho en ambas regiones del elemento o radical decorativa llamada “dragón”. Lehmann-Nitsche en la crónica del libro de Levillier, publicada en “La Razón”, del 7 de diciembre de 1926, es de la misma opinión de Levillier, que el dragón “realmente representa a un felino deformado a veces por fuerte estilización. Y aclarado el modelo reproducido tantas veces en alfarería —es el tigre o jahuar—, Levillier lo encuentra en mitos y conceptos supersticiosos, considerándolo a veces asociado a un símbolo solar”.

Lehmann-Nitsche, en cambio, agrega: “Todo el arte peruano abunda en motivos mitológicos, aisladamente utilizados con fines decorativos, pero no sabemos de qué se trata”. Precisamente, en esta ignorancia de la equivalencia de la representación mitológica peruana y con mayor razón para el noroeste argentino, nos basamos para criticar la pretensión de unificar el significado de todas las formas que aparentemente representan al felino.

Dice Levillier “que el «dragón» de los diaguitas es un felino y, particularmente, un jahuar, dotado de atributos mitológicos capaces de desfigurar a veces la base realista; y que su unión con los demás personajes del folklore no puede interpretarse como un testimonio de fe en lo monstruoso fantástico; debe preferentemente entenderse como la aso-

ciación de elementos naturales divinizados, y la conjunción en una sola imagen de varias adoraciones o varios temas”.

Por nuestra parte no encontramos lógico que varias “adoraciones” se unifiquen en un única imagen. Si cada adoración ha tenido su representación o equivalencia en el arte, tenemos que reconocer, por lo menos, que cada una, por separado, al constituir una variante decorativa, ha sido elevada a la categoría de estilo. Ejemplo más comprensible: si todos los estilos luisescos pertenecen al Renacimiento francés, cada variedad, por separado, constituye también un estilo diferente perfectamente diferenciado. Nosotros, además, no hemos advertido esta correlación total o parcial con los mitos, según ya lo expresamos en 1925. La única equivalencia que hemos encontrado entre draconiano y mito, de ser posible, se realizaría con el mito del Cherruve araucano.

Estilizar es deformar lo real para obtener un mayor valor decorativo. Así, los procesos de simplificación, elaboración y de eliminación son recursos empleados por la estilización, que están de acuerdo con su esencia. En cambio, el proceso de sustitución ya no es la alteración de la parte o partes de un ser real, por algo equivalente. Ya es transformar la parte, o partes en otras partes que por sí solas pueden ser equivalentes a otro todo, a otra figura. Vale decir, que cuando en el arte advertimos este proceso de sustitución, debemos pensar en lo monstruoso, en lo híbrido, como trasunto de una imagen irreal, construida por el sujeto, por el mito, para memorizar esta abstracción. Y precisamente, en el draconiano, como en los estilos mayas, se ofrece francamente cumplido este proceso de sustitución. No lo encontramos cumplido en Chiriquí, en todos sus diversos estilos. Las figuras estilizadas, en cada caso, tienen relación directa con los animales que representan.

Cuando en 1923 definimos con Boman el estilo draconiano, no pasó por nuestras mentes, ni remotamente, que el dragón pudiera representar a un felino; para nosotros era un “monstruo”. Así lo hemos definido en la presentación del estilo. Se trataba de la descomposición de este monstruo, considerándolo como un ser híbrido, imaginario, producto de la mente o de la creencia del indígena. Tampoco nos hemos referido al significado simbólico del mismo.

Por las líneas que anteceden puede informarse el lector que después del viaje a Lima, efectuado por uno de nosotros en 1925, se nos planteó el primer interrogante: si el dragón era equivalente del felino. En el citado informe dado en Lima, que reproducimos, decimos al fundar nuestro voto —que Levillier recuerda— que sería interesante estudiar las afinidades que tienen los estilos de la alfarería draconiana argentina con los estilos de las alfarerías de Chimú, Carhuaz y Recuay. Dijimos en esa ocasión que “*el dios felino peruano es el mismo monstruo o dragón del Noroeste Argentino*”. Es decir, que se trata de un mismo monstruo

y no hemos dicho que se trata de la estilización de un ser real, de una única forma animal, que corresponda al felino.

Para discutir este punto, no es suficiente antecedente lo expuesto anteriormente. Diremos que esta primera impresión de la confirmación de lo sospechado en 1923, es decir, que lo draconiano se encontraba en Perú, motivó algunas nuevas consideraciones que fueron expuestas en nuestro trabajo "El arte prehistórico peruano", conferencia leída el 15 de agosto de 1925 en la XV Sesión del Instituto Popular de Conferencias de "La Prensa", y luego, publicada por GAEA en 1926.

Dijimos en esa ocasión, que deberíamos encontrar en las artes correspondientes a las diversas regiones el grafismo que corresponde a las representaciones de los mitos invocados. Y nada de eso hemos podido comprobar, especialmente para Tiahuanaco. El tigre o jaguar es sujeto del mito, "es ayudado por los astros, quien hace o deshace las cosas a su simple arbitrio y suele hasta desaparecer de la tierra para confundirse con los astros". Pero es el caso que tanto en el Perú como en el noroeste argentino, no sólo existen por separado las representaciones del mismo monstruo asociadas con apéndices y signos oculares, sino también las del felino realista. Y así las primeras fueron llamadas "Dios felino" en Perú.

El doctor Roberto Levillier, a raíz de mi conferencia pronunciada en "La Prensa", se interesó por este problema de comparar el dragón con el felino, a fin de establecer la influencia peruana en la arqueología diaguita. En su carta del 25 de setiembre de 1925, nos dice: "Deseoso de ir más a fondo de lo que suelen hacer los historiadores", es decir, sin detenerse en las fuentes históricas, nos señala la «gran analogía entre las representaciones estilo draconiano y otras representaciones que yo he podido ver en Ica y en telas de la influencia de Tiahuanaco y de protochimú». Es decir, nosotros mismos hemos reconocido en las sesiones del Congreso de Lima, en 1925, la correlación entre los dos estilos, el "draconiano" y el del "dios felino", y lo hemos sostenido en la conferencia de "La Prensa", antes de publicarse la "Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán". Pero no hemos dicho que ambos estilos corresponden a la representación exclusiva del felino.

La metamorfosis es una creencia que se refiere a los cambios que pueden producirse entre el hombre y los animales, o igualmente, entre los animales entre sí. Es tan antigua como la misma humanidad y se ofrece en las creencias y en las leyendas de todos los pueblos y de todos los tiempos. Entre las tribus del Brasil, por ejemplo, el hombre se transforma en lobo, "Lobishomen", que es, indudablemente, una leyenda de origen europeo, porque en América no existen lobos.

En nuestro noroeste argentino, el hombre se cambia en tigre, como en el "runanturunco" calchaquí; o la mujer en "Kakuy", que es ni más ni menos la leyenda equivalente a la guaraní del "Urutaú" (ave fantasma). La Madre de los Vientos, o "Huayrapuca" es otra leyenda que acompaña a las anteriores. Pero ninguno de los elementos que las informan permiten entrever su representación simbolizada en el "dragón".

En cambio, nos hemos fijado en una afirmación de Guevara que anota Outes¹¹, a propósito de la leyenda del Cherruve araucano, "un genio ígneo, origen de los cometas i mas comunmente de los grandes bólidos"¹². Agregando Outes, según los estudios de Lenz: "Las agrupaciones orientales y, al parecer, las que habitaron las grandes llanadas argentinas, lo consideran como un ser provisto de siete cabezas, etc."¹³. Si estas metamorfosis entre animales y el hombre deben materializarse en el grafismo de una decoración, la más exacta sería la que anota Tomás Guevara, es decir, "un ser de cabeza humana y cuerpo de ofidio"¹⁴, palabras con que define al Cherruve araucano de las tribus del centro y del Oeste. Es la más exacta relación que hasta ahora conocemos entre el mito y la forma "dragón" en proceso de sustitución.

Con todo, muy lejos de nuestro ánimo el querer asegurar que el dragón es el Cherruve. Si hemos hecho estas comparaciones entre mito y estilo, que son coincidentes, nos hacen sospechar que la radical dragón en su origen puede tener una concepción diferente de la del felino. Luego este afán de querer reducir todas las formas decorativas a una unidad de origen, nos parece no corresponde y no debemos ser tan superficiales en las correlaciones. Es mejor adoptar las palabras de Lehmann-Nitsche "no sabemos de qué se trata".

Si observamos las tres radicales decorativas, dragón, felino y puma, según lo hemos visto para la primera, con los procesos que cumple, observamos que las otras dos, el felino propiamente dicho y el puma, no cumplen con los mismos procesos, especialmente con el de sustitución. No existen tigres, tratado realísticamente, con dos cabezas, o con dos patas, o con sus partes elaboradas a base de elementos reales. Cuando esto ocurre es únicamente sobre figuras fuertemente estilizadas. Luego, esta metamorfosis debe obedecer a otro proceso subjetivo, diferente de aquel que únicamente tiene como finalidad representar directamente a las formas naturales, es decir, hacer simplemente arte.

¹¹ FÉLIX F. OUTES, *La materialización del Cherruve araucano*, en *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, t. LXIII, pág. 83. Buenos Aires, 1917.

¹² TOMÁS GUEVARA, *Historia de la civilización de Araucanía*. En *Anales de la Universidad*, t. 103, pág. 1029. Santiago (de Chile), 1899.

¹³ RODOLFO LENZ, *Estudios araucanos*, en *Anales de la Universidad*, t. xciv; los dos perritos, párrafo 13 y pasim., 714. Santiago (de Chile), 1896.

¹⁴ TOMÁS GUEVARA, *Historia . . .*, etc., pág. 1029; *Psicología del pueblo araucano*, 325, Santiago (de Chile), 1908.

No existen en estos vasos que representan figuras realistas, series de cabezas humanas o de animales enfilados, según los ofrece el estilo de Nazca. Las manchas se encuentran *agrupadas* y no *enfiladas* como sobre el cuerpo serpentiforme del dragón. Las patas terminan en tres, cuatro o cinco dedos o garras. En los felinos no se hace prácticamente la distinción entre macho y hembra. En cambio, en los dragones tenemos perfectamente diferenciadas las cabezas masculinas y las femeninas. De admitir que el dragón es una divinidad que representa a un dios felino, realista, habría que suponer que *esta divinidad es alternadamente macho o hembra*.

No existen formas realistas (felino propiamente dicho) con doble cabeza. Las series de dientes son *aserrados* en el dragón y al cruzarse los triángulos, al enfrentarse, dejan una línea quebrada que puede ser la expresión de un rayo. Si la representación del Cherruve debe ofrecer siete cabezas, según lo hace notar Lenz, observamos que la figura humana estilizada draconiana publicada por Lafone Quevedo en "Tipos de Alfarería" (pág. 376), tiene exactamente las siete cabezas. Igualmente, las figuras publicadas por Quiroga en "La Cruz en América" (fig. 70, pág. 173) y la de Aconquija, publicada por Lafone Quevedo en la citada obra, ambas completamente estilizadas, también ofrecen siete cabezas. Con esto, repetimos, no deseamos afirmar que el "dragón" es el Cherruve pero tendríamos mejor derecho que para suponer que el "dragón" o el "Dios felino" representan al tigre, al Uturunco. Esto tiene que estudiarse mejor.

Una de las características de los estudios de Holmes en Chiriquí, es la agrupación de estilos por la forma del vaso y el empleo de color o de colores sobre el mismo. Esto lo hizo sin conocer el significado de algunas estilizaciones, lo que fue comprobado por Mac Curdy.

De la misma forma, todas las vasijas draconianas, casi todas, tienen una forma dominante, la subglobular, tanto en las que ofrecen decoraciones rayadas como pintadas. En cuanto a color, el negro es característico de la decoración rayada. Si existe esta dependencia entre forma y decoración, también debe existir una relación de dependencia entre el "dragón" y la deidad o simbolismo que representa. Si Mac Curdy resuelve el grupo del Octopus, falta para nosotros y para Perú descubrir la deidad, o la creencia que conduce a estas fórmulas compuestas, a estas radicales decorativas de dragón y dios felino, que obran luego como radicales primarias, según existen tantos ejemplos en la mitología universal.

El área de dispersión del estilo draconiano, fijada por aquellos elementos decorativos que presentan al monstruo completo y también a la desmembración de sus partes, es, según dijimos con Boman, los departamentos de Andalgalá, Belén, Tinogasta y Pomán en la provincia de Catamarca, valle de Catamarca y región norte de la provincia de La

Rioja. Pero esa superficie general muestra en algunos puntos la culminación de la evolución de la estilización del motivo dragón y la observancia de una doble técnica, del rayado y de la pintura.

Así, en Andalgalá, tenemos en rayado dragones completos con cabeza humana, con cabeza estilizada y con sus cuerpos totalmente estilizados. En la misma localidad tenemos en pintura el dragón con cabeza humana. En Belén tenemos únicamente en pintura dragones con cabeza humana y estilizada. En Ambato, sólo sobre rayado, dragones completamente estilizados o con estilizaciones parciales de las cabezas. En Santa María estas figuras ofrecen las cabezas únicamente estilizadas, en rayado; en pintura ofrecen dragones estilizados con cabeza humana. En los restantes parajes de nuestra área se ofrecen las diversas figuras completas o incompletas, tanto en pintura como en rayado.

Luego, dentro de este polígono que traza el área draconiana, podemos decir que existen zonas secundarias donde ha evolucionado el rayado, como en Ambato, que muestra el paso del dragón con cabeza estilizada al cuerpo totalmente estilizado; y zonas en las que únicamente ha evolucionado la pintura, como en Belén, que muestra el pasaje de la cabeza humana a la estilizada en el mismo cuerpo del dragón. Se comprende que estas zonas secundarias son de mucho menor extensión que la principal. Aun habría otras zonas, como Andalgalá, que muestran la superposición de otras secundarias, con motivos desarrollados tanto en pintura como en rayado y por lo tanto ofrecen estos lugares los tres cambios de estilización, es decir, ofrecen una estilización terciaria, ya estén ellos representados en pintura o en rayado.

A través de estas consideraciones vemos cómo no interesan las formas de los vasos para fijar la evolución y la dispersión de los motivos y por lo tanto, debemos suponer que es Andalgalá el paraje de mayor sedentarismo de esta civilización draconiana o de los barreales, pues allí se ve cumplido el mayor número de estilizaciones en dos técnicas diferentes. Los parajes estudiados hasta ahora no nos permiten concretar más las superficies isoideográficas del draconiano. Podríamos preguntarnos si Perú presenta con su "dios felino" este mismo tipo de superficies de evolución de su motivo, en diversas técnicas.

En nuestro trabajo "Introducción al estudio del arte autóctono de la América del Sur", próximo a aparecer en la Revista de Educación de la Provincia de Buenos Aires, al referirnos al proceso de "eliminación" que cumple la forma draconiana, considerando su figura 6, decíamos: "Debemos notar en este conjunto constituido por las figuras *b* a *f*, el predominio de un carácter «serpentiniforme». Las manchas de la serpiente están alineadas y es la envolvente de este rosario de manchas la que determina esta forma de serpiente. En cambio, existen otras formas que ofrecen estas manchas agrupadas, tal como las encontramos dis-

puestas en las pieles de los felinos, que nos ha hecho pensar más de una vez en la existencia de dos radicales decorativas diferentes, una para esta forma draconiana y otra para la del felino, que muchos autores quieren confundir de todas maneras".

Si esta forma draconiana, "serpentiforme", sufre los cuatro procesos de estilización, según lo hemos demostrado, y tanto en la técnica de la pintura como en la del rayado, significa que estamos en presencia de la representación de un todo, de algo específico definido por esta mezcla de motivos, concepción abstracta, que no es producto del significado parcial de cada una de sus partes. Si esto no fuera cierto, las variedades del estilo obtenidas por el cumplimiento de los diversos procesos serían numerosas, pero vemos que únicamente se refieren a la serpiente, al felino y a la figura humana, conservando unidad en el tratamiento de las mismas y en la forma de agruparlas.

En cambio, en representaciones muy conocidas de felinos, jaguares o tigrillos, correspondientes a nuestro noroeste argentino y a ejemplos peruanos, de costa y sierra, las manchas del felino se hallan agrupadas sobre el cuerpo y aun sobre la cola. En la cola, además, encontramos interrumpida la representación de las manchas por líneas transversales, simples o paralelas, lo que no ocurre con las figuras de la lámina mencionada. En las representaciones de felinos peruanos la terminación de las patas es igualmente diferente y se hace por líneas también transversales. En cambio, en las patas de los dragones se prolongan las manchas alineadas del cuerpo: el dragón no es el felino.

Al agrupar Levillier en la lámina VIII de su trabajo "Nueva crónica de la conquista del Tucumán", las figuras de dragón con doble cabeza, ha demostrado sobradamente que la estilización peruana del mismo es igual a la diaguita. Pero nosotros insistimos que no se unifican en su simbolismo con el jaguar, que son dos radicales decorativas con simbolismo diferente, dado que las formas de felino propiamente dichas no acusan los procesos de estilización que hemos anotado.

Antonio Serrano es autor de un interesante trabajo: "El arte decorativo de los diaguitas"¹⁵ en el que nos da una serie de "Apuntes para una teoría del arte decorativo entre los pueblos naturales". Después de referirse sucintamente a las definiciones acerca de lo que es el arte primitivo, el arte decorativo, el estilo y las unidades decorativas, enfrenta el problema del arte decorativo de los diaguitas, santamariano, draconiforme y chacosantiagueño.

Nos interesa sobremanera su síntesis y trataremos de aplicar sus

¹⁵ ANTONIO SERRANO, *El arte decorativo de los diaguitas*. Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera", n° I, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 1943.

consideraciones al "arte draconiforme", cerrando así este capítulo sobre el estilo draconiano.

Según cuanto acabamos de decir respecto a las diferencias simbólicas que creemos entrever entre el "dragón" y "dios felino" por una parte, y el jaguar, tigrillo o felino por la otra, que seguiremos nombrando simplemente dragón y felino, ambas acusan una *homonomia gráfica* según Luquet, pues "dibujos o motivos semejantes representan objetos diferentes"; vale decir, serían expresión de ideas diferentes, la de un simbolismo y la de una copia realista. En el primer caso "El hombre primitivo está dotado de un poder de abstracción que le permite ver en partes de un todo al todo mismo". Tal es el dragón, una "representación que evidentemente es ideográfica", que podríamos calificar con Pijoan de *homeopática*.

Si consideramos la estilización geométrica del cuerpo del dragón, de acuerdo al cuadro que presenta Serrano, podemos ubicarla diciendo que es *fisiógena*, porque "no se reproduce la Naturaleza tal como es sino como el artista se la imagina; y ya no son las formas de la Naturaleza misma sino formas desarrolladas y estilizadas de ella". Como bien dice Serrano, el mejor ejemplo lo ofrece el arte barreal (draconiano). El fisiomorfo de Lehmann es el fisiógeno de Serrano. Este fisiógeno naturalista (lámina 2) conduce a la traducción de los elementos "aislados en composición". Mientras que el "fisiógeno" desnaturalizado lleva a lo "monstruonizado" por una parte y a lo "geometrizado". Lo monstruonizado presenta coincidencias con nuestra definición de estilo draconiano. Conduce a la *desarticulación* y *recomposición*; es decir, sufre los procesos que hemos nombrado de simplificación, elaboración, sustitución y eliminación. Lo *geometrizado* lleva a la composición y a la desarticulación.

Precisamente, si a la cabeza de este esquema ubicamos la idea de un genio, de un dios, vemos a sus representaciones repartirse según estos procesos naturalistas (dios felino) o desnaturalizados (dragón), con sus variantes de monstruonizado y sus formas esquemáticas de geometrización. Este genio o dios es el que deben revelar los estudios míticos o del folklore.

En este caso, el monstruo, el dragón, "es la unidad decorativa integral del estilo" y, según Serrano, de acuerdo a esto, nuestra definición del draconiano es exacta. Pero no estamos de acuerdo con Serrano en que el dragón es el estado de alta desnaturalización del felino. Para nosotros, repetimos, es la desnaturalización de un todo cuya esencia, según lo proviene Lehmann-Nitsche y Boman de una manera general, desconocemos y su base realista se halla desfigurada.

Dice muy bien Serrano: "Nadie, sin embargo, se ha ocupado hasta hoy de probar en qué forma este felino realista evoluciona hacia el pretendido dragón". Cree este autor que la solución satisfactoria se encuentra en la presentación que nos hace del cuadro de la lámina XI, ordenan-

SOBRE SIMBOLISMO DEL ESTILO DRACONIANO

do verticalmente seis series de figuras. Pero, a nuestro modo de ver, aunque las figuras están muy bien agrupadas en cada serie, en cambio, no hallamos la explicación que permita el pasaje de una forma a otra. Únicamente podría ser discutida la serie F. Con Boman, al elegir las figuras del draconiano hemos considerado a estas formas como figuras de llamas. Serrano las incluye como draconianas por "su actitud" y por la forma de la cola.

Aunque en nuestro trabajo con Boman consideramos algunos motivos geométricos que acompañan a los tiestos draconianos, no creemos que estas figuras de dragón puedan originariamente haber partido del tejido. Si así fuera, la modalidad de las curvas de este estilo se vería reemplazada por las líneas quebradas.

En cuanto a la figura humana, que tanto nos preocupó con Boman, que no la admitimos al comienzo como draconiana por falta de abundantes ejemplos, ahora es evidente que integra el estilo y esperamos tratarla más adelante. Obra precisamente en nuestro poder el vaso draconiano más hermoso que ofrece figuras humanas, en rayado, dispuestas a manera de figuras en un campo de ajedrez. Pertenecía a la colección del Dr. Antonio F. Cafferata y fue por nosotros adquirido, en 1932, en el remate de su colección. Desconocemos el origen, y es posible que alguien de Catamarca nos ayude a encontrarlo.

Esta simple contribución al estudio del estilo draconiano no tiene más finalidad que la de recordar que siempre hemos estado de acuerdo en que el llamado "dios felino peruano" es el mismo "dragón diaguíta". Pero sospechamos que ambas estilizaciones simbolizan una abstracción que nada tiene que ver con el llamado jaguar, felino o tigrillo. Los atributos mitológicos de éstos desfiguran la base abstracta que les ha dado origen, en la forma de estas estilizaciones, las más cercanas, expresivamente, a la traducción del pensamiento del indígena.

Además, según hemos visto sobre vasos peruanos, sobre un mismo vaso se reproducen dragones, tigrillos y formas humanas. Luego, los unos no pueden ser equivalentes a los otros. Si una figura humana lleva a un tigrillo de una sogá, el hombre así interpretado no puede ser un tigrillo o el tigrillo un hombre. Si una estilización de "dios felino" se ubica al lado de un felino realista, o si un "dragón" se pone junto a un felino, si fueran lo mismo, existiría una duplicación en la representación: el dragón significa algo que ignoramos y que es diferente del felino y del ser humano.



Octubre de 1958.