

XXXVIII ANIMALÍSTICA

Coloquio Internacional de Historia del Arte
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Del 28 de septiembre al 1 de octubre de 2014
Mérida, Yucatán

ÍNDICE

CONFERENCIA MAGISTRAL

Post-Humanities. Art History and the Animal

FRIEDRICH WELTZIEN

Mesa 1. Historia cultural del arte

Pato-Logía estética de la ciudad estadounidense

PETER KRIEGER

¿Tipos o Estereotipos? La desarticulación de lo animal en Negro Drawings de Miguel Covarrubias

VALERIA ESPITIA DUCOING

NINEL VALDERRAMA NEGRÓN

The black Llama: History of an Afterimage

ADAM HERRING

On cosmopolitan listening

ANDRÉS JACOBO GARCÍA MOLINA

Cuerpos transformados: huesos tallados de los Mayas del Clásico Tardío

MEGAN O'NEIL

Los animales y el cuerpo humano. Cuatro nuevas formas en las que lo zoológico y lo anímico se relacionan en el arte, escritura y pensamiento maya clásico

ÉRIK VELÁSQUEZ GARCÍA

Los gallos y las gallinas de Quevedo

ARNULFO HERRERA

El pellejo del dragón. Caimanes-exvotos para la Reina del Cielo

PABLO AMADOR MARRERO

PATRICIA DÍAZ CAYEROS

"Argentando el oro del freno con sus espumas": el caballo en la pintura barroca española

LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ

Mesa 2. Clasificación / Iconografía

Natura y su palacio

HUGO ARCINIEGA ÁVILA

Dragones de la inundación en Mesoamérica: la serpiente emplumada de Teotihuacán y el cocodrilo venado estelar maya

ANA GARCÍA BARRIOS

La serpiente con plumas en la imaginería maya temprana

SANJA SAVKIC

Serpientes y Escaleras. La imagen de Quetzalcoatl como Serpiente Emplumada en la arquitectura mexicana del siglo XX

LOUISE NOELLE GRAS

La fauna y los estratos del cosmos en el arte de la cultura de las tumbas de tiro del Occidente mesoamericano

VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ

El simio frente al espejo: Historia de la transmigración de un motivo en el ciclo de pinturas del Corpus Christi en la ciudad de Cusco

CONSTANZA ACUÑA FARIÑA

The symbolism of fish on early Islamic enamelled glass beakers from the 13th century Syria

TANJA TOLAR

Mímesis del poder: jaguar y nahualismo en Teotihuacán

MA. ELENA RUIZ GALLUT

JENNIE ARLETTE QUINTERO HERNÁNDEZ

Mesa 3. Híbridos

A vuelo de pájaro: los animales en el imaginario chalchihuiteño del septentrión mesoamericano

MARIE-ARETI HERS

DIEGO RANGEL ESTRADA

De jaguares y monstruos. Aspectos de la expresión alegórica en la obra de José Clemente Orozco

ITZEL A. RODRÍGUEZ MORTELLARO

Animalia de la danza contemporánea: síndrome técnico, retórica y representación en dos solos de Guillermina Bravo

ALBERTO DALLAL

El Extraño Asimilado – Ciencia e Invención en la Poética de Walmor Corrêa

PAULA RAMOS

Los animales híbridos de Toledo

JORGE ALBERTO MANRIQUE

CONFERENCIA MAGISTRAL

El zopilote, el tlacuache y el jaguar también vuelan y caminan por los Andes

LUIS MILLONES SANTA GADEA

POST-HUMANITIES. ART HISTORY AND THE ANIMAL

Friedrich Weltzien

friedrich.weltzien@hs-hannover.de

In the humanities the impact of posthuman theory and human-animal studies (HAS) during the last years was not huge but continuously growing. The history of art is not a motor within this development, but nevertheless aesthetic questions play a crucial part in Animalistics. In classical anthropological formulations of cultural theory the only being on earth that is able to produce art works is human. If animals are considered to be capable of developing a culture of their own what does this

mean in concern to the definition of the human, to the definition of culture and art? How and to what extent is the relation between nature and culture to be reformulated?

In my talk I will scrutiny (from an European point of view) the developments and achievements in art history that are triggered by HAS. Especially I will focus on methodological problems.

Mesa 1. Historia cultural del arte

PATO-LOGÍA ESTÉTICA DE LA CIUDAD ESTADOUNIDENSE

Peter Krieger

krieger@unam.mx

La ponencia propuesta pretende analizar la construcción visual y la función discursiva de la ciudad Patolandia (en inglés *Duckburg*, en alemán *Entenhausen*), poblada por patos y otros animales en el medio masivo del *comic* Pato Donald. Su protagonista, quien otorga el título a esta serie de *comics*, tanto como su complementario y contraparte Rico McPato, actúan en un ambiente urbano virtual, generado originalmente por el dibujante del consorcio Disney, Carl Barks, y posteriormente continuado por sus sucesores en los Estados Unidos y Europa.

El título de la ponencia conjuga dos elementos, primero la "lógica" de la representación del pato y su ciudad en un específico contexto narrativo, y segundo, la "patología" de la ciudad estadounidense promedia del siglo XX, que sirve como modelo para escenificar las historietas. Las dos partes se relacionan cercanamente con mis investigaciones sobre la ciencia de la imagen urbana, porque exploran las ficciones visuales de la ciudad como fuente del conocimiento complejo sobre la cultura urbana, además comprueban las posibles críticas eco-estéticas de la ciudad moderna y contemporánea en los EU, cuyo efecto cultural afecta a muchas ciudades en el globo, incluyendo la megalópolis mexicana.

Las preguntas básicas que guían esta propuesta de ponencia son:

¿Qué conocimiento diferente surge cuando la ciudad (virtual) está poblada por animales?

¿Cuales son los esquemas visuales de la ciudad, sus edificios y sus habitantes?

¿Y cuales son los principios inherentes de esta sociedad urbana, determinada por animales, entre ellos el *looser* Donald y el hiper-capitalista Rico McPato?

Se planea explorar estas preguntas en un fondo seleccionado de detalles de las historietas del Pato Donald, aprovechando los resultados de algunos existentes estudios sobre la estética e historial social del medio *comic*, con el fin de perfilar una "pato-logía" crítica, elaborada dentro de la disciplina de la historia de la imagen.

¿TIPOS O ESTEREOTIPOS? LA DESARTICULACIÓN DE LO ANIMAL EN *NEGRO DRAWINGS* DE MIGUEL COVARRUBIAS

Valeria Espitia Ducoing
Ninel Valderrama Negrón

valeesdu@gmail.com
ninelvn@gmail.com

La iconografía animal ha estado presente en las expresiones artísticas desde tiempos remotos. Si bien es cierto que la representación de animales ha servido distintos propósitos, es innegable que, lamentablemente, en diversas ocasiones también ha sido utilizada por los sectores en el poder con el propósito de denigrar, marginar y ridiculizar a ciertas colectividades. Precisamente, éste es el caso de varios grupos oprimidos, a quienes se calificó como exóticos e inferiores, entre los que se encuentra la "raza negra". Las imágenes con tintes racistas difieren en cuanto a temas y contenidos, pero todas poseen el común denominador de animalizar y, por lo tanto, degradar de su condición humana a esta comunidad. En algunas imágenes, la comparación con lo animal es explícita, es decir, se hace una representación o referencia evidente del negro como animal, no obstante, en muchas otras lo animal reside en elementos más sutiles como la actitud infantil, el comportamiento salvaje, las costumbres "primitivas" y la alienación del mundo "civilizado".

Esta ponencia busca enfocarse en dicha iconografía de lo animal relacionado con lo racista específicamente en los Estados Unidos de las primeras tres décadas del siglo XX y en los intentos de desarticulación de esos estereotipos en la obra *Negro Drawings* (1927) de Miguel Covarrubias. Este periodo vio la gestación y el desarrollo del movimiento que se conocería como el renacimiento de Harlem, el cual buscó subvertir la imagen degradante de los afroamericanos y sustituirla con imágenes investidas de orgullo, dignidad y folklore.

Los dibujos contenidos en *Negro Drawings* han sido polémicos desde su creación al ser considerados como una perpetuación de estereotipos por algunos estudiosos[1]. Sin duda, las ilustraciones son difíciles de clasificar, pues las fronteras son

porosas en cuanto a dónde comienza y termina la sátira caricaturesca y, a su vez, discernir entre la intención etnológica y la artística. Por esto, es complejo afirmar si los dibujos de Covarrubias son tipos o estereotipos de los afroamericanos que perpetúan la noción de inferioridad animal. Esta ambigüedad ha sido sujeta a debate desde el tiempo de su publicación y ha continuado suscitando diferentes interpretaciones por la historiografía contemporánea. La superposición de distintas categorías en estos dibujos le confieren una cualidad híbrida que brinda la posibilidad de actuar como intermediarios entre los afroamericanos y una audiencia blanca. A pesar de que los dibujos de Covarrubias tienen una agencia limitada por haberse enfocado exclusivamente al mundo del espectáculo, fueron un intento significativo en trastocar la iconografía racista, resignificarla e investirla de un nuevo carácter digno para el ciudadano afroamericano.

[1] Nos referimos a Adriana Williams y Wendy Wick Reaves afirman que si bien los dibujos de Covarrubias fueron innovadores y edificantes, tendieron a generalizar e introducir nuevos estereotipos. *vid* Williams, Adriana, and Doris Ober, *Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994. Heinzelman, Kurt, and Peter Mears. *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: University of Texas Press, 2004.

THE BLACK LLAMA: HISTORY OF AN AFTERIMAGE

Adam Herring

aherring@mail.smu.edu

This paper considers a series of historical and philosophical reversals related to the South American camelid commonly known as the llama.

The Western zoological sciences recognize the llama as *lama glama* (Linnaeus, *Systema Naturae*, tenth ed. 1758). Linnean classification is fundamental to the epistemology of Western sciences: It is a means to establish the consistent relation of verbal signifier to signified object (*lama glama* -> animal) as well as a community of consensual cultural practice (science). And so too, Linnean classification is the means by which other communities of practice, other realities in the world, and other ideologies are negated and banished. According to the cultural poetics of Linnean ranked hierarchy, any consideration of the llama as culture is illogical. So too is the orientalist inverse: any culture of which the llama is part is argued to be nature.

The llama was first bred from another camelid species, the guanaco, around the seventh millennium BC. The llama is the result of thousands of generations of selective breeding: it is a domesticated

species unable to survive in the wild. The llama is a construct of culture, rather than a natural component of the Andean biotope.

The paper closes with a brief examination of the *Uma Raymi* (October) rituals in Inca Cusco, when a black llama was sacrificed to the summer rains. As an all-black animal, the sacrificial llama mirrored the great black llama of the Inca night-time sky (*el Yacana*): it was a nocturnal constellation visible in the strong daylight of Austral summer. It was an after-image in the center of the Inca state ritual: this reversal, in contrast to that of Linnean ranked hierarchy, registered the centrality of the llama in Inca dynastic self-representation.

This short paper is part of a larger research project on landscape, vision, and cultural experience in the Inca empire.

ON COSMOPOLITAN LISTENING

Andrés Jacobo García Molina

ajg2219@columbia.edu

Departing from various work at the intersection between anthropology, ethnomusicology, and art history, this paper focuses on how the concept of acoustemology – listening as a way of knowing (Feld 1982) – complicates the way sound art has been theorized (Chion 1994; Dyson 2009; Kahn 1999; LaBelle 2010; Kelly 2011). Drawing from sound art pieces that feature animal sounds – such as Murray Schafer's soundscapes (1977) and Steven Feld's Papua New Guinean rainforest compositions (1991, 2001) – and on various ways in which cosmopolitanism has been theorized (Appiah 2001; Harvey 2013; Vertovec and Cohen 2002), I argue for cosmopolitan listening, a kind of listening that implies taking an ethical stance towards the human and non-human sounds we encounter and the diverse environments they in-

habit. What does it mean to encounter animals sonically through sound art installations in museums? How is the idea of listening itself complicated by pieces that engage with acoustic ecology? In what ways is cosmopolitan listening a way to engage with what Steven Feld has called a "convivial ethics of coeval and intertwined presence" (Feld 2012)? How can the field of art history contribute to answer David Harvey's (2013) provocative question, "what geographical, ecological, and anthropological knowledges would be required for any decent [...] cosmopolitan project to succeed?"

I would like to submit my paper to Panel number one, "Animals as iconographic conventions." Sound, and in particular animal sound, is often taken for granted in both everyday engagement with

the sonic environments we encounter – be it at an art gallery, walking down the street, or in academic discussion. My paper, although mostly theoret-

ical, engages basic questions of listening, ethics, and aesthetics from an interdisciplinary approach.

CUERPOS TRANSFORMADOS: HUESOS TALLADOS DE LOS MAYAS DEL CLÁSICO TARDÍO

Megan O’Neil

moneil@barnard.edu

Los animales aparecen en múltiples formas en el arte Maya de la época clásica. Las serpientes son importantes portales sobrenaturales; las deidades frecuentemente tienen unas características de los animales; los nombres glíficos de los gobernantes incluyen cabezas de animales; y muchas imágenes retratan los seres humanos con traje de piel de jaguar, plumas de ave, y otras partes de los animales. Los animales jugaron unos aspectos esenciales de la religión y del poder, y a través de las interacciones con los animales, los gobernantes y otras personas se encargaron de la potencia y las cualidades de esas criaturas.

Mi ponencia explora cómo los artistas Mayas de la época clásica tardía manipulaban los huesos de animales para crear objetos potentes. Para algunos, los escultores tallaron las protuberancias naturales de los huesos para elaborar formas tridimensionales de las deidades; para otros, grabaron

los textos e imágenes sobre las superficies lisas. Estos huesos tallados tenían usos utilitarios y ceremoniales, y muchos de ellos fueron depositados como ofrendas en los escondites y las tumbas. Además, parece que fueron apreciados tanto por sus tallas que por los animales de que se derivan. Este material—el hueso—se deriva de los animales vivos que deben estar muertos para tallar, pero los huesos están imbuidos con potencia cuando están trabajados con imágenes de divinidades o cuando están transformados en los implementos rituales. Por lo tanto, exploraré la materialidad de los huesos y las transformaciones de este recurso natural por la talla, el uso ritual, y las deposiciones en lugares especiales.

LOS ANIMALES Y EL CUERPO HUMANO. CUATRO NUEVAS FORMAS EN LAS QUE LO ZOOLOGICO Y LO ANÍMICO SE RELACIONAN EN EL ARTE, ESCRITURA Y PENSAMIENTO MAYA CLÁSICO

Érik Velásquez García

inkabaeeric@gmail.com

Los mayas del periodo Clásico tenían creencias complejas sobre la composición y estructura del cuerpo humano, muy distintas a las del mundo “occidental”. Cada individuo era una amalgama finita de componentes materiales, que se disolvía con la muerte para nunca más unirse. No sólo creían en un cuerpo de sustancias pesadas y perceptibles con los sentidos en estado de vigilia, perteneciente al ámbito del ecúmeno (carne y huesos), sino en varios cuerpos de sustancias etéreas que generalmente sólo podían apreciarse con los sentidos oníricos, propios del anecúmeno (entidades y fuerzas anímicas). La única entidad anímica

que ha sido estudiada con profusión es el *wahyis* o ‘nagual’, cuya estrecha relación con los animales es ampliamente reconocida. Pero en esta ponencia se destacarán otras cuatro formas en que los animales se relacionan con las energías anímicas: (1). las serpientes como manifestación de los álitos calientes de origen solar o lunar (*k’ihn*), que se podían externar del cuerpo por medio de las fosas nasales o las fontanelas; (2). el ave como manifestación del “alma-corazón” (*o’hlis*) o de una fuerza anímica de nombre desconocido, pero representada a través del jeroglífico T533; (3). los animales como componente onomástico de los gobernan-

tes mayas, visitas a la luz de que los nombres propios eran concebidos como centros anímicos del "alma" *b'aahis* ('frente'), razón por la que podían ubicarse en el tocado de los mandatarios y 4. los animales como manifestación del complejo fenó-

nemo de la personificación ritual *b'aahila'n* (concepto maya clásico semejante al de *iixiptla*), que en muchos casos era una manifestación pública o exotérica del nagualismo.

LOS GALLOS Y LAS GALLINAS DE QUEVEDO

Arnulfo Herrera

arnulfoh8@yahoo.com.mx

Bravura, puntualidad, nobleza (si no es que majestad), potencia sexual, bizarría y algo de vanidosa impostura es lo que solía caracterizar a los gallos en la literatura española de los siglos de oro. Si en sus *Lugares comunes...* (Sevilla, 1595) Aranda dice que el gallo es "franco y generoso por naturaleza" pues "ninguna cosa come el gallo que no llame a las gallinas para que participen y coman de ello", su contraparte, la gallina, es un ave que, cuando vence al gallo en alguna escaramuza. "queda tan ufana que se le alza la cresta y la cola, e imaginando que es gallo quiere tomar esotras gallinas y, con esta imaginación, le nacen espolones". El gallo "hace despertar al Dios del día con la alta y aguda voz de su garganta sonora, y que a este anuncio, todo extraño espíritu errante por la tierra o el mar, el fuego o el aire, huye a su centro" (Shakespeare, *Hamlet*, Acto I, Escena 2), es despertador para quienes "andan metidos en el mundo y olvidados de Dios", separa a los amantes, divierte a los niños cuando muere "anaranjeado" en algún martes de Carnestolendas, es el gladiador de los animales, tiene, en fin, tantas funciones y atributos que también se encuentra lexicalizado

en muchísimas expresiones que aluden a sus virtudes y sus defectos. Dice Quevedo que el gallo no cantó tres veces sólo porque Jesús lo dejó vaticinado, cantó al ver en San Pedro semejante gallina. Y toda el arca de Noé, estando juguetona, y con las fábulas de Esopo "vivas", se podían sacar muchas historias de estas aves domésticas que salían de autoridades como Aristóteles o Plinio y que el vulgo tomaba como verdades incontrovertibles. Por eso Quevedo sostendrá con fundamento que las gallinas y las mujeres ponen: "Sabad, vecinas,/ que mujeres y gallinas/ todas ponemos:/unas cuernos y otras huevos".

En esta ponencia hablaré de los juegos verbales que se hicieron con gallos y gallinas en la literatura de los siglos XVI y XVII, me circunscribiré a las alusiones que hay en Francisco de Quevedo y trataré de descifrar los juegos de palabras, así como descubrir los bestiarios que nutrieron a esta literatura y perfilar la figura de este noble animal que ha acompañado al hombre desde que se hizo sedentario.

EL PELLEJO DEL DRAGÓN. CAIMANES-EXVOTOS PARA LA REINA DEL CIELO

Pablo Francisco Amador Marrero
Patricia Díaz Cayeros

agueretf@hotmail.com
cayeros@gmail.com

A mediados del siglo XVIII, Marcos Torres, un comerciante canario que había hecho fortuna con el comercio americano, cumplía uno de sus más íntimos deseos: construir una ermita para la imagen de su devoción, la de Nuestra Señora de las Angustias. La talla fue traída de la *Corte de México*, costó 50 pesos y se afirma que desde su trayecto hacia Europa obró milagros. Fue engalanada con preseas tanto insulares como americanas y Torres le erigió un pequeño templo en tierras de su propiedad, en un lugar próximo a la parroquia de San

Marcos, en Icod, al norte de la isla de Tenerife. Gracias a la devoción profesada por los lugareños, la ermita, su imagen titular y otras piezas americanas que ornamentan este singular recinto -reducto de lo americano fuera de América- han perdurado. Un lienzo novohispano de la Virgen de Guadalupe, joyas de Puebla de los Ángeles y guatemaltecas así como lámparas votivas cubanas, se combinan con el retablo isleño y algunos otros objetos de dispar interés entre lo histórico y lo artístico. Entre éstos sobresale uno que llamó nuestra atención

por tratarse de un reptil disecado y denominado “Caimán de las Angustias”. Se trata de un raro exvoto que el tiempo ha envuelto en fantásticas leyendas y que constituye el punto de partida y el objeto principal de estudio de nuestra propuesta.

Partiendo de este exótico y monstruoso animal, nos dimos a la labor de rastrear otros ejemplares similares conservados en templos localizados en Europa, en particular, aquellos relacionados con los emigrantes o indianos y localizados en la España peninsular. Si bien el tema de los cocodrilos colgados en visibles lugares de los templos -en ocasiones junto con huesos de ballena- ya ha sido abordado en algunas investigaciones de dispar campo y ámbito, lo que a nosotros nos interesa es

disertar en torno a los significados y recepción de dicha imagen. Dejando a un lado la introducción de este reptil en las *wunderkammer* o Cámaras de las Maravillas, nuestra ponencia estará encaminada al análisis de su larga presencia y pervivencia en los templos cristianos españoles. Específicamente, nos interesa contextualizar la llegada de caimanes (cocodrilos americanos) dentro de una larga tradición europea y del concepto mismo de regalo o exvoto. Así, en atención a un corpus de obras documentadas, mostraremos como fue que la donación de estas pieles de monstruos no sólo está en sintonía con ciertos reflejos de estatus y de una particular visión de América sino también con una particular devoción a la Virgen que los convirtió en el pellejo del dragón; es decir, del mal vencido.

“ARGENTANDO EL ORO DEL FRENO CON SUS ESPUMAS”: EL CABALLO EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

Luis Javier Cuesta Hernández

luis.cuesta@ibero.mx

Los retratos ecuestres que pinta Velázquez en la década de los 30's para (no sólo, pero también) el Salón de Reinos del Buen Retiro; así como la aparición de caballos en los cuadros de batallas que allí los acompañan (vg. *La victoria de Fleurus* de Carducho o el *Socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo) han sido estudiados de manera muy frecuente, y usualmente se los cataloga como “indicio” del afán de verosimilitud del pintor español (y por extensión, del círculo de pintores de la Corte madrileña).

Lo que proponemos para este Coloquio es bucear un poco más en las fuentes visuales de Velázquez y/o sus convenciones de representación -habrá que remarcar las diferencias entre la Levada, la Corbeta,

el *Mézair* y la Crupada; o entre la Cabriola (*Ballotade* + *coz*) o la Posada (*Élèvement*) en las escuelas de Monta española y francesa del siglo XVII-.

Pero nos proponemos también indagar un poco más en la cultura literaria velazqueña y sus significados visuales en este tema en particular, y para ello, exploraremos la biblioteca del pintor en busca de esas fuentes visuales (caballo encabritado de Guglielmo Rovilio para Andrea Alciato, *Emblemata*, Fortitudo, 35 *In adulari nescientem*. Lyon, 1549 y 1550), y esos significados (en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, se nos narra la disputa entre Apeles de Cos y Protógenes de Cauno sobre caballos relinchantes y perros jadeantes, así como las opiniones de Nealces sobre el mismo tópico).

Mesa 2. Clasificación / Iconografía

NATURA Y SU PALACIO

Hugo Arciniega Ávila

huarav@prodigy.net.mx

Los museos lograron consolidar su carácter de instituciones públicas durante el siglo XIX, este proceso adquirió especial importancia en las jóvenes naciones latinoamericanas en donde dio inició la planeación de nuevos edificios que exhibirían y acrecentarían las colecciones arqueológicas, históricas y de historia natural reunidas durante la dominación española; completando con su presencia el equipamiento urbano de las capitales. En este contexto destaca el Museo de Historia Natural de La Plata, Argentina, obra del arquitecto Enrique Aberg y del ingeniero Carlos Heynemann, erigido de 1884 a 1888 bajo la dirección de naturalistas locales. El edificio fue pensado para albergar las colecciones de fósiles que eran hallados en la pampa y mostrar a los visitantes un discurso evolutivo, es decir, como se hacía en los establecimientos

similares en Europa y Norteamérica. Los salones debían alojar con comodidad los esqueletos de los grandes saurios y especímenes representativos de cada uno de los reinos: animal, vegetal y mineral. Coherente con el eclecticismo arquitectónico vigente en la época, la escultura y la pintura completaron un discurso que permitía a los visitantes locales reconocerse como parte de ese particular paisaje. Diferentes artistas se ocuparon de representar al hombre en su relación con los animales, y de dar vida a las especies extintas en entornos imaginarios. En esta oportunidad me propongo identificar la manera en que los conceptos de la historia natural quedaron plasmados en el emplazamiento urbano, los espacios arquitectónicos, la museografía y los paneles que se conservan en el vestíbulo principal.

DRAGONES DE LA INUNDACIÓN EN MESOAMÉRICA: LA SERPIENTE ENPLUMADA DE TEOTIHUACÁN Y EL COCODRILO VENADO ESTELAR MAYA

Ana García Barrios

anagbar@gmail.com

El dragón es probablemente una de las figuras mitológicas más representadas y estudiadas en la iconografía occidental y oriental. Su simbología puede estar asociada con los espacios aéreos o los terrestres. Puede tener un significado benigno, como protector de templos o castillos, o maligno, asociado a acciones destructivas, como los dragones del Apocalipsis que, al igual que los orientales y americanos, arrojan torrentes de agua por su boca hasta inundar el mundo.

Sin embargo, los estudios iconográficos del dragón entre las culturas americanas no son tan proliferos como en Occidente, pese a que su presencia en las tradiciones orales indígenas actuales es igual de abundante. Fue mencionado en los testimonios recogidos por los primeros cronistas españoles, manteniéndose en documentos coloniales posteriores. Todo esto haría sospechar que podría tratarse de un nuevo imaginario incorporado por los evangelizadores. Las imágenes de San Miguel Arcángel derrotando al dragón, o San Jorge, quien

también se asienta sobre un ser draconiano, se convirtieron en referencias visuales para los indígenas. Sin embargo, no estamos ante una tradición foránea de Mesoamérica. Su iconografía se reconoce desde las primeras imágenes olmecas, se encuentra en la figura de la famosa Serpiente Enplumada teotihuacana y desde luego en el área maya. La arqueología reciente también ha sacado a la luz glosas jeroglíficas mayas que aluden a este dragón responsable de la inundación y destrucción del mundo anterior.

Nuestro interés en este trabajo se centra por un lado, en el reconocimiento iconográfico de los diferentes reptiles y otros animales que dieron forma al aniquilador del mundo anterior en las principales culturas mesoamericanas; en especial la teotihuacana y la maya.

Por otro lado, en esta ponencia se planteará que ambos reptiles: la Serpiente Enplumada y el Cocodrilo Venado Estelar, adquieren un papel impor-

tantísimo en las actividades políticas. Esto, sin duda, puede ayudar a entender su composición iconográfica, simbología y significado como pa-

radigma, arquetipo y modelo de ser destructor y creador del nuevo tiempo.

LA SERPIENTE CON PLUMAS EN LA IMAGINERÍA MAYA TEMPRANA

Sanja Savkic

sanja.savkic@gmail.com

En las pinturas murales ubicadas en el interior de la Sub-1A de San Bartolo (100 a.C.) se hallan las imágenes de las serpientes emplumadas tanto figurativas como geométricas, que cuentan entre las más antiguas encontradas hasta la fecha en el área maya. En el Mural Norte de este recinto en la escena que ocupa dos terceras partes de este mural se pintó una montaña-cueva de donde emerge la serpiente emplumada (figurativa) que encierra la escena del lado derecho al levantar su cabeza, cargando ocho personajes. El sentido de camino (el espacio) se subraya con cuatro huellas pedestres dibujadas sobre su cuerpo. La salida primordial (el tiempo) de los humanos de una cueva se enfatiza por una pequeña serpiente que surge de una protuberancia. En el Mural Oeste, en la escena relacionada con el árbol del poniente (asociado con el inframundo), está otra serpiente con plumas. Así, la serpiente emplumada de San Bartolo significaría la entrada/salida del inframundo y el camino emprendido desde ese punto, relacionado con diferentes rituales.

Otra serpiente con muchas características de la ya mencionada forma parte de un complejo zoomorfo fantástico –jaguar-serpiente-pájaro– primeramente descrito por Kubler; este se presenta como una banda con signos geométricos, recorriendo los murales en su totalidad del lado inferior. Además, en el exterior de este edificio está el friso modelado en estuco y pintado, compuesto por el mismo conjunto de animales, combinando unos figurativos (pájaro) con otros abstractos (serpiente emplumada y jaguar).

Muchos autores (Akkeren, Garza, Taube, López Austin, Sugiyama, Florescano, etc.) han estudiado diferentes aspectos y funciones de la serpiente emplumada. En este trabajo intento discernir las diferencias de este ente presentado en la forma figurativa y la geométrica, asimismo en la conjunción con otros animales, e indagar en sus posibles significaciones en la plástica maya temprana.

SERPIENTES Y ESCALERAS. LA IMAGEN DE QUETZALCOATL COMO SERPIENTE ENPLUMADA EN LA ARQUITECTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

Louise Noelle Gras

louisenoelle@gmail.com

La figura de Quetzalcóatl, deidad y personaje mítico, tuvo numerosas representaciones en las culturas precolombinas; de ellas nos interesa retomar la representación de la serpiente emplumada, que se encuentra en sitios como Teotihuacan, Yaxchilan o Xochicalco, en el marco de los conjuntos arquitectónicos, esculturas, relieves y pinturas murales. En el complejo cultural mesoamericano, Quetzalcóatl es equivalente de religiosidad, sabiduría y creación cósmica y cultural, por lo que es comprensible que su figura sea tan atractiva para los artífices que buscan en lo mexicano o lo nacional una inspiración para su quehacer artístico.

En la arquitectura mexicana del siglo XX existen buen número de obras en que aparece este ofidio con plumas, inspirado particularmente en las expresiones de Chichén Itza, tanto columnas serpentinatas como remates de alfardas, amén de relieves y volúmenes diversos. La ponencia propone revisar las razones que llevaron a arquitectos como Manuel Amábilis, Carlos Obregón Santacilia, Juan O'Gorman, Agustín Hernández o Javier Senosiain, entre otros, a recuperar estos elementos del pasado, propicios para el desarrollo de sentimientos nacionalistas; asimismo analizará las características formales y funcionales de estos animales míticos, en el contexto de la modernidad arquitectónica.

LA FAUNA Y LOS ESTRATOS DEL COSMOS EN EL ARTE DE LA CULTURA DE LAS TUMBAS DE TIRO DEL OCCIDENTE MESOAMERICANO

Verónica Hernández Díaz

veronicahd@gmail.com

En el repertorio iconográfico de la cultura de las tumbas de tiro (300 a.C.-600 d.C.), asentada en la región occidental de Mesoamérica, destaca la fauna, sin embargo, su conocimiento es limitado. La enorme fama de las esculturas de perros originarias del actual territorio de Colima, sin duda está justificada por sus extraordinarias cualidades plásticas y su simbolismo como guía en el mundo de los muertos, pero hay mucho más por atender, incluso en relación con los mismos perros y su participación en ciertos mitos cosmogónicos.

En la ponencia planteo que en el imaginario de esta cultura existen las convenciones típicas mesoamericanas para figurar el orden del universo, en asociación con determinados animales que en particular ostentan cualidades fantásticas y cuyos atributos naturales corresponden con las características culturalmente asignadas a los estratos que componen el cosmos.

Cabe subrayar que en los numerosos estilos zonales del arte cerámico la variedad de animales

es muy extensa; además difieren las maneras como se figuraron: en claro contraste con las esculturas, las especies pintadas en las vasijas son contadas, de formas esquemáticas geometrizadas y con rasgos sobrenaturales; entre ellas pueden verse serpientes bicéfalas, batracios acéfalos y serpientes-“lagartos”. Estos seres, que identifico como míticos, aparecen junto a motivos geométricos abstractos y se disponen en composiciones que aluden a un espacio divino y organizado, de tal modo materializan una realidad intangible y conceptual.

En la comprensión de la fauna tomo en consideración que las imágenes escultóricas de apariencia realista y las pictóricas geométricas desempeñaron un papel preponderante en los ajuares que acompañaron a los muertos en los recintos funerarios subterráneos.

EL SIMIO FRENTE AL ESPEJO. HISTORIA DE LA TRANSMIGRACIÓN DE UN MOTIVO EN EL CICLO DE PINTURAS DEL CORPUS CHRISTI EN LA CIUDAD DE CUSCO

Constanza Acuña Fariña

coniacunafarina@gmail.com

Este trabajo tiene como punto de partida el estudio de un motivo que aparece en una pintura de la serie que representa *La Fiesta del Corpus Christi*, a finales del siglo XVII, en la ciudad de Cusco. Se trata de un detalle en el cuadro “El carro de la Candelaria”, donde junto a la procesión, podemos ver sentado en un balcón a un pequeño simio, que en una de sus manos, sostiene un espejo con el que se contempla fijamente.

Por la misma época, en el mundo andino circulaban distintas imágenes del simio: en grabados, libros de emblemas, pinturas murales y también abrazados a columnas en las fachadas de algunas iglesias. Para el imaginario europeo, en cambio, la historia de este motivo tiene una larga tradición, desde el valor positivo que tuvo el lema el *ars simia naturae* en el Renacimiento, hasta su condena

por parte del Barroco que lo identificó con la imitación irreflexiva o el remedo salvaje en contraposición a las capacidades inventivas del artista (por ejemplo, en el grabado *Imitatio Sapiens* de Giovanni Bellori en su libro *Le vite*). En ese sentido, es interesante ver cómo esta discusión sobre la transformación y el valor que adoptará el simio en el sistema de representación occidental (Panofsky, Wittkower, Gerbi), se proyecta a la disputa que lo transforma en uno de los animales que simboliza la impotencia y los vicios de los americanos en relación a las virtudes creadoras de los europeos (evidente en las imágenes de Paul Marcoy en su libro *Travels in South America*, 1875).

El simio frente al espejo de la serie del Corpus Christi, me parece que es una reivindicación de la facultad ingeniosa de los artistas cusqueños y

su capacidad de reinventar los modelos europeos bajo nuevos estatutos que ponían en discusión el antiguo concepto de reproducción y copia. Defensa que está también presente en el pensamiento del teólogo cusqueño Juan Espinoza Medrano, especialmente en su obra *Apologético a Don Luis de Gón-*

gora [1662]; y en las razones de la petición de separación del gremio de los pintores indios y mestizos de los artistas españoles en 1688.

THE SYMBOLISM OF FISH ON EARLY ISLAMIC ENAMELLED GLASS BEAKERS FROM THE 13TH CENTURY SYRIA

Tanja Tolar

tanja_tolar@yahoo.com

The beginnings of the technique of Islamic enamelling and gilding on glass are placed in the 13th century Syria, where objects and fragments were found that show a large interest in realistic depictions of animals. Mythical animals, birds and quadrupeds all find way on painted glass, but it is the fish that seems to be always present yet rarely explained.

A motif, that can be seen only on beakers shows schools of fish with detailed outlined fins. Close observation reveal the fish painted on numerous fragments do not belong to the same group. It is the aim of this paper to look at 40 fragments from Corning Museum of Glass, Benaki Museum of Islamic Art in Athens, Museum of Islamic Art in Berlin and Victoria and Albert Museum in London in order to establish different types of fish depicted and the relationship they might have to the function

of the object they decorate. Further, the paper will look at the visual sources in other materials, most prominently metalwork, where similar motifs can be found and refute the ideas of astrological connotations of fish, promoted by Eva Bear. Rather, the paper will argue the source of the iconography and the symbolism of the imagery are linked to the contemporary Persian poetry and illuminated Arab manuscripts of natural history, such as *Kitab Na't al-Hayawan*, the earliest group of illustrated manuscripts dealing with the characteristics of animals and their medicinal use. As such, they attest for a close relationship between art and natural sciences, as well as between different artistic traditions of painting on different media – glass, pottery and paper while promoting ideas of iconographic conventions accepted by the society as visually and meaningfully pleasing and important.

MÍMESIS DEL PODER: JAGUAR Y NAHUALISMO EN TEOTIHUACÁN

Ma. Elena Ruiz Gallut
Jennie Arlette Quintero Hernández

gallut@unam.mx
jquintero@comunidad.unam.mx

La muralística teotihuacana acompaña el desarrollo histórico de la gran urbe prehispánica del centro de México en los tiempos del llamado periodo Clásico. Presente como una de sus manifestaciones culturales más relevantes, la imagen pintada se articula fundamentalmente alrededor de las proclamaciones del poder, en donde la reiterada referencia a las acciones de gobierno se vincula con preceptos de orden religioso, particularmente a través de la figura del felino. De naturaleza esencialmente simbólica, estas representaciones dotan al discurso visual de una carga cultural que involucra una forma particular de representar al jaguar, diseñado como

un principio de autoridad tanto en términos políticos como ideológicos. En dicho sentido, la relación hombre-jaguar alude también a la conformación de un pensamiento que legitima y fortalece a la imagen del animal. Su vínculo con las montañas, la noche, el agua, la cueva y el rayo, entre otros aspectos, tiende un puente que sustenta la presencia del gobernante en sus funciones sustantivas de sacerdote y guerrero.

El trabajo analiza la constelación simbólica del Hombre-Jaguar en los siguientes tres aspectos:
a) la imagen del animal en figuraciones naturalistas;

b) el jaguar antropomorfizado, que muestra sus características anatómicas en un cuerpo humano; c) la relación entre una forma particular de representar el cuerpo del jaguar, que se recupera en contextos específicos en la figura humana pinta-

da. Esto último nos permite establecer la existencia de la práctica del nahualismo en Teotihuacán, actividad religiosa que forma parte la tradición cultural mesoamericana, que se refiere a la transformación, a voluntad, de un ser en otro.

Mesa 3. Híbridos

A VUELO DE PÁJARO: LOS ANIMALES EN EL IMAGINARIO CHALCHIHUITEÑO DEL SEPTENTRIÓN MESOAMERICANO

Marie-Areti Hers
Diego Rangel Estrada

myriamhers@gmail.com
chacorangel@gmail.com

Entre 600 y 900 de la era, en la cultura chalchihuiteña del septentrión mesoamericano floreció un arte figurativo que nos dejó una profusión de imágenes en cerámica, en objetos en piedra, en adornos corporales y en arte rupestre. Las figuras de animales dominan el corpus iconográfico, asociadas o no a figuras antropomorfas o a cuerpos celestes; son muy variadas las especies evocadas y su uso corresponde a funciones muy distintas: como marcador heráldico de territorio o de grupos sociales, como partes de un discurso mítico o cosmogónico, o como atributos divinos. Para acercarnos a los significados de esta compleja iconografía, seguiremos los siguientes pasos. En primer lugar, para abordar el delicado problema de la identificación taxonómica, acudiremos necesariamente a la taxonomía biológica por lo cual ya tenemos el apoyo de estudios realizados por arqueozoólogos. Sin embargo, no se puede ignorar las divergencias entre esta clasificación y la que podemos observar al analizar las convenciones formales propias de este arte, en particular cuando se trata de figuras aparentemente híbridas como sería el caso de la serpiente con brazos: ¿figura mítica del hombre (mujer)/serpiente o el singular *Bipes biporus*? Dos vías fértiles pero excluyentes de interpretación.

Por otra parte, otro campo que habremos de explorar son las variaciones en las formas y las funciones según el soporte en que aparecen: arte en el paisaje *versus* objetos rituales o identitarios. Por ejemplo, resalta la importancia del venado en el arte rupestre mientras que está prácticamente ausente en los objetos móviles, mientras que la

escena emblemática del águila comiendo la serpiente fue reservada para el arte pictórico muy exclusivo del *seudocloisonné*.

Con base en este trabajo analítico, detectaremos las escenas rituales, míticas y cosmogónicas recurrentes en este arte para acercarnos a la cosmovisión plenamente mesoamericana subyacente en este arte con algunas comparaciones posibles con las formas de pensar el mundo de los pobladores huicholes actuales de la Sierra Madre Occidental.

Finalmente, profundizaremos en el tema de la hibridación. En efecto, es muy común en el arte chalchihuiteño la creación de seres que rompen con el orden natural, evidenciando la herencia mesoamericana de esas poblaciones originarias del centro y occidente, que colonizaron el amplio septentrión. Así, la serpiente suele ser el núcleo de una enigmática confluencia de atributos propios de distintos ámbitos: cuernos de venado, brazos, cara y vírgula de la palabra de un antropomorfo, cuerpo emplumado de ave, y cola de pescado.

DE JAGUARES Y MONSTRUOS. ASPECTOS DE LA EXPRESIÓN ALEGÓRICA EN LA OBRA JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Itzel A. Rodríguez Mortellaro

itzrm@yahoo.com

Esta ponencia profundizará en los significados cifrados en la imagen de un animal híbrido configurado por José Clemente Orozco en 1940 y plasmado en un mural de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN). A golpe de vista, en este personaje predominan las características físicas de un jaguar pero una observación atenta revela su morfología mezclada. En los murales realizados por Orozco en la década de los treinta encontramos animales fantásticos o que reúnen en un cuerpo distintas naturalezas, como los centauros pintados en Pomona College y los temibles caballos bicéfalos y mecanizados del Hospicio Cabañas. Al inicio de la década de los cuarenta, Orozco reinventó plástica y significativamente animales fundamentales en la tradición iconográfica mexicana: el águila, la serpiente y el jaguar. En la *Alegoría de México* pintada en la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, el artista sustentó su reflexión crítica en la inversión de los términos de representación de los animales del emblema nacional, al tiempo que llevó al ja-

guar a un primer plano significativo. En su siguiente encargo oficial, el programa mural pintado en la SCJN, la figura del jaguar presenta una metamorfosis expresiva. Esta ponencia desarrollará líneas de interpretación implícitas en este personaje. Por un lado, propongo que el híbrido encarna el principio de monstruosidad como valor humanista, según lo definió el historiador Edmundo O'Gorman en su célebre ensayo "Del arte o la monstruosidad". Asimismo, esta imagen transmite la reflexión del artista en torno al uso moderno de la alegoría; indudablemente pensaba en el *Guernica* de Picasso, que pudo ver en Nueva York en el verano de 1940, pero también considera planteamientos de sus compatriotas, del Dr. Atl y José Juan Tablada. Finalmente, el jaguar mezclado de Orozco participa de un primitivismo de enfoque americanista que produjo representaciones zoomorfas en México y Estados Unidos durante los años previos a que América se involucrara en la guerra europea.

ANIMALIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA: SÍNDROME TÉCNICO, RETÓRICA Y REPRESENTACIÓN EN DOS SOLOS DE GUILLERMINA BRAVO

Alberto Dallal

dallal@unam.mx

Desde la aparición de los ejercicios dancísticos en las más primitivos grupos humanos y civilizaciones, surgieron evidentes las imágenes, simulaciones y representaciones de animales, tanto en la vida cotidiana como en los paulatinos y variados ordenamientos espaciales (separación de los ámbitos entre sacerdotes y feligreses). Para las primeras civilizaciones no sólo los ejercicios corporales de los animales terrestres, marinos y alados intervinieron en la configuración de sus primeras danzas sino que afloraron de igual manera y con el mismo valor las meras apariencias, las configuraciones físicas y las variadas formas de movimiento que los animales realizaban en sus desplazamientos y "transfiguraciones", muchas de ellas adquiriendo valores totémicos y mostrando sus elementos expresivos, texturas, formas y figuras físicas. Esta múltiple observación, imitación y asi-

milación de los seres animales y sus costumbres se halla, hasta la fecha, presente en los más aislados grupos humanos pero también ha sido básica en la creatividad de los variados y cambiantes géneros dancísticos a través de la historia de la cultura: danzas pertenecientes a la prehistoria y al folklore de las variadas nacionalidades, o bien a las leyendas acogidas y asimiladas por la danza clásica, así como muchos expresivos y "limpios" movimientos de los cuerpos en la danza moderna y en la danza contemporánea y sus variaciones se han inspirado y han hecho intervenir a la enorme gama de la *animalia* (natural e inventada) que por momentos, imágenes, secuencias, actitudes, formas, etcétera, vienen a "poblar" (a veces "resucitando" o reciclandose) al mundo de los animales míticos o reales, históricos o simbólicos que pululan por la imaginación dancística.

Tras una “paseo” explicativo y descriptivo sobre un buen número de este tipo de intervenciones en los variados géneros históricos de la danza, presentes en el desenvolvimiento de la danza en el mundo, el “relato” desembocará en el tratamiento y el análisis específico de dos *solos* que la coreógrafa Guillermina Bravo (1920-2013) montó, en dos etapas distintas pero cercanas de su carrera,

inspirados y basados en animales y en sus diferentes tránsitos por la cultura contemporánea: *Danza para un bailarín que se convierte en águila* (1974) y *Leona-cazador* (1979). En ambos casos se describirán las referencias y bases técnicas que afloraron en la “inventiva” de la coreógrafa, así como los “tratamientos” de movimiento que resultaron plasmados en cada *solo*.

EL EXTRAÑO ASIMILADO – CIENCIA E INVENCION EN LA POÉTICA DE WALMOR CORRÊA

Paula Ramos

paulavivianeramos@yahoo.com.br

Uno de los más grandes nombres del arte contemporáneo brasileño, el artista visual Walmor Corrêa (Florianópolis, SC, Brasil, 1964) es reconocido nacional e internacionalmente por sus animales fantásticos. En el diálogo entre documento y ficción, realidad y fantasía, su proceso parte de la lectura e observación estrecha de diarios y representaciones de religiosos, investigadores e artistas viajeros que visitaran el Brasil entre los siglos XVI y XIX. El artista pauta sus trabajos en las descripciones y relatos del maravilloso y pone forma a su “zoología fantástica”, que ha estado en importantes muestras, como la 26a Bienal de São Paulo (2004), la exposición *Cryptozoology – Out of Time Place Scale*, en los Estados Unidos de la América (2005), y la itinerante *Die Tropen*, que recorrió espacios en el Brasil, Alemania e África del Sur (2008).

La obra de Corrêa, caracterizada formalmente por el rigor del dibujo de naturaleza taxonómica y por la taxidermia precisa, le permite asociar cuerpos de aves a cabezas de ratones y se estructura en

la tensión y convergencia entre tradiciones y campos de conocimiento humano. Biología, arqueología, historia natural y mitología, entre otros, son la materia prima de su invención.

Presentando y analizando tanto la poética, como el proceso creativo de Walmor Corrêa, el trabajo discutirá sus representaciones de híbridos, con énfasis para la serie *Unheimlich* (2005–2012), en la cual el artista presenta la disección hipotética de seres del imaginario popular brasileño, híbridos de humanos con animales: Ondina, Ipujiara, Cachorra da Palmeira, Curupira, Capelobo, llegando a la Teiniaguá. Serán presentadas [1] las etapas conceptuales y de ejecución del trabajo plástico, [2] la relación entre texto e imagen, evidenciada en las propias obras, [3] como también en su forma final, como el “Atlas de Anatomía”, a sugerir el estatuto de verdad a seres recurrentes en los relatos de los siglos pasados.

LOS ANIMALES HÍBRIDOS DE TOLEDO

Jorge Alberto Manrique

manrique@unam.mx

La manea de pintar de Francisco Toledo era ya madura en los años 1960-1965, cuando trabajaba en París, aunque era una madurez temprana. A través del tiempo su vasta obra se ha enriquecido, pero se mantienen los rasgos capitales en su manera de hacer. El arte de Toledo es figurativo si bien a veces roza con lo abstracto, pero no es para nada naturalista. En su pintura y su escultura tiene un lugar privilegiado para los animales.

Numerosos autores que se ocupan de la obra del maestro de Juchitán, se refieren a los animales desde los moluscos, peces, los reptiles, aves, cuadrúpedos, insectos, arácnidos, etc. Yo echo mi cuarto a espadas para entender el sentido de los animales en las creaciones de él.

Toledo nos invita a volver a instaurar un modo mítico de la relación de las cosas. Es decir no están

sólo los relatos, cuentos o historias donde aparecen diversos animales -aunque sí los incluye- es una visión más amplia. Toledo nos presenta lo real, pues si bien visto, hemos cancelado el uso cuando ya somos adultos, él, propone volver a emplear la medida que los estimulamos debidamente; y también se propone recuperar una perdida relación con los animales.

En las creaciones de Toledo no sabemos dónde termina un hombre y un animal. No se define en qué momento empieza a ser otro, ni su comportamiento se ajusta a lo que ahora pensamos. El ar-

tista nos hace aceptar como una unidad continua, que se manifiesta de diversas maneras.

Habrà algunos ejemplos para ilustrar las ideas, por ejemplo: La muerte espera sentada; Almud de cangrejo; La mantarraya que pintó Enser; Chapulín dorado; changos mirones...

Así se entiende -o se trata de entender- por qué los animales que aparecen en la obra de Toledo, desde elefantes o chapulines, siempre son humanos y sexuales explícitos.

EL ZOPILOTE, EL TLACUACHE Y EL JAGUAR TAMBIÉN VUELAN Y CAMINAN POR LOS ANDES

Luis Millones Santa Gadea

atoqmillones@gmail.com

La religiosidad mesoamericana no siempre sacraliza los mismos seres que han alcanzado ese rango en los Andes, pero similitudes y diferencias son igualmente sugestivas.

Se han elegido estos tres animales porque sus valencias sagradas, siendo importantes en ambos subcontinentes, son producto de distintos procesos y su espacio en el universo religioso es, sin embargo, coincidente. Los equivalentes andinos (en términos biológicos) son: el gallinazo, la carachupa y el otorongo.

Entiendo que el estudio comparativo de los animales sagrados tiene un largo recorrido en la historia de las religiones de Perú y México, pero es posible

que la necesidad de análisis interdisciplinarios nos ofrece ahora, una mejor posibilidad para interpretar la información que nos llega de las ciencias biológicas y sociales.

Esta ponencia es también una invitación para que otros investigadores amplíen el rango de estudios comparativos. Para quienes trabajamos con materiales andinos, el tema de los animales sobrenaturales es una puerta que nos acerca al pensamiento religioso de Mesoamérica.