

LOS GRABADOS DE USIL: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

ELDA VANYA VALDOVINOS ROJAS¹

RESUMEN

Recientes exploraciones realizadas por diversos especialistas en la Península de Yucatán han identificado más de ochenta sitios con arte rupestre. Aunque esta cifra es significativa, no puede considerarse definitiva; no obstante, sí ofrece un amplio *corpus* de imágenes susceptible de estudio. Aun así, algunas representaciones —como los grabados— continúan siendo difíciles de vincular con temporalidades específicas.

Este artículo se centra en el análisis de los grabados localizados en la segunda cámara del sitio de Usil, en Maxcanú, Yucatán, los cuales incluyen rostros, figuras zoomorfas y formas geométricas. Para abordar su estudio, se recurre a la perspectiva del *nachleben* (supervivencia), empleada desde la historia del arte para estudiar las imágenes como elementos que trascienden su contexto histórico. Este enfoque permite explorar los significados que dichas imágenes adquieren o pierden a lo largo del tiempo, así como indagar en sus múltiples funciones.

Palabras clave: arte rupestre, supervivencia, Aktun Usil, rostros.

THE ROCK ART OF USIL: A METHODOLOGICAL PROPOSAL

ABSTRACT

Recent explorations in the Yucatan Peninsula have identified more than eighty sites with rock art. While this figure is significant, it is not considered definitive, but it provides a vast corpus of images for study. However, some representations, such as engravings, remain difficult to associate with a specific timeframe.

This article analyzes the engravings located in the second chamber of the Usil site in Maxcanú, Yucatan, which include faces and geometric elements. Their interpretation is enriched by studying them in conjunction with other images present in the cave, although their dating remains uncertain.

¹ Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales (CEPHCIS), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), v.valdovinos@cephcis.unam.mx.

For this analysis, the *nachleben* (survival) perspective is adopted, a concept from art history used to interpret images as elements that transcend their historical context. This approach allows an exploration of the meanings images acquire or lose over time, as well as an investigation into their multiple functions.

Keywords: rock art, survival, Aktun Usil, faces.

INTRODUCCIÓN

En los últimos veinte años, los trabajos y aportaciones de Aby Warburg al estudio de la imagen, han sido revalorizados y comienzan a discutirse con mayor frecuencia en el ámbito latinoamericano (Báez 2024). En particular, los estudios sobre la imagen en Mesoamérica han empezado a reconocer la deuda que tienen con las propuestas de Warburg, mejor conocido por su libro *El ritual de la serpiente*. Aunque este texto no fue concebido originalmente para su publicación, representa su incursión en el americanismo y le permitió reflexionar sobre la función de las imágenes (Warburg 2005; 2010), así como aproximarse a ellas desde una perspectiva que las concibe como entidades con agencia y vida propia, en gran parte gracias a su mirada hacia otras tradiciones, entre ellas la mesoamericana.

En este sentido, la importancia del estudio de la imagen, desde la historia del arte, radica en comprenderla a partir de su construcción, su significado y su relación con la sociedad. Aby Warburg propuso abordar la imagen desde una perspectiva vinculada con los estudios culturales, donde la iconografía no se limite a la categorización de las imágenes en periodos específicos, sino que invite a pensarlas como “un fenómeno antropológico total” (Didi-Huberman 2009, 43). Este planteamiento le permitió a Warburg comprender la fluidez de las imágenes en el tiempo, al no disociarla de su acción social ni de los saberes y creencias de una época.

Estas formas de concebir la imagen se complementan con las ideas de Gottfried Boehm y el denominado “giro de la imagen” (*iconic turn*), que pretende discutirla a partir de una ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*) orientada a desvincularla del lenguaje para comprender su lógica propia (Gottfried 2014, 17-40). Asimismo, cuando otros autores, como Mitchell, retoman el giro pictórico o pictorial, pretenden construir una introducción a la cultura visual que separe la iconología del texto, proponiendo una interpretación de la imagen fuera del texto y que la distinga de éste (Mitchell 2009, 19-38).

Lo anterior se complementa con la propuesta de Walter Benjamin sobre la historicidad de la imagen, entendida como el aura que la acompaña a lo largo de su existencia (Benjamin 2003, 39-57). De acuerdo con Didi-Huberman, para Benjamin, en su momento histórico la imagen debe ofrecer una experiencia y una enseñanza; se trata de “mirar el arte a partir de su función vital: urgente, *ardiente y paciente*”. Esta perspectiva permite al historiador “ver las imágenes ahí donde se sufre, ahí donde se expresan los síntomas”. Para Benjamin, es necesario aprender a mirar más allá de los clichés lingüísticos y visuales, incluso si ello implica apartarse de la legibilidad de la imagen (Didi-Huberman 2013, 27).

Didi-Huberman propone reescribir una “arqueología del saber de las imágenes” con la intención de responder a preguntas como “¿a qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen?” o “¿qué clase de contribución al conocimiento his-

tórico es capaz de ofrecer este ‘conocimiento por medio de la imagen?’”. Necesariamente, esto implicaría retomar y reorganizar una vasta cantidad de material histórico y teórico (Didi-Huberman 2012, 11).² Para el autor, en las imágenes se superponen capas “arqueológicas” que posibilitan cruces y relaciones, conscientes o inconscientes, dentro de un acervo cultural que no es estático sino mutable (Didi-Huberman 2012, 19-23).

De acuerdo con Didi-Huberman y Foucault, la información sobre el pasado se presenta fragmentada y llena de lagunas. Por lo tanto, nos enfrentamos a lo que Didi-Huberman llama “un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables” (Didi-Huberman *et al.* 2013, 8). En este contexto, la tarea del investigador consiste en realizar un montaje que relaciona imágenes heterogéneas y anacrónicas. Más que ocultar la heterogeneidad y las lagunas, es necesario evidenciarlas como punto de partida para su comprensión.

Tal es el caso de las imágenes rupestres, las cuales se nos presentan como supervivientes con siglos de antigüedad, mismas que, todavía ardientes, nos fascinan e inquietan. En ellas se manifiestan lagunas y anacronismos que difícilmente podremos resolver. Sin embargo, las imágenes están ahí, y, como Didi-Huberman propone, la tarea consiste en realizar una arqueología de la imagen al reunir diversas imágenes a través de un *corpus* regional, sostenido por una cultura que dejó una estela de rastros —visuales y textuales— que nos permiten, aunque no sin lagunas, aproximarnos a formas de pensamiento pretéritas, acaso cercanas a las de los sujetos que intervinieron las rocas.

En función de un análisis de las imágenes, a partir de una perspectiva centrada en el estudio de la imagen, este texto propone trabajar con las imágenes rupestres ubicadas en la cueva de Aktun Usil, en Maxcanú, Yucatán, dándole especial atención a los grabados.

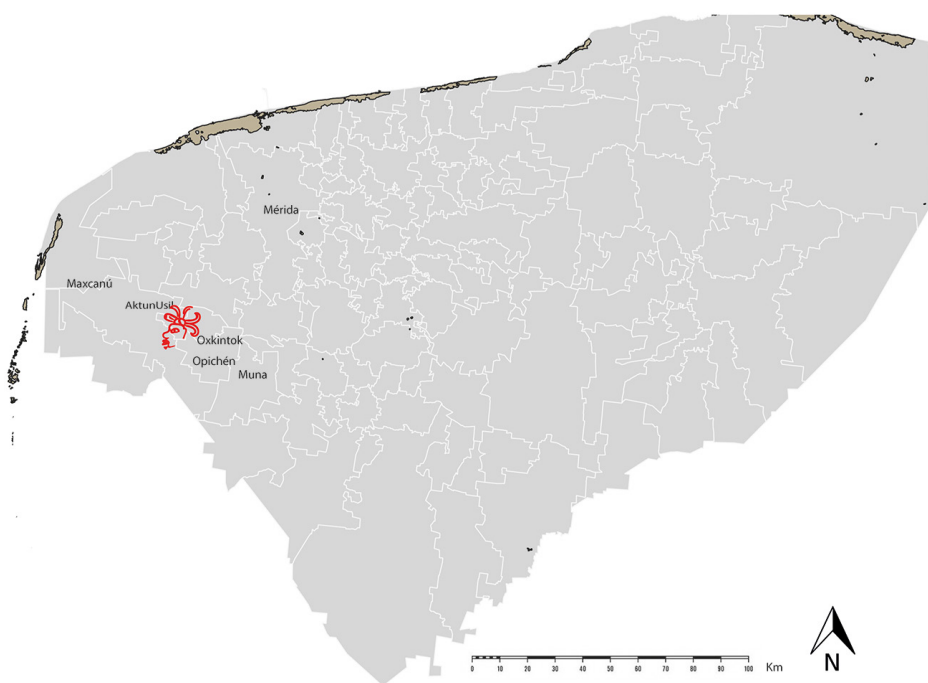
Tradicionalmente, las imágenes tienden a inscribirse en contextos específicos y, en el caso de los grabados rupestres, también buscamos su inscripción temporal. Sin embargo, estos lazos temporales se debilitan con frecuencia y, en la mayoría de los casos, dichas imágenes escapan a propuestas puntuales sobre su temporalidad. Esta dificultad se acentúa cuando se trata de representaciones que podemos identificar de forma tan general, como manos, pies, círculos, rostros o figuras zoomorfas, cuya universalidad dificulta su asociación con una cultura o periodo determinados.

Dentro de esta misma universalidad, también surgen elementos que nos resultan irreconocibles: figuras esquemáticas que, posiblemente, sean parte de códigos

² El autor hace referencia a dos textos de Michel Foucault, en los que plantea una revisión de las estructuras del conocimiento y del saber con las características propias de cada época (Foucault 2017; 2015).

que hoy desconocemos. Para nuestra mirada contemporánea son inaprensibles, aunque no siempre fueron así de crípticas. En su tiempo, fueron comprendidas, utilizadas y reutilizadas, e, incluso cuando hayan perdido vigencia, y a pesar de nosotros, son elementos que siguen teniendo significado, aunque desconozcamos su simbolismo.

Imagen 1. Mapa de Aktun Usil, Maxcanú, Yucatán



Fuente: elaborado en QGIS.

SUPERVIVENCIAS

Antes de explorar los grabados, debemos reconocerlos como imágenes impuras, retomando un concepto mencionado —aunque no plenamente desarrollado— por Warburg: el *nachleben*³ (supervivencia), entendido como una forma de reflejar la impureza del tiempo. En palabras de Edgar Wind, esta noción implica “el olvido, la transformación de sentido, el recuerdo provocado, el hallazgo

³ El prefijo *nach* en alemán, de acuerdo con Mariela Silvana Vargas, “refiere al ámbito de la ‘despuedad’, de lo que viene después de algo”. Asimismo, advierte que “como un adverbio, ‘nach’ significa ‘cerca, casi, después’, mientras que, como preposición, posee el significado de ‘cerca, detrás, alrededor de, de acuerdo a’” (Vargas 2017, 36).

inopinado” (Didi-Huberman 2009, 82). El *nachleben* (vivir después), permite aproximarse a la imagen reconociendo sus intervalos y lagunas, los montajes que hacemos con éstas y la manera en que articulamos imágenes heterogéneas y anacrónicas desde nuestras disciplinas.

El pasado envuelve al presente, y las imágenes, aunque pertenecen al pasado, también habitan el presente y se proyectan hacia el futuro. Frente a la imagen —como afirma Didi-Huberman— nos encontramos ante el tiempo mismo, ante un anacronismo que “atravesía todas las contemporaneidades”. Por lo tanto, resulta fundamental “reconocer la necesidad del anacronismo”, que se interioriza en las imágenes y las convierte en objetos impuros, complejos, sobredeterminados y anacrónicos, donde la pureza de una sola temporalidad no existe (Didi-Huberman 2011, 36-48).

Aceptar la impureza temporal de la imagen, como propone Didi-Huberman, implica emprender una arqueología de la imagen (2013, 4). Es decir, trabajar con rastros del pasado, incompletos, donde la imagen ha trascendido su propia temporalidad para llegar hasta nosotros. En el caso del arte rupestre, esta arqueología nos permite reunir en un *corpus* imágenes con similitudes y discordancias que ocupan un espacio determinado. Ocasionalmente estas imágenes se revelan como conjuntos, e, incluso, hacen posible vislumbrar asociaciones con culturas particulares que exploramos a partir de vestigios visuales y otras fuentes, mediante las cuales —no sin lagunas— nos acercamos a formas de pensamiento pretéritas, tal vez afines a las de quienes intervinieron las rocas. Este ejercicio posibilita una contextualización un tanto limitada.

Incluso contando con indicios contextuales, la imagen rupestre se presenta como un fragmento de un pasado imposible de reconstruir en su totalidad. Nos acercamos a él a través de ausencias y vacíos en la imagen que limitan nuestra comprensión. Realizamos montajes con las imágenes, consciente de que, aunque su contexto puede vincularse con una tradición determinada, no deja de ser un montaje. En el caso del arte rupestre de la Península de Yucatán, ese contexto está anclado en la tradición maya prehispánica y contemporánea, y realizar un montaje atemporal permite arrojar luz sobre los posibles usos y significados de aquellas imágenes.

Este montaje de imágenes, reunidas en un *corpus*, nos deja vislumbrar regularidades, no sólo en las mismas, sino también en los espacios. Nos conduce a recuperar fragmentos y a proponer reflexiones sobre la imagen desde nuestro aquí y ahora, entendiendo la porosidad del tiempo y el anacronismo presente en ella. Es importante reconocer que la historia de las imágenes no es lineal, sino un vaivén constante en su devenir.

Si asumimos que la historia de las imágenes constituye una construcción metodológica (Didi-Huberman 2009, 83; Kubler 1967, 849-850; 1988, 118-156), esto nos lleva a un enfoque distinto en el estudio de los grabados rupestres. Se trata de imágenes que se despliegan en múltiples temporalidades, muchas de

las cuales no logramos aprehender del todo. Además, las cuestionamos sobre algo que no están dispuestas a entregar: un uso único y una temporalidad definida. Si entendemos que estas imágenes no fueron hechas para ser contempladas sino para ejercer agencia y actuar (Díaz 2019, 344-356), entonces comprendemos que su vida excede su tiempo de origen y se prologa hasta nuestros días, aún ardientes.

En el caso de las imágenes grabadas en la cueva de Usil —donde categorías como estilo o cronología no se manifiestan en todas las imágenes—, podemos acercarnos a ellas desde nuestro aquí y ahora, mediante interpretaciones diversas, olvidos y revalorizaciones que continúan dándoles sentido desde distintas perspectivas. A veces, se configuran como eco de antiguas cosmovisiones; otras, como readaptaciones y transformaciones que revitalizan la imagen y la vuelve vigente.

LA CUEVA

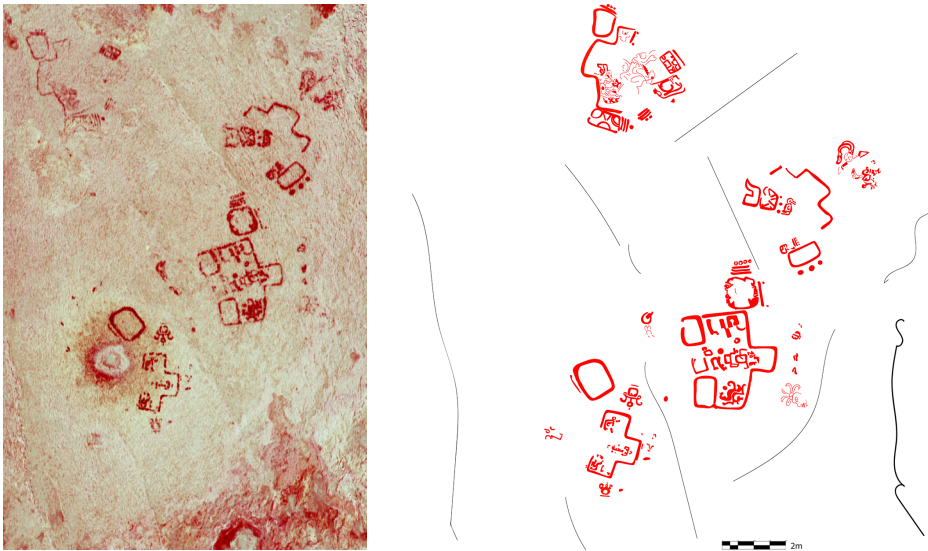
Aktun Usil, o la Cueva del Gusano, se encuentra en la región de Maxcanú. Inserta en la zona Puuc, esta cueva es vecina del sitio de *Oxkintok*, un espacio de gran relevancia regional durante el periodo Clásico (Rivera 1987), cuya influencia se extendió a otros sitios cercanos, como la propia cueva de Usil, donde se ha encontrado cerámica similar a la del sitio principal. Es posible que Aktun Usil esté relacionada con el edificio del Satunsaat, considerado un espacio dedicado a la obtención de sabiduría, al concebirse como una entrada a la región del inframundo (Rivera 1986, 99-101; 1987, 19-30, 58-71; Romero 2017, 115-118).

Existen estudios previos sobre las posibles interpretaciones de la cueva de Usil, entre los cuales destaca la propuesta de Enice Uc y Alfredo Barrera, quienes exploran los vínculos entre las imágenes y los puntos cardinales, así como el posible uso del sitio para registrar y observar fenómenos astronómicos (Mixon 2010, 31). Como se mencionó anteriormente, es factible que las imágenes de la primera galería también estén asociadas con el inframundo maya (Valdovinos 2025).

En la bóveda de la primera cámara, algunas representaciones ofrecen pistas sobre un posible uso ritual de la cueva. Destacan las imágenes de cuatro cuevas —o entradas a ellas— similares a las encontradas en otros soportes.⁴ En una de estas figuras podría estar representado uno de los *pawahtunes*, deidades ancianas encargadas de sostener la superficie terrestre o, como propone Nájera (2012a, 148), el cielo oscuro.

⁴ La imagen cuadrifolia se puede observar en el Monumento 1 de Chalcatzingo, también conocido como “dador del agua”. Asimismo, se encuentra en la iconografía de la tumba 1 de Copán (Stuart 1996, 156), por mencionar algunas. Una imagen similar a la estructura de la cueva, donde también aparecen numerales, se localiza en otra cueva de la región, en las estribaciones del Puuc, la cueva de Tixcuytun, ubicada en el municipio de Tekax. Se trata de una cueva en la que es imposible permanecer de pie en la mayoría de sus ramales, y donde no sólo se halla un cuadrifolio con numerales, sino también dos más a lo largo del recorrido, junto con medio cuadrifolio con numerales (Barrera y Peraza 1999, 47-52).

Imagen 2. Pinturas en la bóveda de Aktun Usil, Maxcanú, Yucatán



Fuente: fotografía con filtro DStretch y calco digital de Vanya Valdovinos.

Esta figura podría corresponder a una deidad del inframundo con atributos del llamado Dios N, uno de los habitantes del inframundo asociado con el dios creador Itzamná, así como con el ámbito acuático (Escalante 2017, 32-92). En la representación destacan dos elementos característicos: la red sobre la cabeza y el caparazón en la espalda (Bassie 2002, 30-31; Taube 1992, 92-98; Martin 2015, 197-210; Calvo 2015, 64-139,177-245).

En la tradición maya del periodo Clásico, estas imágenes estuvieron asociadas con el inframundo, donde la cueva y dicho lugar constituyen parte de un mismo complejo cosmogónico. Las cuevas eran concebidas como lugares de origen, entradas al inframundo y accesos al *witz*, o cerro de los mantenimientos, también asociado con las figuras de Itzamná, representado como el lagarto o monstruo de la tierra (Taube 1989,1-4; García Capistrán 2019, 149-161). La presencia de estas imágenes en la entrada de Aktun Usil parece concordar con esta tradición maya prehispánica.

En la segunda cámara del sitio no se conservan rastros de pintura, pero sí una cantidad considerable de grabados, concentrados en distintas piedras exentas del lugar. A diferencia de las imágenes en la primera cámara, algunas de las cuales han sido asociadas al estilo del periodo Clásico maya, los grabados exhiben un estilo que no corresponde a dicho periodo, sino que presentan mayor esquematismo, lo que sugiere intervenciones en distintos momentos históricos.

Imagen 3. Pinturas en la bóveda de Aktun Usil, Maxcanú, Yucatán



a) posible dios anciano (Dios N)

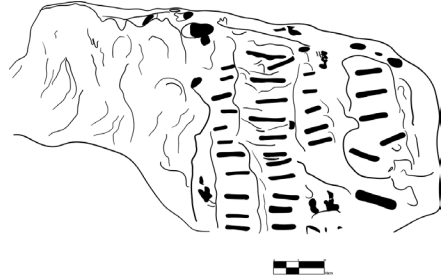
b) un monstruo terrestre

Calco digital elaborado por Vanya Valdovinos.

Para llevar a cabo este análisis, es necesario describir los grabados y asociarlos con el espacio que ocupan. La segunda cámara de la cueva está separada por un derrumbe parcial del techo que dio origen a una claraboya, a través de la cual penetra una tenue iluminación. Algunas de las piedras caídas restringen el paso entre ambas cámaras. Como resultado del derrumbe, el acceso directo a la segunda cámara está bloqueado por dos grandes rocas, las cuales fueron intervenidas. Actualmente, el ingreso se realiza a través de un pasillo delimitado por los restos del colapso.

En este pasillo pueden observarse vestigios de dos jaltunes; además, en una sección del techo que forma una especie de dintel, se encuentran dos impresiones de manos derechas al negativo, estarcidas con pigmento rojo, que posiblemente delimitaban de forma simbólica el paso entre ambas cámaras. Las primeras imágenes grabadas aparecen en un afloramiento rocoso situado frente al derrumbe principal: se trata de líneas horizontales talladas a modo de tres escalinatas.

**Imagen 4. Afloramiento rocoso con escalinatas labradas.
Aktun Usil, Maxcanú, Yucatán**



Fuente: fotografía y calco digital de Vanya Valdovinos.

Hacia el noroeste se encuentran las dos piedras antes mencionadas. La primera mide más de tres metros de largo y casi noventa centímetros de alto. Tres de sus aristas fueron utilizadas para grabar diversos elementos. En la parte superior se observan orificios profundos, aparentemente excavados para permitir la acumulación de líquido.

Imagen 5. Rocas exentas con grabados en la segunda cámara de Usil



a) frente roca exenta 1

b) escalera en parte posterior de la roca exenta 1

c) roca exenta 2

Fuente: fotografía y calco digital de Vanya Valdovinos.

En las zonas inferiores de la roca se hallan grabados, en la cara sur, al menos cinco formas circulares con distintas dimensiones, cuya profundidad acentúa su visibilidad en algunos casos. Se identifican mínimo tres rostros esquemáticos en la

cara este de la roca, así como tres escalinatas grabadas en la misma dirección, una de las cuales presenta una mayor longitud. También se observan tres flechas que apuntan en diferentes direcciones y que se realizaron con un punzón o punta metálica, lo que sugiere una factura mucho más reciente que el resto de los grabados.

La forma de la roca recuerda a una “mesa” o “trono”, similar a los representados en la escultura olmeca y en la iconografía maya. Surge entonces la pregunta sobre el uso de este espacio: ¿fue concebido como un espacio de ofrenda o de recolección de líquido? También es posible que parte de los grabados en la roca hayan sido concebidos como una maqueta, en la que las escalinatas y las pocitas o concavidades en la parte superior representen los relieves de una geografía sagrada asociada al inframundo, similar a la descrita en el *Popol Vuh*. En este sentido, podría representar un recorrido similar al hecho por Hun-Hunahpu y Vucub-Hunahpu, quienes descienden por unas “escaleras muy inclinadas”, hasta atravesar cuatro ríos: uno entre barrancos, otro “entre jícaros espinosos”, uno de sangre y, finalmente, uno de agua, antes de ser vencidos por los señores del Xibalbá (Recinos 1993, 53-54). Esta maqueta puede mostrar un espacio en particular de aquel recorrido hacia el inframundo.

Junto a la primera roca, se encuentra otra de menor tamaño. Esta piedra exenta también fue utilizada para grabar algunas líneas horizontales que parecen representar al menos dos escalinatas, que comparten el espacio con un par de rostros esquemáticos, algunas pocitas y diversas figuras abstractas: líneas y círculos. En la cara sur, en la zona central, fue grabado el busto de un personaje de perfil. Esta figura adquiere un rol destacado en la composición, tanto por su ubicación y trazo profundo como por su estilo, que difiere de los rostros esquemáticos. El mayor detalle en el perfil sugiere que podría pertenecer a una temporalidad distinta respecto del resto de los grabados.

Así, en este conjunto de rocas se observa una diversidad de imágenes esquemáticas —como los rostros compuestos por tres elementos: dos orificios para los ojos y uno más para la boca—, las llamadas vulvas de formas ovaladas o circulares, las escalinatas y un rostro con un perfil más detallado. Los rostros, a pesar de su esquematismo, muestran características que los individualizan.

Estas imágenes revelan un despliegue temporal: no fueron realizadas en un único momento, sino que constituyen el resultado de intervenciones sucesivas. Es plausible suponer que sus significados han experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, y que los procesos de reinscripción les han conferido nuevos sentidos, mientras ciertos elementos simbólicos fueron omitidos o reformulados en las intervenciones más recientes. La presencia de un rostro de perfil entre representaciones esquemáticas plantea interrogantes sobre su función y significación. Se trata de una intervención perteneciente a una temporalidad distinta, lo que introduce una nueva capa interpretativa. Esto no invalida las lecturas previas, sino que actúa como un mecanismo de continuidad que permite a las imágenes seguir generando sentido a pesar del paso del tiempo.

Si partimos de una concepción del tiempo que no considera al mismo como una secuencia ininterrumpida de hechos, ni como un bloque monolítico, sino como una serie de momentos —donde las imágenes han sido significadas, resignificadas, olvidadas y rememoradas de múltiples maneras, y cuya temporalidad no puede establecerse con certeza—, todavía es posible identificar ciertas regularidades en las imágenes. Estas se manifiestan en los motivos que se repiten con mayor frecuencia, en las imágenes singulares y en los contextos físicos en los que dichas representaciones se encuentran.

Las imágenes forman parte de un contexto en el que probablemente fueron producidas, pero no quedaron congeladas en él; siguieron teniendo función activa a lo largo de distintos periodos en los que se activaron, pero también se olvidaron. Asimismo, se integran en una red compleja de sitios con grabados y pinturas rupestres distribuidos a lo largo de la Península de Yucatán, cuya extensión aún no ha sido plenamente documentada. Esto no quiere decir que existan vínculos directos, pero sí que son parte de una tradición compartida, en la que ciertos elementos se volvieron constantes iconográficas.

Podemos asociar estas representaciones con la tradición maya prehispánica; no obstante, su función, en algunos casos, llegó hasta las épocas colonial y moderna. Por ello fijar las imágenes en un periodo particular implica despojarlas de sus otras funciones adquiridas desde su historicidad. Aunque fueron creadas en un contexto temporal específico y respondían a significados concretos, hoy nos llegan transformadas: presentan nuevos usos, cambios en su materialidad y resignificaciones contemporáneas. A pesar de eso, es posible vislumbrar en ellas parte de su significado original, gracias a la comparación con otras fuentes y soportes de la tradición maya prehispánica.

Resulta fundamental analizar este tipo de imágenes como parte de una cosmovisión, a la que todavía es posible acudir para aproximarnos a sus significados, pues estas imágenes, en efecto, aún arden para algunos mayas en la actualidad.⁵

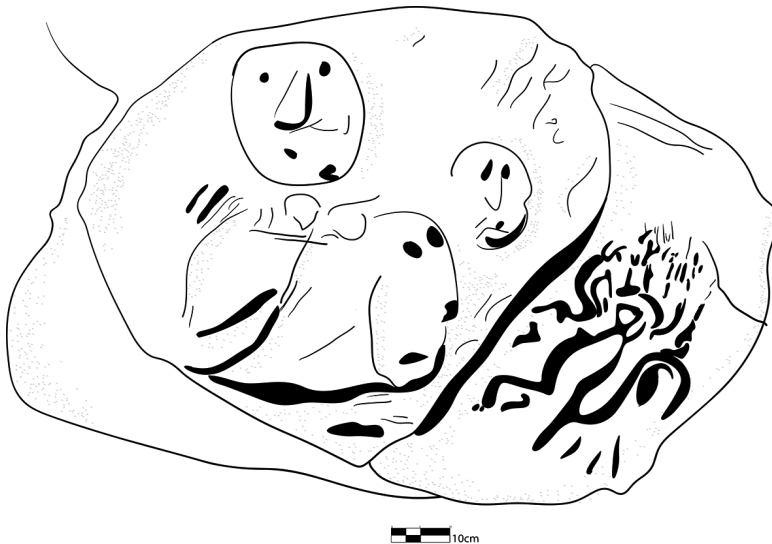
Entre las imágenes recurrentes en la cueva se encuentran las escalinatas, en su mayoría acompañadas por rostros. Esta regularidad también se observa en otras cuevas de la región Puuc, como en la Cueva de Petroglifos o Aktun Burro, donde Matthias Strecker relacionó composiciones similares con figuras de “esqueletos” (Strecker 1984, 24). No obstante, al compararlas con imágenes de la región oriental de la Península de Yucatán —como en la cueva de Tankah, en Quintana Roo—, se aprecian similitudes en la disposición de rostros y escaleras; estas figuras, dispuestas en proximidad, presentan casi siempre los rostros en la parte superior de las escalinatas (Martos 2015, 82), lo que sugiere una intencionalidad en la representación que no parece aludir a esqueletos.

⁵ Se usa la palabra “arde” en el sentido dado por Walter Benjamin y Didi Huberman, sobre la supervivencia de las imágenes, como afirma el último autor: “la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...” (Didi-Huberman 2012, 42).

Aunque los vínculos exactos entre rostros y escalinatas aún no se comprenden del todo, se trata de una constante iconográfica que, en ocasiones, se transforma en otras formas de expresión, donde las cabezas o rostros se disponen de forma vertical y parecen constituir la propia escalinata, como puede observarse en el caso del primer grabado del sitio de Aktun Ceh, en Opichén.

Hacia el oeste, en la segunda cámara, se encuentra una tercera roca con grabados. En esta roca exenta se esculpieron cuatro rostros distribuidos sobre dos de sus aristas. Cada uno presenta características particulares, a pesar de su esquematismo. Uno de ellos fue tallado en el filo de la piedra, lo que permite que la nariz sobresalga, otorgándole tridimensionalidad a la imagen. Los rostros fueron trabajados de tal manera que los cambios de luz modifican sus expresiones, dotándolos de movimiento y gestualidad. Este tratamiento les confiere un carácter singular que los convierte en imágenes capaces de interactuar con el visitante.

Imagen 6. Tercera roca con grabados de rostros y un mono en la segunda cámara de Usil



Fuente: calco digital elaborado por Vanya Valdovinos.

En la arista orientada hacia el sureste se representa la figura de un mono, posiblemente un mono araña (*Ateles geiffroyi*), nombrado en maya como *ma'ax*. Su presencia en la cueva parece significativa no sólo por su asociación con el inframundo, sino también por sus vínculos simbólicos con la glotonería, la danza, las artes, la sexualidad y el cacao, el cual es considerado “proveedor y dador” (Nájera 2012b, 155).

En la cueva, la figura del mono fue realizada mediante un profundo esgrafiado que aprovecha el tenue ingreso de luz, generando un juego de luces y sombras que contribuyen a definir su silueta. Se distingue el cuerpo del animal y, posiblemente, sus extremidades superiores, que parecen estar levantadas. En la imagen se observa una línea que se extiende de forma horizontal entre las extremidades inferiores; podría tratarse del falo del animal, el cual, como en otras representaciones, se muestra visible, aludiendo a los vínculos simbólicos del mono con la sexualidad y la fertilidad.

El área donde debería encontrarse la cabeza ha sido intervenida mediante una serie de “rasguños” que impiden distinguir sus rasgos, aunque aún puede intuirse su ubicación original. Esta alteración podría interpretarse como un intento deliberado de borrar la imagen al eliminar su rostro, lo que sugiere no únicamente un uso prolongado del sitio o la reutilización de las imágenes, sino también una transformación en sus significados. En determinados periodos, este cambio de sentido habría llevado a la sustitución o el “borrado” de ciertas figuras, mientras otras permanecieron inalteradas.

Existen vínculos entre este animal y los escribas. Michael Coe (1997, 328-331) menciona al mono como una posible representación de los hermanos Jun B'atz' y Jun Chowen, personajes del *Popol Vuh*, asociados con diversas artes, incluida la escritura, y hermanos de los gemelos divinos Junajpu y Xb'alanke (Craveri 2016, 87-88). En este sentido, los monos habrían sido considerados figuras intermedias entre los hombres y la sabiduría divina, actuando como puentes entre lo humano y lo sagrado, en este caso por medio de la escritura.

Esta función mediadora del mono puede relacionarse con el carácter ritual de la cueva, concebida como un espacio de obtención de conocimiento mediante la purificación por aislamiento, una función que Alejandro Sheseña ha propuesto para otras cuevas (2007b, 11).⁶ Dicha interpretación se ve reforzada por la cercanía de la cueva al sitio de Oxkintok, en particular al edificio conocido como el Laberinto o Satunsaat. Este sitio quizá replicaba los distintos espacios que debían recorrerse antes de alcanzar el conocimiento, a través de un descenso al inframundo, pero no como un tránsito hacia la muerte física, sino como un viaje hacia la sabiduría que se obtenía a través del rito (Rivera 1987, 29; Romero 2017, 115-120). De esta manera, el mono, junto con los rostros, podrían formar parte de este tránsito entre el anecúmeno y el ecúmeno, con el mono como una figura crepuscular que participa en el tránsito hacia el conocimiento divino.

La representación del mono en la cueva de Usil se encuentra en una arista de la roca, donde también aparecen cuatro rostros distintos. Algunos de estos son tan estilizados que pueden confundirse fácilmente con huellas de venado, una

⁶ En la primera cámara existen rastros de un glifo que puede estar vinculado con el mes Wo. De acuerdo con el autor, este glifo puede estar ligado a ritos de purificación en contextos de cuevas.

vulva o una planta de cacao (Chávez 2012, 112,151; Nájera 2012a, 139-144). Estos rostros también pueden vincularse con la idea de semillas que se purifican en el interior de la montaña sagrada (Velásquez 2023, 229-231), así como con los antepasados, posiblemente relacionados con entidades anímicas (Velásquez 2023, 330-427; Lozada y Palka 2020, 45-49; Martínez 2007, 155-163).

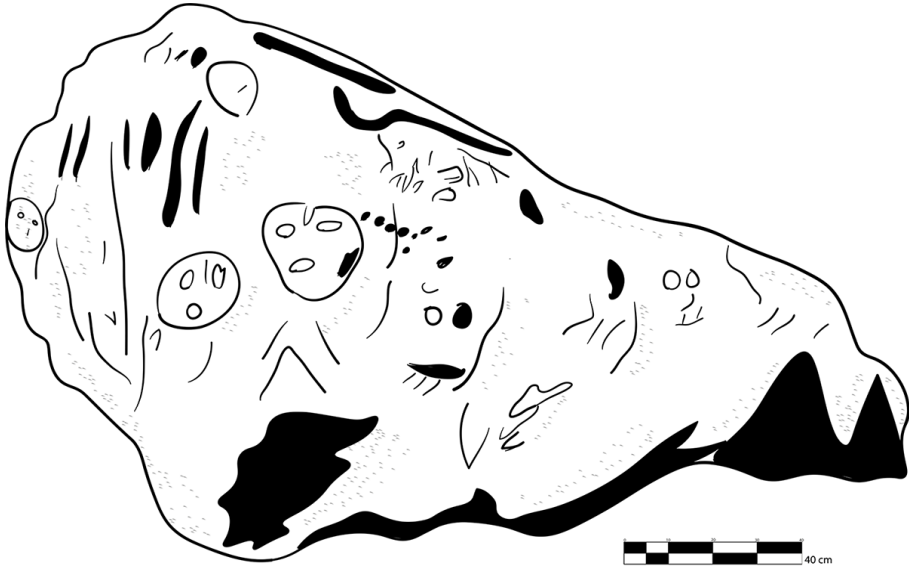
En el primer afloramiento rocoso, mencionado anteriormente (véase imagen 4), se grabaron tres escaleras. La presencia constante de escalinatas en el sitio no es exclusiva de esta cueva. Gracias a los trabajos de Luis Martos, se ha documentado su recurrencia en el oriente de la Península. El autor sugiere que las escalinatas se relacionan con los niveles del cielo y del inframundo, actuando como medios simbólicos de tránsito (2015, 243). La propuesta de Alejandro Sheseña de concebir al inframundo como El Lugar de las Siete Escalinatas Negras (2007, 362) permite comprender la frecuencia con la que este motivo aparece en distintas cuevas. Si las escalinatas aluden al inframundo, entonces el acto de descender marcaría el paso entre el mundo de los vivos y el inframundo. Los gemelos divinos descienden al mundo subterráneo para enfrentarse a sus señores. Del mismo modo, para obtener la sabiduría, el ritual implica un descenso, que sigue la travesía de los gemelos divinos para después regresar con el conocimiento adquirido (Garza 1984, 301-308; Romero 2017).

Este descenso es claro en otras cuevas con arte rupestre, como Aktun Santuario, en Akil (Tec y Krempel 2016), y la Cueva de Boon, en Tekax, donde el recorrido marcado por las imágenes implica descender más de ochenta metros para completar el circuito de pinturas y posibles rituales (Sheseña 2024; Tec 2025). Las escalinatas posibilitan ese ingreso, descenso y ascenso hacia el inframundo: son necesarias para acceder a sus distintos espacios. Constituyen un medio de comunicación. Quizá esta sea la función simbólica en los grabados de Usil: servir como mediadores con el inframundo o, de forma más general, entre el ecúmeno y anecúmeno (López Austin 2016, 77-89).

En una quinta roca, situada en el extremo oeste de la cueva, se hallan al menos tres rostros labrados. Estas imágenes, frecuentes en el arte rupestre regional, podrían representar entidades anímicas que habitan temporal o permanentemente en la cueva.

Al noroeste, un friso en la pared fue utilizado para grabar varios elementos, entre los que destacan tres rostros en la parte superior. En la región inferior aparece una figura similar a las representaciones de la entrada a la cueva, que también evoca a la ceiba como *axis mundo*, eje de comunicación entre distintas realidades (Sheseña 2007a, 364-368). Este tipo de imágenes se repite en otros sitios con arte rupestre. Andrea Stone propuso que, en lugares como el sitio de Acum, en el municipio de Oxcutzcab, donde se observan figuras cruciformes, estas podrían representar versiones tempranas del glifo *Kan* (Stone 1995, 178) o el glifo de cueva (Barrera y Peraza 1999, 47), el cual, también ha sido asociado con el abismo o escaleras por Sheseña (2007a, 361).

Imagen 7. Quinta roca con rostros grabados en la segunda cámara de Usil



Fuente: calco digital elaborado por Vanya Valdovinos.

También existe la posibilidad de que se trate de un cosmograma, en el que convergen las fuerzas del ecúmeno y del anecúmeno (Velásquez 2023, 231). Asimismo, la figura podría remitir al signo *ik*, de forma similar a una “T”, asociado al viento.⁷

Como se mencionó anteriormente, en la primera cámara se observan al menos cuatro escenas enmarcadas por la mitad de un cuadrifolio, una forma que aparece en otros soportes (Stone 1995, 91; García Barrios 2008, 234; Velásquez 2023, 229-235; vasija K2978) y que representa el interior de la cueva. En Usil, estos medios cuadrifolios albergan escenas específicas, entre ellas un saurio —posiblemente la imagen del Witz— y una figura antropomorfa o zoomorfa con atributos del Dios N, cuyas asociaciones incluyen sus vínculos con el inframundo, lo acuático y con el mono (Escalante 2017, 33-58; Nájera 2012a, 193-200).

Esto permite sugerir que el grabado de la segunda cámara podría aludir a la entrada de la cueva, representada de forma similar al Monumento 9 de Chalcatzingo, conocido como el “portal del inframundo” (Grove 1968, 489-490). Ambas imágenes, vistas de frente, muestran líneas que forman tres cuadrifolios concéntricos, lo que podría interpretarse, en el caso de la cueva, como la boca del *witz*, es decir, la entrada a la cueva. Esta representación cuadrifolia para la cueva es un recurso gráfico utilizado en distintos soportes en la región maya.

⁷ Es importante recordar que, en el Satunsaat, las entradas de aire adoptan la forma de “T” o *ik*.

La figura no se encuentra aislada. En la parte superior se grabaron tres rostros esquemáticos, similares a los observados en otras áreas del recinto. Estos podrían representar entidades anímicas presentes en la escena. Debajo se encuentra una figura en forma de “T” invertida, semejante a las registradas por Strecker y Stone en otros sitios, y que Stone también asocia con el glifo *ik*. En este contexto, la figura también nos remite a las representaciones estilizadas de entradas a cuevas, similares a los templos estilo Costa Oriental, documentados por Martos en algunas cuevas de Quintana Roo (2015, 113-123) o a troncos olmecas.

En el mismo muro, hacia el oeste, se grabaron cuatro grecas o volutas dispuestas en forma cuadrangular, posiblemente símbolos del viento o del movimiento, en algunos casos relacionados con el aliento vital. Entre la figura cruciforme y las volutas se halla un elemento romboidal, semejante a las denominadas “vulvas”, identificadas en otros sitios de arte rupestre regional, aunque también podría tratarse de la figura esquemática de un mono sedente. Ninguna de las afirmaciones se contraponen al discurso de la cueva.

Imagen 8. Grabados en la pared rocosa con posible cosmograma en la segunda cámara de Usil, Maxcanú, Yucatán



Fuente: calco digital elaborado por Vanya Valdovinos.

La escena está compuesta por una figura cruciforme similar al signo *ik* o a un cosmograma. En la parte superior se distinguen cuatro volutas y una figura romboidal que podría asociarse con una vulva o formar parte del cuerpo de un mono en posición sedente. A su alrededor se observan un par de rostros esquemáticos. Todo el conjunto parece vincularse simbólicamente con la cueva como espacio de acceso al inframundo. La figura en forma de “T”, ligada con el signo *ik*, emana desde la cueva como una representación estilizada de su entrada, como se observa en otros soportes.

Predominan los rostros esquemáticos, una imagen frecuente en el arte rupestre de la Península de Yucatán (Martos 2023 37-51; Strecker y Stone 2003, 53-77; Santiago 2000, 138-141). Estos rostros suelen representarse de manera esquemática, con tres orificios: dos para los ojos y uno para la boca. Este tipo de representación no es exclusivo del área maya; se encuentran también en otras regiones mesoamericanas, donde ha sido utilizada para representar a deidades y antepasados al condensar en el rostro la esencia del ser, su personalidad y unicidad.

La imagen cuadrifolia que aparece en los grabados de la segunda cámara parece aludir tanto a la entrada al inframundo —la boca de la cueva— como un cosmograma, quizá una imagen del cielo nocturno.

Es probable que estas imágenes grabadas en la segunda cámara de Usil estén vinculadas con ritos para obtener la sabiduría e ingresar al inframundo a través de la cueva. En este espacio encontramos figuras asociadas a la región: el mono y las vulvas, símbolos ligados con la fertilidad, que evocan el vientre de la tierra. Así, el cosmograma no sólo representa un umbral, sino también un portal de comunicación entre distintos mundos, donde gracias al ritual se entabla un diálogo con los habitantes del lugar, quizá también representados por aquellos rostros que vigilan e interactúan con los visitantes.

CONCLUSIONES

La aproximación a las imágenes presentes en este sitio nos enfrenta a una condición fundamental: su generalidad y la ausencia de una temporalidad única o claramente definida. Esta ambigüedad no debe entenderse como una carencia, sino como una cualidad que nos invita a concebir el lugar como un espacio vivo, continuamente habitado, significado y resignificado a lo largo del tiempo. Lejos de permitir una lectura lineal, las evidencias sugieren un uso prolongado y polifacético, donde las prácticas simbólicas y rituales se han superpuesto y transformado, revelando una compleja dinámica de ocupación y reapropiación cultural.

Desde una perspectiva estilística y simbólica, muchas de las imágenes se pueden conexas con la tradición maya del periodo Clásico. Sin embargo, no se agotan en dicha filiación. Existen elementos formales y temáticos que permiten establecer vínculos con el Posclásico, e incluso con los albores de la época colonial. Esta pluralidad de referencias temporales no fragmenta el sentido de las

imágenes, sino que amplifica su resonancia. Su poder no radica en pertenecer a un único momento histórico, sino en su capacidad para articular diversos sentidos a través del tiempo. Las imágenes, en este sentido, trascienden la temporalidad de su creación: son persistentes, nos interpelan desde el pasado y mantienen una presencia activa en el presente.

Su carácter esquivo convierte a estas imágenes en objetos complejos de interpretación. No obstante, es posible anclarlas en ciertos núcleos de sentido. Aunque su significado no será nunca unívoco, sí puede rastrearse en ellas una densidad simbólica que se mantiene vigente. Pensar las imágenes de forma no lineal, como portadoras de múltiples temporalidades y significados, permite expandir nuestra comprensión y acercarnos a una lógica visual diferente, no occidental, que opera por superposición, repetición y resonancia.

Los petrograbados revelan retazos de un tiempo que se multiplica y que no puede ser contenido en categorías rígidas. Figuras de rostros, manos, formas zoomorfas y diseños geométricos no ofrecen un sentido inmediato. Es a través del estudio comparativo, el análisis contextual y la escucha atenta a las narrativas locales que se abre la posibilidad de una lectura más profunda. Estas formas han sido parte de un sistema visual complejo que, dentro de la tradición maya, ha sido capaz de absorber y resignificar elementos en el transcurso del tiempo, manteniendo una vitalidad perceptible hasta el presente.

La admiración que hoy sentimos ante los esgrafiados no sólo radica en su técnica —que, sin duda, evidencia gran destreza y conocimiento de los materiales—, sino también en su capacidad de activar una memoria sensible. Para algunos de los habitantes actuales, estas imágenes no son meros vestigios arqueológicos; son portales hacia una dimensión espiritual que permanece viva. En sus testimonios orales se manifiesta una conexión con los ancestros, con los espacios ceremoniales del pasado y con una tradición iniciática que establece una conexión íntima con el sitio. La imagen, en este caso, no únicamente representa, ya que también convoca, comunica y transforma.

Por último, es importante subrayar que los grabados presentes en la segunda cámara no pueden analizarse de manera aislada. Su sentido se construye en relación con las pinturas y con la espacialidad misma del lugar. En conjunto conforman una narración integrada que desborda los límites cronológicos y nos invita a concebir el sitio como un archivo vivo, una constelación de significados en constante movimiento. Las imágenes, con su polisemia y su fuerza simbólica, siguen generando sentido y mantienen su relevancia no exclusivamente para el estudio académico, sino también para las comunidades que las reconocen como parte de su herencia cultural viva.

REFERENCIAS

- BÁEZ RUBÍ, Linda y Emilie Carreón Blaine, coordinación. 2024. *Aby Warburg en/sobre América: historia, sobrevivencias y repercusiones*. México: UNAM.
- BARRERA RUBIO, Alfredo y Carlos Peraza López. 1999. “Los vestigios de la cueva de Tixcuytún, Yucatán”. En *Land of the Turkey and the Deer: Recent Research in Yucatán*, edición de Ruth Gubles, 37-56. Lancaster: Labyrinth’s.
- BASSIE SWEET, Karen. 2002. “The Maya Creator Gods”. Mesoweb. Consultado el 30 de septiembre de 2025. <https://www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/CreatorGods.pdf>.
- BENJAMIN, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- CALVO DOMÍNGUEZ, Braulio. 2015. “La figura del dios N en la religión maya”. Tesis de maestría en Historia. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH-UNACH.
- CHÁVEZ GÓMEZ, José Manuel. 2012. *Los significados del venado sol en la cosmovisión maya*. México: Editorial Académica Española.
- COE, Michael D. 1997. “Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists”. En *Social Process in Maya Prehistory*, edición de Norman Hammond, 327-347. Londres: Academic Press.
- CRAVERI, Michaela E., traducción. 2016. *Popol Vuh*. México: UNAM.
- DÍAZ, Ana. 2019 “Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida”. En *Historia del Arte y Estética. XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Nudos y tramas*, 337-368. México: UNAM.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2009. *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2011. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2012. *Arde la imagen*. México: Fundación Televisa.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. “Cuando las imágenes tocan lo real”. En *Cuando las imágenes tocan lo real*, 19-29. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ESCALANTE RODRÍGUEZ, Delonis. 2017. “El Dios N entre el cielo y la tierra: Confluencias y dones en el ser telúrico de una deidad anciana”. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM.
- FOUCAULT, Michel. 2015. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 2017. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA BARRIOS, Ana. 2008. “Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos”. Tesis doctoral. Madrid: UCM.

- GARCÍA CAPISTRÁN, Hugo. 2019. “La montaña sagrada. Aspectos sobre la legitimación del poder en el Clásico maya”. *Estudios de Cultura Maya* 53: 139-172.
- GARZA, Mercedes de la. 1984. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM.
- GROVE, David. 1968. “Chalcatzingo, Morelos, Mexico: A reappraisal of the Olmec Rock Carvings”. *American Antiquity* 33 (4): 486-491.
- GOTTFRIED, Boehm. 2014. “Decir y Mostrar: elementos para una crítica de la imagen”. En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, edición de Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 17-40. México: UNAM.
- KUBLER, George. 1967. “Style and the representation of the historical time”. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 138: 849-855.
- KUBLER, George. 1988. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. 2016. “El funcionamiento cósmico y la presencia de lo sagrado”. *Arqueología Mexicana*, edición especial 68: 77-89.
- LOZADA, Josuhé y Joel W. Palka. 2020. “Seres anímicos y caritas en los motivos rupestres de Chiapas”, *Revista Artificio* I (6): 40-51.
- MARTIN, Simon. 2015. “The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension to Ancient Maya Religion”. *Maya Archaeology*, 3: 186-227.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. 2007. “Las entidades anímicas en el pensamiento maya”. *Estudios de cultura maya*, 30: 153-174.
- MARTOS, Luis Alberto. 2015. *Espacios sagrados, espacios profanos. Cuevas del centro-oriente de Yucatán, México*. México: INAH.
- MARTOS, Luis Alberto. 2023. “En el vientre de la tierra: Las cuevas mayas en el corredor Kárstico de Yucatán, México”. En *Territorios rupestres en América Latina*, edición de Aline Lara y Luis A. Martos López, 10-57. Sevilla: Enredars Publicaciones.
- MITCHELL, W. J. Thomas. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MIXON, Bill. 2010. “Mexico News”. *Association for Mexican Caves Studies*, 31: 5-34.
- NÁJERA CORONADO, Martha Iliá. 2012a. “Un acercamiento al simbolismo del simio entre los grupos mayas”. En *Animales de Dios*, compilación de Alfredo López Austin y Luis Millones, 189-228. Lima: Fondo Editorial ANR.
- NÁJERA CORONADO, Martha Iliá. 2012b. “El mono y el cacao: la búsqueda de un mito a través de los relieves del Grupo de la Serie Inicial de Chichén Itzá”. *Estudios De Cultura Maya*, 39: 133-172.
- RECINOS, Adrián. 1993. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: FCE.
- RIVERA DORADO, Miguel. 1986. “Investigaciones arqueológicas en Oxkintok, Yucatán”. *Revista Española de Antropología*, 16: 87-108.

- RIVERA DORADO, Miguel. 1987. "El Satunsat o Laberinto". En *Oxkintok 1. Misión Arqueológica de España en México, 19-30*. S.l.: Ministerio de Cultura.
- ROMERO SANDOVAL, Roberto. 2017. *El inframundo de los antiguos mayas*. México: UNAM.
- SANTIAGO PACHECO, Luis. 2000. "Consideraciones arqueológicas en torno a grutas del sector Muna-Opichén, Yucatán". Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas. Mérida: UADY.
- SHESEÑA, Alejandro. 2007a. ¿Glifo Maya para "Siete Cuevas"? *Indiana*, 24: 367-399.
- SHESEÑA, Alejandro. 2007b. "Los textos jeroglíficos mayas de la cueva de Jolja, Chiapas" Mesoweb. Consultado el 20 de septiembre de 2025. <https://www.mesoweb.com/es/articulos/jolja/Jolja.pdf>.
- SHESEÑA, Alejandro. 2024 "Una interpretación de las representaciones de cráneos y esqueletos humanos en el arte rupestre del maya clásico". *Itinerarios*, 40: 215-237.
- STRECKER, Matthias. 1984. "Cuevas Mayas en el Municipio de Oxkutzcab, Yucatán (I): Cuevas Mis y Petroglifos". *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*, 68: 21-28.
- STRECKER, Matthias y Andrea Stone. 2003. "Arte rupestre de Yucatán y Campeche". En *Arte rupestre de México Oriental y Centro América*, edición de Martin Künne y Matthias Strecker, 53-77. Berlín: Instituto Ibero-Americano.
- STONE, Andrea. 1995. *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press.
- STUART, David. 1996. "Kings of Stone. A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation". *RES Anthropology and Aesthetics* 29/30 (primavera-otoño): 149-171.
- TAUBE, Karl. 1989. "Itzam Cab Ain: Caimans, Cosmology, and Calendrics in Postclassic Yucatán". *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 26: 1-12.
- TAUBE, Karl. 1992. "The Major Gods of Ancient Yucatan". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, 32: 1-160.
- TEC POOL, Fatima y G. Krempel. 2016. "The Paintings of Aktun Santuario, Akil, Yucatán". *Mexicon* 38 (4): 97-107
- TEC POOL, Fátima. 2025. "Áaktun Boom: una mirada a las huellas de nuestros antepasados en las faldas de la cordillera Puuc". En *En la Sombra de Xibalba. Cuevas mayas y paisajes subterráneos*, edición de Milan Kovác y Fátima Tec Pool, 49-68. Bratislava: Comenius University.
- VALDOVINOS ROJAS, Elda Vanya. 2025. "Imágenes del inframundo en el arte rupestre de Aktun Usil". *Estudios de Cultura Maya*, 65:47-84.
- VARGAS, Mariela Silvana. 2017. "Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin". *VERITAS. Revista de Filosofía y Teología*, 38: 35-50.
- VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik. 2023. *Morada de dioses. Los componentes anímicos del cuerpo humano entre los mayas clásicos*. México: FCE.

WARBURG, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

WARBURG, Aby. 2010. *Atlas de Mnemosyne*. Madrid: Akal.

