

LA MONTAÑA LA CUEVA. DISCURSO VISUAL Y GEOGRAFÍA SIMBÓLICA EN MESOAMÉRICA

Mario Jocsán Babena Arébiga Carrillo

Introducción

El simbolismo que los grupos prehispánicos atribuyeron a las montañas y las cuevas constituyó un aspecto central de la cosmovisión antigua. Ambos elementos del medio natural fueron representados en distintos tipos de soportes materiales, configurando así un arquetipo que pervivió a lo largo de la historia mesoamericana. Este trabajo pretende establecer una aproximación a dichas representaciones visuales, planteando un análisis que parte de la categoría de representación cultural, con el objetivo de ver cómo esas imágenes formaron una geografía simbólica que fue fundamental dentro de los ámbitos de la comunicación visual mesoamericana. Por tanto, busco analizar dichas representaciones como elementos que hicieron parte de todo un complejo visual que buscó configurar discursos cosmogónicos y de poder. Por supuesto este trabajo constituye sólo una aproximación a un tema que es bastante amplio y diverso. Sin embargo, considero que deben puntualizarse algunos aspectos referentes a la cultura visual y la dimensión de la representación en el ámbito mesoamericano que no han sido suficientemente explorados o ponderados por los estudiosos de dichos temas.

Arte, representación cultural y discurso visual

A continuación puntualizo algunos elementos teóricos que sirven como ejes para este trabajo. Primero que nada, debemos tener en cuenta que las manifestaciones materiales/

artísticas que aquí abordamos tuvieron una función social y una vocación comunicativa cardinal. Las representaciones de la cueva-montaña, en determinados contextos espacio-temporales de la dilatada historia prehispánica, fueron constantes e importantes a juzgar por sus características. Esculturas, códices, edificaciones y pinturas murales configuraron un todo visual íntimamente ligado al poder y a nociones religiosas. Como apunta Carmen Aguilera para el caso del arte mexica:

el arte estaba unido a la religión y fue usado por los dirigentes como instrumento de control. Esta función que se adjudicó al arte se debe a que es capaz de materializar los conceptos intangibles de la religión, merced a su gran poder como medio atrayente y efectivo de comunicación simbólica. Los dirigentes mexicas heredaron los mecanismos culturales de control de sus antepasados mesoamericanos y así, el arte oficial, hasta el Posclásico, tuvo las mismas funciones.¹

Creo que estas consideraciones se pueden extrapolar al análisis de otros grupos mesoamericanos, lo cual permite moverme a la otra categoría de análisis aquí empleada: la de representación. Para el campo de la historia cultural, la noción de representación es fundamental en tanto que nos lleva a pensar cómo los grupos humanos se han representado el mundo.

Cuando vemos las manifestaciones materiales de las sociedades mesoamericanas, estamos apreciando formas y maneras en las que ellas entendieron el mundo, lo dotaron de sentido y le atribuyeron una serie de valores y significados. Es decir, una representación implica una construcción de sentido del mundo exterior, de lo que nos circunda y rodea. Esto conlleva una construcción

¹ Carmen Aguilera, “La función social del arte oficial mexica”, en *Ensayos sobre iconografía*, vol. 1, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, p. 96.

simbólica –a través de soportes materiales que vehiculizan dichos discursos– en la que hay un proceso de representación cultural, esto es, una manera de entender y dotar de sentido a la realidad circundante (en este caso una geografía natural circunscrita por entornos montañosos) a partir de un macrosistema de significaciones y conocimientos que autores como Alfredo López Austin han denominado cosmovisión.

Por otro lado, hay que considerar que la dimensión cultural de toda sociedad no se entiende sin los objetos, espacios y ámbitos que permiten la reproducción de ideas, identidades y mensajes (eso que los arqueólogos denominan cultura material). Sin embargo, y sobre todo para el caso de la historia mesoamericana, no hay fuentes suficientes para reconstruir los ámbitos y contextos de los receptores de aquella comunicación simbólica a la que hace referencia Carmen Aguilera. Por tanto, no nos queda más que explorar los discursos y mensajes que la propia élite se encargó de configurar a través de las manifestaciones artísticas.

Las primeras manifestaciones de la montaña y la cueva. El mundo olmeca

Desde épocas tan tempranas como el Preclásico Medio (1200-400 a. C.) aparece, entre los olmecas, la conceptualización de la cueva y la montaña en soportes líticos.² La es-

² Linda Manzanilla apunta que las cuevas tuvieron usos y significados múltiples en el pasado prehispánico. Fueron lugares de refugio, de extracción de materias primas y fuentes de agua. Por otro lado, se les asoció con la fertilidad, con el poder (en tanto espacio vinculado con los dioses tutelares) y como espacios sagrados ligados a prácticas rituales de sacrificio (2014, pp. 177-180). Incluso propone una interpretación bastante interesante al plantear que de las cuevas se extraían materiales pétreos (como el tezontle), utilizados en la construcción de las pirámides. En ese sentido, la arqueóloga establece una analogía entre la dimensión

cultura monumental en sitios como San Lorenzo y La Venta dan cuenta del simbolismo atribuido por las élites gobernantes a dichos elementos de la geografía física. Por otra parte, debido a que parto del enfoque de la historia cultural, me interesa destacar la importancia de los soportes materiales que vehiculizan dichos símbolos e ideas, que en su momento contribuyeron a dotar de legitimidad a la clase gobernante, configurándose de esa manera en símbolos de poder que buscaban comunicar –y reafirmar– su carácter sacro.

Dicho lo anterior, hay que destacar que aquellas manifestaciones visuales fueron configuradas desde el poder. Es decir, las diversas ideas y conceptos trazados a nivel arquitectónico, escultórico o pictórico, fueron diseñadas por las élites mesoamericanas como parte esencial de los mecanismos ideológicos que sustentaron su ejercicio del poder.³ Por tanto, las manifestaciones artísticas mesoamericanas tuvieron una vocación comunicativa atravesada por intereses ideológicos vinculados a la cosmovisión y el poder. Si hemos de intentar trazar algunas líneas interpretativas de la comunicación visual y la geografía simbólica en Mesoamérica, debemos hacerlo en función de estos puntos de partida.

Otro ejemplo lo da el propio arte monumental de la cultura olmeca. Los tronos encontrados en La Venta y Tres Zapotes muestran el concepto de la cueva-montaña de forma tridimensional utilizando piedra de basalto. En ese tipo de imágenes vemos al gobernante olmeca sentado en las fauces de la tierra (las cuales tienen connotaciones zoomorfas de jaguar), estableciendo un vínculo entre el ejercicio del poder y el pasado ancestral representado por la cueva.

La cuerda que rodea el trono nos remite al tema del linaje,

mitológica de la creación del mundo a partir de la tierra primordial, y la construcción de las pirámides con materiales extraídos de aquellos lugares considerados sagrados.

³ Sobre esto véase el texto de Luis Alfonso Grave *Ideología y poder en el México prehispánico. De los mayas a los mayos de Sinaloa*.

aspecto fundamental en la transmisión del poder. Por lo tanto, este tipo de representaciones materiales constituyeron un discurso visual que buscaba legitimar el ejercicio del poder en el ámbito olmeca materializando lo intangible; y digo buscaba porque nunca sabremos exactamente qué entendieron o cómo significaron esos discursos sus espectadores. Lo que sí han demostrado especialistas como Ann Cyphers es, justamente, la destreza escultórica de los artesanos olmecas al elaborar dichos tronos. Y no es para menos, pues se estaba modelando una serie de ideas atravesadas por un profundo simbolismo religioso.⁴ Materializar lo que por definición no se puede ver –como es el ámbito del pensamiento religioso y los significados atribuidos al mundo exterior– resultó una labor cardinal para los gobernantes mesoamericanos, quienes echaron mano de sus artesanos.

Figura 1. Altar



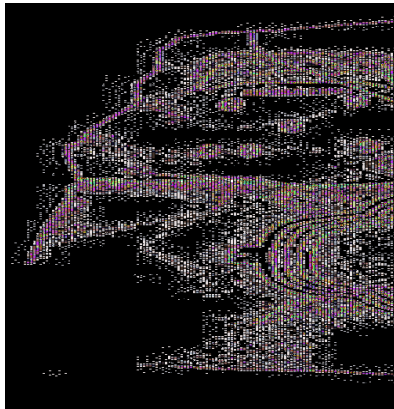
Fuente: Fotografía de Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo.

⁴ La autora hace referencia a dos cuestiones fundamentales ligadas al arte monumental olmeca. Primero, que en tanto registro arqueológico, la escultura olmeca constituye un indicador del grado de complejidad social alcanzado por las ciudades de La Venta y San Lorenzo. En segundo lugar –y ligado a lo anterior–, recalca que dichas obras son un claro indicio de la capacidad de organización social.

La imagen de la cueva nos remite, por tanto, a una imagen de la tierra primordial, de la tierra emergida que encontramos en otros relatos y contextos mesoamericanos. Lo que podemos observar en esculturas como el Altar-4 de La Venta, es justamente una configuración visual de elementos que constituyeron parte esencial de la cosmovisión antigua: la montaña-cueva, representada como una especie de monstruo de la tierra, de cuyas fauces emerge un personaje (seguramente el gobernante primigenio). Este concepto es prácticamente el mismo que se talló años después en Chalcatzingo en el relieve conocido como “El Rey” (imágenes 1 y 2).

Ambos objetos permiten apreciar de manera clara el vínculo entre la montaña-cueva y el poder, dejando ver su importancia cosmogónica al asociarlas con la lluvia y la agricultura.

Figura 2. Relieve de Chalcatzingo



Fuente: Fotografía de Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo.

Con ello podemos ver un mismo concepto representado en tiempos y espacios diferentes, cuya reiterada representación nos lleva a pensar que fue un concepto cardinal dentro del imaginario mesoamericano: la idea de la cueva-montaña, con el gobernante como *axis mundi*, de donde brotan las fuer-

zas vitales necesarias para mantener tanto el orden cósmico como el terrenal. Fertilidad, lluvia y agricultura son temas con un significativo valor social asociadas al concepto de la cueva-montaña.⁵

Los estudios arqueológicos de San Lorenzo han mostrado la elaborada construcción de una meseta artificial en medio de una zona que en épocas de lluvia se torna pantanosa. Si relacionamos este dato con las esculturas de la cueva podemos comprobar la configuración de una geografía simbólica que se traza sobre la base de un escenario físico. Dicho en otros términos, la representación de la cueva en la escultura olmeca remite a una manera de significar y dar sentido al mundo físico, a la geografía natural sobre la cual se desarrollaron los grupos mesoamericanos, integrándola en una cosmovisión más amplia que se materializó a través de la escultura.⁶ Las insignias del poder y su vínculo con la cosmovisión religiosa quedaron plasmados en el discurso visual del arte olmeca:

El gobierno y el cosmos son los temas centrales del arte monumental. Los gastos incurridos en la obtención de estas rocas desde varias fuentes lejanas, su tallado y traslado a las capitales fueron sufragados por los jerarcas, razón por la cual ellos intervinieron en el diseño de la obra escultórica para que los beneficiara, enalteciendo su posición como gobernantes e intermediarios con las fuerzas cósmicas. En este sentido, el tamaño de las esculturas relacionadas con el tema del gobierno como, por ejemplo, los tronos monolíticos y cabezas colosales, re-

⁵ Sobre esto, Cyphers menciona que David Grove llegó a la conclusión de que los altares olmecas simbolizaban la boca del monstruo de la tierra, la cueva de origen y la fuente de lluvia, vinculadas a su vez con el inframundo. De esta manera, el gobernante, al estar en medio de todos esos símbolos, legitimaba su poder como el intermediario necesario (2018, p. 40).

⁶ Aquí hay que hacer notar que Chalcatzingo es un sitio muy posterior a La Venta y San Lorenzo, lo cual nos lleva a pensar en la pervivencia de ese arquetipo de la cueva en un contexto espacial y temporal diferente, pues además, la geografía del valle de Morelos dista mucho de la situación pantanosa de humedales que encontramos en el área nuclear olmeca.

flejan la magnitud del poder de los gobernantes porque sólo los más poderosos pudieron financiar la creación y traslado de las piezas más grandes. Un hecho innegable de estas piezas es su peso, el cual sirve como una medida para evaluar el poderío del soberano debido a la inversión de la mano de obra en su transporte desde fuentes lejanas.⁷

Por su parte, Beatriz de la Fuente hace hincapié en el carácter sagrado de las representaciones escultóricas olmecas, recalcando el interés por trascender: “la piedra proporcionó el soporte material fundamental para dicho acto”.⁸ Comunicar y trascender fueron dos cuestiones íntimamente ligadas en la elaboración de estelas, altares, cabezas y edificios. Dicho en otros términos, la voluntad comunicativa de las diversas representaciones materiales de los grupos mesoamericanos logró ese cometido de trascendencia gracias al uso de soportes líticos. Si sabemos cosas de los olmecas o de los mayas es justamente gracias a la sobrevivencia de sus obras materiales: “la obra no cesa de existir pese a que su mundo ha desaparecido: es huella de ese pasado, manifiesta una y otra vez que dicha huella permanece”.⁹

De hecho, la categoría de representación, tan empleada en el campo de la historia cultural, tiene justamente ese sentido de interpretar lo que en su momento fue una interpretación. Es decir, al observar una pintura, un códice o un archivo, lo que vemos es la perspectiva y visión del mundo del personaje o sector social que se encargó de elaborar lo que para nosotros constituye una fuente. En ese sentido, la labor

⁷ Ann Cyphers, *Las capitales olmecas de San Lorenzo y La Venta*, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 2018 pp. 37-38.

⁸ Beatriz de la Fuente, “Espacio y tiempo en el arte”, en *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2004, pp. 56-57.

⁹ Fuente de la, *ibidem*, p. 69.

del historiador constituye una observación de observaciones —como la denomina Alfonso Mendiola—.

Por ello, mi interés con este trabajo es entender que dichas manifestaciones materiales son representaciones culturales en el sentido de que configuraron una idea del espacio, del entorno y del mundo. Una geografía necesariamente simbólica en tanto que, a través de diversos géneros de obras, los grupos mesoamericanos dotaron de sentido y significados a la realidad circundante en la cual se desarrollaron. El carácter discursivo y comunicativo de dichas obras tuvo un claro sentido social y de pervivencia en tanto que tuvo como trasfondo intereses vinculados al ejercicio del poder.

Para el caso de Teotihuacán, Enrique Florescano considera que la pirámide de Quetzalcóatl fue la materialización de la montaña sagrada en la tierra primordial. En ese sentido, los elementos de dicha estructura (cabezas de serpientes, cabezas del monstruo de la tierra, conchas y caracoles) conformaron un conjunto visual que, evidentemente, remitía a una geografía simbólica con fuertes componentes discursivos. Asimismo, dicho autor hace referencia a la cueva que no hace mucho se encontró debajo de la Pirámide del Sol: “los mitos de creación de Teotihuacán dan a entender que los seres humanos nacieron de una cueva en el interior de la tierra, quizá de la cueva que se encuentra debajo de la Pirámide del Sol. Así, el mito cosmogónico de Tollan-Teotihuacán declara que la aparición del Sol, el nacimiento de la tierra fértil y la creación de los seres humanos son sucesos que tuvieron lugar en la propia Tierra, en la maravillosa Tollan”.¹⁰

¹⁰ Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, DeBolsillo, México, 2017, p. 94.

Figura 3. Pirámide de Teotihuacán



Fuente: Fotografía de Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo.

En ese sentido, debemos pensar que la creación del espacio urbano (dentro del cual los discursos visuales referentes a la montaña sagrada eran medulares) jugó un papel importante dentro de la vida social, cultural y política de los pobladores de Teotihuacán.¹¹ En la imagen 3 podemos ver cómo los diversos basamentos piramidales –incluida por supuesto la Pirámide del Sol– evocan el paisaje físico.

Es decir, las formas arquitectónicas de la parte central de la ciudad configuraron un todo visual que reprodujo la geografía montañosa que rodea el valle. En ese sentido hablamos de una geografía simbólica configurada a través de la arquitectura:

teniendo en mente como parte significativa de la ideología dominante el concepto Montaña-Agua-Cueva, los diferentes pueblos mesoamericanos construyeron montañas para

¹¹ Beatriz de la Fuente invita a pensar en el transitar por los distintos espacios que conformaron la parte central de la ciudad. Dicho tránsito estaba, según la autora, cargado de un significado temporal y cosmogónico (2004, p. 57).

evocar la creación del cosmos y el inicio del tiempo. Levantaron montañas artificiales que limitaron espacios abiertos o plazas, tal como los dioses erigieron montañas y valles que conforman el paisaje natural dado a los hombres para su aprovechamiento.¹²

La cueva sumergida. Notas sobre las cuevas y cenotes en el área maya

La mayor parte de la península de Yucatán es una planicie calcárea, cuyo tipo de suelo absorbe las aguas de lluvia de forma rápida (sobre todo en la parte centro-norte), promoviendo la formación de ríos subterráneos y cenotes. La compleja iconografía maya da muestra de la profunda cosmovisión de sus sociedades. Ahí también hubo necesidad de configurar un todo visual que permitiera legitimar el ejercicio del poder por parte de las dinastías de las diversas ciudades estado.

De acuerdo con Linda Manzanilla, el área maya se caracterizó por el vínculo entre la Ciudad-Estado y la cueva. Varias de aquellas ciudades estaban ligadas a la idea ceremonial-ritual de la cueva.¹³

Basta con recordar Chichen Itzá y el enorme cenote que se encuentra dentro del área principal de la ciudad. Así, como hemos comentado anteriormente, “la fundación de las ciudades antiguas repetía la creación del mundo, y es-

¹² Gómez y Gazzola, “Altepetl: la montaña de agua. Cosmovisión y sistema político del complejo pirámide-agua-cueva”, en *Pirámides. Montañas sagradas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2019, p. 42.

¹³ Manzanilla menciona el edificio conocido como Tumba del Gran Sacerdote, en Chichen Itzá, el cual fue construido sobre una cueva. En ese sentido, los rituales llevados a cabo en este claro ejemplo del esquema pirámide-cueva, servían para renovar la energía y legitimidad del linaje gobernante (2014, p. 180). Asimismo, son bastante conocidas las prácticas de sacrificios y ofrendas que se arrojaban a los cenotes.

tas son, por ende, copias del cosmos. La pirámide principal representa la montaña sagrada y el *axis mundi*, el lugar donde es posible la conexión de los tres niveles verticales del universo: el cielo, la tierra y el inframundo”.¹⁴

En Mayapán, la última gran sede de poder centralizado del Posclásico maya, existen varias cuevas y cenotes. Estos espacios eran considerados como moradas de los dioses y vías de acceso al inframundo,¹⁵ principalmente de la divinidad de la lluvia, y de ahí su asociación con la fertilidad y la abundancia, lo mismo que el simbolismo del *altepetl* en el Altiplano. De acuerdo con la investigación de Alfredo Barrera y Carlos Peraza, la representación de la cueva en otros soportes materiales (como la pintura mural) se asociaba a las fauces de una serpiente. El cenote Che'en Mul, en el costado este de la pirámide de Kukulcán (el edificio principal de Mayapán) es un ejemplo de la vinculación entre cueva y pirámide (imagen 4). Se atiende entonces a la configuración de un espacio sagrado en el cual se integra el paisaje natural dentro de una geografía simbólica y cultural dotada de significados religiosos vinculados al poder. En ese sentido, la fuerza discursiva de un espacio de connotaciones sagradas permitió reafirmar la legitimidad de la élite gobernante.

¹⁴ Linda Manzanilla, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, en *Los elementos del cosmos. El conocimiento mesoamericano II. Antologías de la revista ciencias*, 4, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, México, 2014, p. 183.

¹⁵ Alfredo Barrera y Carlos Peraza, “La pintura mural de Mayapán”, en *La pintura mural prehispánica en México. II Área Maya*, T. IV, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 431.

Figura 4. Cenote de Uxmal



Fuente: Fotografía de Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo.

En suma, así como en el Altiplano central las montañas eran vistas como sinónimo de fertilidad y abundancia en tanto que de ahí emanaban los fenómenos relacionados con la lluvia y el surgimiento de ríos, en el ámbito maya, la cueva sumergida era concebida como el lugar de reposo de Chaac, la deidad de la lluvia y la abundancia. De ahí la profusa iconografía de dicha deidad en sitios como Uxmal y Kabah. El control de la naturaleza y la intermediación con las fuerzas sobrenaturales que actuaban sobre ella eran atributos medulares de los gobernantes mayas. Los espacios que constituían la sede de su administración reafirmaban visualmente su poderío: los mascarones de Chaac cobijaban el ejercicio del poder, y legitimaban socialmente a la clase gobernante al configurarse como una deidad asociada con la abundancia.

Comentarios finales

El hecho de tener evidencias materiales bastante diversas y extendidas de la cueva-montaña, en el amplio espectro espacio-temporal de la historia mesoamericana, nos sitúa frente a un arquetipo que fue fundamental. Aunque reconocemos por supuesto las diferencias entre la representación de un

altar entre los olmecas durante el Preclásico Medio, de la distribución arquitectónica en los sitios mayas del Clásico, es innegable que el arquetipo de la cueva-montaña fue clave en términos sociales. Y lo era en tanto que remitía a la idea de la tierra primordial, del inicio de los tiempos, ese tiempo mítico que constituyó uno de los fundamentos del ejercicio del poder político. La rememoración de dicho arquetipo, a través de las representaciones materiales, fue esencial para reproducir y reafirmar constantemente el vínculo entre la clase gobernante y el ámbito de las deidades, creadoras y dadoras de vida. Así, aquellas representaciones configuraron un discurso visual que evocaba la idea de la cueva-montaña como sinónimo de orden territorial y de abundancia.

El que en este trabajo hable desde la generalidad no pretende borrar los elementos específicos de las representaciones materiales de las ya de por sí diversas sociedades mesoamericanas. Más bien he querido dar cuenta de aspectos generales respecto a una cultura visual compartida. Creo que esto permite plantear nuevas aproximaciones al estudio de dichas representaciones, lo cual podría traducirse en estudios que exploren de manera más amplia el ámbito visual del mundo prehispánico.

La geografía física sobre la cual se desenvolvía la vida social de los grupos mesoamericanos quedó representada en términos simbólicos e iconográficos. Por ello podemos hablar de un proceso de representación en el que se dota de sentido al mundo mediante imágenes, construcciones y figuras. La vinculación entre tierra y agua (que es fundamental puesto que hablamos de sociedades agrícolas) quedó entrelazada en conceptos más amplios como el de *altepetl*. Así, la cueva y la montaña tuvieron una clara connotación simbólica en tanto que se les asociaba con la fertilidad, la abundancia y la morada de las deidades de la tierra y el agua. Asimismo, como vimos, esa connotación guardaba una idea de orden sociopolítico y territorial como expre-

sión (reproducción, si se quiere) del propio orden divino. De ahí el interés de las élites gobernantes en promover la producción de esculturas, códices y edificaciones que materializaran ese complejo sentido del arquetipo cueva-montaña. Como apuntamos de manera insistente, dicho arquetipo representó un recurso visual para manifestar materialmente la legitimidad de dichas élites.

Bibliografía

- Aguilera, Carmen. “La función social del arte oficial mexicana”, en C. Aguilera *Ensayos sobre iconografía*, vol. 1, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, pp. 93-103.
- Barrera Rubio, Alfredo., y Peraza, Carlos, “La pintura mural de Mayapán” en B. de la Fuente, (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. II Área Maya*, T. IV, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 419-446.
- Cyphers, Ann, *Las capitales olmecas de San Lorenzo y La Venta*. Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 2018.
- Florescano, Enrique, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- _____. *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. DeBolsillo, México, 2017.
- Fuente de la, Beatriz, “Espacio y tiempo en el arte”, en Virginia Guedea, (coord.), *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2004.
- Gómez Chávez, Sergio, y Gazzola Julie, “Altepetl: la montaña de agua. Cosmovisión y sistema político del complejo pirámide-agua-cueva”, en *Pirámides. Montañas sagradas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2019, pp 40-46.

- Grave Tirado, Luis, *Ideología y poder en el México prehispánico. De los mayas a los mayos de Sinaloa*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2018.
- López Austin, Alfredo, (1996). “La cosmovisión mesoamericana”, en S. Lombardo y E. Nalda, (coords.), *Temas mesoamericanos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp 471-507.
- Manzanilla, Linda, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, en C. Carrillo Trueba, *Los elementos del cosmos. El conocimiento mesoamericano II. Antologías de la revista ciencias*, 4, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, México, 2014, pp. 177-191.