



“Yo me había dedicado a juntar sueños”

Christian Pino Vergara^A & Paula Martínez Sagredo^B



Entrevista realizada en
enero de 2019 en la ciudad
de Santiago, Chile.

Verónica Cereceda Bianchi

La trayectoria intelectual de Verónica Cereceda Bianchi (1927-2026) ocupa hoy un lugar fundamental en los estudios andinos. Antropóloga, investigadora y pensadora de extraordinaria sensibilidad, dedicó gran parte de su vida a comprender los lenguajes artísticos y simbólicos del mundo indígena, especialmente en Bolivia; y a dar cuenta de la complejidad semiótica, estética, ritual y conceptual de los textiles (2010a), los mitos (2010b) y las categorías del pensamiento andino (1987, 1990). Sus trabajos, profundamente influyentes, revelaron que en los tejidos, en los relatos míticos y en las imágenes se despliegan verdaderos sistemas semióticos complejos.

Sin embargo, el recorrido que la llevó hacia ese universo intelectual y que le valiera el Premio Nacional de Ciencias Sociales de Bolivia, en el año 2008, no comenzó en la antropología. Antes de convertirse en especialista en los tejidos andinos, Verónica vivió un intenso periplo en el mundo del teatro. Junto a su marido, el director teatral Gabriel Martínez, participó activamente en proyectos de teatro popular en Chile, particularmente en el Teatro de la Universidad de

^A Christian Pino Vergara, investigador independiente, audiovisualista y director teatral. ORCID: 0000-0002-1473-6532. E-mail: christianpvergara@gmail.com

^B Paula Martínez Sagredo, Universidad de Tarapacá, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. ORCID: 0000-0002-7881-3859. E-mail: pmartinezsagredo@gmail.com



Figura 1. Verónica (centro izquierda) junto a Gabriel y un grupo de actores del Teatro Realista Popular, a comienzos de los años 60 (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

Concepción, en un contexto cultural y político marcado por la búsqueda de nuevas formas de arte comprometido con la sociedad (Henríquez 2001).

La entrevista que presentamos permite acceder a esa etapa temprana y poco conocida de su vida.¹ En ella, Verónica recuerda cómo la búsqueda de un teatro más profundo y cercano a las comunidades llevó a ambos a Bolivia, donde comenzaron a trabajar con poblaciones indígenas en proyectos teatrales realizados con actores de las propias comunidades y en sus propios lenguajes, hablados, performativos y textiles. Aquella experiencia los condujo progresivamente hacia la semiótica, la antropología y hacia un contacto directo con el pensamiento andino.

Fue también en ese encuentro temprano con las comunidades donde se abrió para ella un horizonte que marcaría toda su obra posterior: la comprensión de figuras complejas del universo simbólico andino, entre ellas el *supay*, personaje ambiguo y central en la cosmología andina. A partir de entonces, ese universo de significados –donde lo visible y lo invisible dialogan continuamente– acompañaría su reflexión durante toda su vida.

La conversación que sigue, registrada en enero de 2019, nos permite leer y escuchar a Verónica en primera persona relatando grandes momentos de sus últimos años en Chile antes de radicarse en Bolivia. Ella, junto a su marido, trabajaron en el Teatro Realista Popular (fig. 1),

1 Muchos años después de haber obtenido su grado de Licenciada en la Universidad de Chile, Verónica y Gabriel realizaron estudios en ciencias sociales, primero el Diploma de Estudios Antropológicos (DEA) y luego el Magister en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Posteriormente, Verónica cursó el Doctorado en Antropología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en París, cuya tesis no fue defendida ante el comité doctoral. Fue en el contexto de su estadía en París que ella conoció la teoría semiótica, paradigma que transformó su visión y que consagró en uno de sus textos fundacionales, publicado en esta misma revista en 1990, titulado “A partir de los colores de un pájaro”.



Figura 2. Ubicación de Lunlaya y Charazani, departamento de La Paz, Bolivia.

un grupo pequeño que había sido contratado por la Federación Minera de Chile, gracias a lo cual trabajaron en sindicatos y minas. Luego Martínez sería nombrado director del Teatro de Concepción y, posteriormente, del Teatro de la Universidad de Concepción, donde juntos buscaron imprimir el sello que los caracterizaba y acompañaba desde que comenzaron su periplo: el teatro popular (► video 1).

Teatro popular indígena

Recuerda Verónica que tenían

bastante experiencia con teatro popular. [...] Por ejemplo, debe haber sido la segunda postulación de Allende,² tuvimos un teatro carpa. Muy lindo. Los circenses, que eran todos de izquierda, nos ayudaron, y construimos una carpa azul enorme, enorme, y nos contrató la campaña de Allende para que giráramos por los barrios de Santiago diciendo, “bueno, si sale este gobierno va a haber un arte para todos”, por decirlo así.

Finalmente, buscando una experiencia que los acercara aún más al pueblo y a sus raíces religiosas, Verónica y Gabriel llegaron a Bolivia gracias a su gran amistad con el famoso cineasta boliviano Jorge San Ginés, quien los había visitado en Concepción. Oruro fue la ciudad que escogieron para comenzar a desarrollar teatro indígena. Fue así como arribaron a Lunlaya, en el valle de Charazani, departamento de La Paz (fig. 2), lugar donde vivieron extraordinarias experiencias que los marcarían de por vida.

V: ¿Cuál fue la experiencia extraordinaria ahí? En primer lugar, no teníamos actores [profesionales], era la propia gente de la comunidad, salvo dos muchachos que habíamos llevado para ayudarnos y que habían estado en el teatro en Oruro con nosotros. [...]

² Salvador Allende se presentó en las elecciones presidenciales de 1952, 1958, 1962 y 1970.



Figura 3. Registros de teatro campesino en Bolivia, década de los 60 (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

Lo que nos hizo quedarnos en Bolivia fue buscar una nueva experiencia teatral. Pero al buscar una nueva experiencia teatral nos tuvimos que sumergir en el mundo andino. Entonces nos nació la imperiosa necesidad de ser antropólogos. Entonces, está todo relacionado.

Una vez asentados en Lunlaya debían resolver el desafío de convencer a la gente de la comunidad para hacer teatro.

V: Pero nadie había oído hablar de teatro. ¿Qué cosa sería? Gabriel sabía la palabra en quechua, *aranwa*, pero la *aranwa* de los incas nada que ver con lo que íbamos a hacer. Y no tenían ninguna experiencia. Entonces, dos cosas fueron fascinantes ahí: ¿cómo ver la capacidad actoral que ellos tenían?, y luego, ¿qué texto representar? Bueno, nos quedamos varios años. [...] Pero lo más lindo, lo que yo más fuerte recuerdo de Lunlaya es que teníamos una piecita más chica, [...] una vela, porque no teníamos plata para dos, a veces dos velas. Nos juntábamos con gente de la comunidad que quería, sin saber de qué se trataba. Y Gabriel les hacía ejercicios: por ejemplo, [les decía] “imagínate, no hay nada, nada, nada, nada. Imagínate que esto es un río, ¿cómo pasas al otro lado?” Y los actores eran fabulosos. Tú sentías cómo metían el primer pie, estaba helado. Apenitas el otro. De repente empezaban a ver lo que había bajo el agua, el río, los peces, tratar de pescar uno. Es decir, tú sabías todo. No tenían ningún problema de meter las manos, nada, ni vergüenza. [...] Y nos dimos cuenta de que había un material en el sentido humano extraordinario. Extraordinario. [...] (fig. 3).

[...] y yo dije, ¿por qué no interpretamos algunos sueños? Yo me había dedicado a juntar sueños. Había llevado unas bobinas de hilo con agujas que eran lo más apreciado que te puedes imaginar en la comunidad: “Al que me cuente un sueño yo le doy una bobina con aguja, con hilo”. Entonces la gente venía a contarme sueños, y yo los grababa. Y entonces ocupé uno de esos sueños para hacer un montaje.³ Sin nada otra vez, nada.

³ Se refiere aquí a la obra *Kunan tuta, Tatay, ¿imata mosqorkanki?*, que traducido del quechua al español significa “Esta noche, Tatita, ¿qué has soñado?”.

Era una señora que veía a su guagua que se le había muerto, la veía en sueños. Y la guagua venía, en fin, pasaba una serie de cosas y ella detrás de ese bebé muerto pasaba las olas de un río, pasaba una serie de cosas y personajes que la acompañaban. Y el sueño era lindísimo, ni que lo hubiera inventado. Entonces lo interpretaba sin nada. ¿Cómo hacemos el agua del río? Ni un problema. Pescaban sus ponchos y hacían así y ella pasaba entre los ponchos. Como la guagua.

Sin embargo, la experiencia de un teatro indígena en Bolivia despertaría las más diversas reacciones entre la gente. El mismo rector de la Universidad de Oruro que los había contratado dio a conocer su más rotundo descontento:

V: En ese teatro cada actor estaba obligado a tener un tronco, un pedazo de árbol y se sentaba en el escenario en su tronco. Salía, actuaba y se volvía a sentar. Desaparecía. Qué luces de teatro, ¡ni lo sueñes! [...] Pero después el rector quedó furioso con eso, lo encontró horroroso. En Oruro no nos dieron ninguna importancia; que eran hediondos, que se sentaban en un escenario, ¡cómo podían sentarse en un escenario!, que tocaban música nativa. [...] En ese tiempo tú no te puedes imaginar lo que era Bolivia, a pesar de que ya había habido la Reforma Agraria. [...] Entonces el rector nos pidió que hiciéramos teatro como el que habíamos hecho en Oruro [...]. Entonces yo tuve una experiencia muy linda ahí, porque yo coleccionaba historias de vida. [Les decía a los campesinos] “¿Tú puedes contar?”, y me contaban y yo las grababa, o las escribía, porque creo que ni grabadora tenía. Entonces hice una obra que se llamaba *Mayta Purisancheq ¿a dónde vamos?*, que era un día entero de la comunidad desde el alba hasta la medianoche, las distintas historias, cómo se cruzaban todo eso. [...] Eran historias que a ellos les parecían muy simples, porque eran más o menos historias de vida, de lo que puede pasar en una comunidad en un día. La obra empezaba [...] teníamos un viejito de la zona que se llamaba *verso capacho*, o sea una especie de talega o bolso con versos, versos musicales. Era el músico más importante de la región. Entonces, todos los años él sacaba de su cabeza, en realidad, de esta bolsa, las nuevas melodías para el año. Era muy respetado, y era viejito. Él iniciaba la obra, un campesino, viejo. Nunca había actuado en teatro. Tenía que entrar, porque el escenario estaba como con tarimas así para los distintos lugares, tenía que entrar y salir como de madrugada, iba a una cascada, hacia la cual caminaba todo el día, y a la medianoche el demonio, el *supay* andino, le templaba los instrumentos, le entregaba en su instrumento las más lindas melodías. Pero eso es una cosa, es una situación ritual bastante común en los Andes, se va al agua para eso, pero es muy peligrosa, porque te puede llevar el alma. Entonces tú tienes que poner los instrumentos, te encantan porque empiezan a cantar, te vuelves loco, ese es el problema, te puedes quedar pegado ahí, pero tienes que cogerlos y arrancar, y ya están templados para la música. La obra empezaba con él, se iba, y terminaba cuando él llegaba a la cascada; y la cascada empezaba a cantar, y ocurría toda la cosa en la comunidad [...].

Verónica también nos relata cómo comenzó a experimentar las grandes diferencias entre sus propias formas de concebir el mundo y las de los campesinos:

V: Ellos tenían un arte extraordinario de hacer cosas de papel maché, papeles de colores, como los volantines. Hacían preciosuras para sus cruces y otras cosas. Entonces imaginamos que el Sol lo hicieran ellos, y me mandaron a comprar papeles de colores. Y,

además, había yo inventado un universo, una rueda que giraba sobre el escenario, que era el universo, que está ajeno de todo esto que pasa, pero todos vamos sin querer en la tierra dando vueltas en este universo. Entonces, fui a comprar los papeles para que hicieran el universo. Yo ingenua, pensé en el cielo, y les compré azules, morado, celeste. Cuando llegué con los papeles me dijeron ¿y el verde, y el rojo? El universo tenía todos los colores. Tuve que ir a comprar de nuevo [...].

Las experiencias de Verónica y Gabriel en Charazani tuvieron una relevancia fundamental para su vida y su posterior formación profesional (Cereceda 1987). Verónica nos habla también de la reacción de la comunidad frente a la llegada del teatro a Lunlaya:

V: Bueno aquí que ocurrieron una serie de hechos trágicos [...]: había una mujer, una campesina de la comunidad que actuaba, porque necesitábamos mujeres también. Hacía de la mamá, una persona ya mayor. Entonces esta gente del pueblo empezó a pagarle y a entregarle regalos a otra gente de la comunidad para que le hicieran la vida imposible a los actores, porque les daba la vergüenza más grande que nosotros fuéramos a salir y la universidad nos fuera a llevar como muestra de Charazani a un grupo de indígenas ignorantes y tontos y todo. [...] Entonces le pagaron a una [mujer] de la propia comunidad para que en una fiesta grande –yo estaba en un balcón viendo– la golpeará en el suelo y le dijera que ya no hiciera más, la asustara. Pero le metió los dedos a la boca y la otra [mujer] se los mordió y le cortó un dedo. [...] Entonces este dedo lo pusieron en una bolsita [juzgaron a la mujer que mordió el dedo]. Entonces le dijeron que tenía que ir presa. Yo dije “si ella va presa, yo también”, “porque yo sé, la vi que en el suelo no hacía nada, le metían los dedos a la boca”. [...] Entonces como yo me iba a ir presa, varios se entraron conmigo. Había una cárcel, que era una pieza antigua, esas con decoraciones, que había sido de gente medio española, y había un carcelero que abría, nos metía para adentro, y no volvía hasta la noche, porque tenía sus ovejas. [...] Entonces de alguna manera la comunidad supo que yo me había entrado con ella. Se vino toda la comunidad. En la noche cuando abrieron la puerta, toda la comunidad [estaba] presa, es decir, gran parte. No sabían qué hacer con toda esa gente presa. Bueno, ahí intervino la universidad, los carabineros, el ministerio, todo. [...] Yo tenía algunas cosas [en un botiquín] y toda la comunidad me vino a pedir que la curara [a la mujer que perdió parte de su dedo]. Pero era enemiga de la otra. Y no era [solo] eso, sino que yo decía [...] ¿cómo estará ese dedo podrido con papeles que le pusieron, que le habrán puesto? Si se me muere todo el mundo me va a echar la culpa, porque justamente la quise matar porque era enemiga de la otra. Pero se sentaban todas las noches, la comunidad ahí, ella con el dedo así. Yo no podía salir de mi casa. [...] Yo estaba aterrada, aterrada [...]. Pero fue tanta la presión que dije “bueno, le voy a ver la herida”. Y estaba todo lleno de sangre. Y dije, lo único que puedo hacer es cortar el dedo para que no siga gangrenándose [...]. La cosa es que le corté el dedo ¿no?, con ellos, porque yo, sin los *yatiris* y toda la gente sabía, no iba a hacer nada. Y el dedo se sanó, quedó redondito, no le quedó nada. Y a la que había mordido le dieron la obligación [de] que fuera a cocinar a la casa de la otra mientras el dedo no se mejoraba, porque la otra no podía cocinar para sus hijos [...].

La llegada de Verónica y Gabriel a Lunlaya ocurrió poco después de que fuera apresado y fusilado el Che Guevara.⁴ Ellos, conscientes de ser extranjeros en un país con un gobierno militar, evitaron hablar de política. Sin embargo, Verónica llevaba consigo una foto del guerrillero y la tenía en su casa, a donde los campesinos llegaban para contarle sus historias de vida que luego se transformarían en los guiones de las obras teatrales:

V: Entonces, subían y veían esa foto [y preguntaban] “¿Quién es?” “Un tío”, decía yo. “¿Puedo ver al tío?” Subían. Venían de a dos, se tomaban de la mano. “¿Podemos ver al tío?” [...] Y durante una ceremonia que tuvimos, [...] me dijeron, “Hay que estar todos muy unidos los que están, para que se cumpla lo que tú estás pidiendo. Lo más importante es el amor entre todos, la unidad. O sea, todos tenemos que estar –como dicen ellos– con un solo corazón, Para que haya fuerza”. Y en el momento más culminante de la obra, [me dicen] “por favor, baja al tío”. Y yo bajé al Che de ahí, que nunca se metió con los indígenas, estaba ahí en medio de la mesa ritual. Y entonces y les dije, “¿Ustedes saben quién es?” “Sí”, me dijeron. “Pero, ¿cómo lo reconocieron?” “Murió por nosotros”. Entonces estuvo toda la ceremonia el Che ahí. [...] Y en ese momento ya empezaron a hablar. Me dijeron, “Tenemos todas las armas de la revolución agraria. Guardadas. Nosotros nos podemos levantar en cualquier momento”. Y entonces tuvieron confianza para contarnos su historia. Gracias al Che que estaba ahí.

Antropólogos del Sur Andino: danzas, máscaras y objetos vivientes

Algunos años después la pareja llegaría a vivir a Sucre, donde junto con otros antropólogos constituyeron la Fundación Antropólogos del Sur Andino (ASUR), cuya principal labor es la investigación antropológica y el etnodesarrollo.

V: Esta fundación ha trabajado mucho en el campo, en el aspecto cultural. En una época cuando teníamos un recurso, [...] hicimos una revitalización de danzas. La gente se acuerda: “bailábamos esto, hoy ya lo estamos bailando mal”, o “nos faltan los trajes” o “nos faltan los instrumentos” o “quisiéramos revivirlo de nuevo”. Todo un programa de algunos años de revitalización de las danzas. Entonces, como teníamos las danzas indígenas, todos con su traje, su música y todo, la ciudad, la alcaldía, el municipio, lo que fuera de la región, nos pedía que en ciertas fiestas las trajéramos a la ciudad, para mostrarlo. Entonces uno estaba ahí con ellos cuando se preparaban. Lo primero que a mí me llamó la atención era que lo hacían muy muy lentamente. El traje no era muy difícil de poner. Podías ponértelo y estar en un cuarto de hora listo. En media hora (fig. 4). Pero estaba en tres horas. Antes, primero haciendo bromas, riéndose. De repente alguien se ponía algo, por ejemplo, un pantalón. Pero no se ponía lo demás, y seguían, y seguían. A veces nosotros nos desesperábamos, porque se iban a atrasar para salir al patio y presentarse, porque era todo muy lento. Pero, después aprendimos que así tenía que hacer. Yo te diría, se iban transformando en el personaje que iban a bailar. No era así no más que tú te pones el traje o tocan los músicos, porque tienen sus propios músicos y sales a bailar. Eran horas. Y se ponían una cosa, y el otro se la acomodaba.

4 Ernesto Guevara, conocido como el Che, fue un médico, político, guerrillero, escritor, periodista y revolucionario argentino. Fue fusilado el 9 de octubre de 1967.



Figura 4: a) danzantes *pujllay* de Tarabuco (fotografía cortesía de Rosalía Martínez Cereceda); b) *supay* en tejido jalq'a, motivo textil profundamente estudiado y analizado por Verónica (Cereceda 2016, 2023) (fotografía de los autores).

Entonces, por ejemplo, un baile de carnaval (fig. 4a) donde los hombres bailan con el *supay* (fig. 4b), con el diablo, con el demonio, tan íntimamente, que tienen que ponerse ciertas defensas, como espuelas que suenan, campanas que suenan, para no irse totalmente, o sea, no ser [el *supay*] totalmente (► video 2).

Puede dominar, si tú quieres, esa encarnación. Después, viéndolos bailar, tú sabías que estaban tomando un poco de chicha, mascando coca, que no iban a llegar. [En cambio] los actores [se] maquillan, y a la tercera, sales a la escena, ¿verdad? sin un proceso de horas de transformación, de encarnación, de estar en otro estado de ánimo. [...] Es que hay una cosa muy especial que no solamente es boliviana, ni mucho menos, ni andina, sino de muchos pueblos, de tratar a los objetos como seres vivos, como sujeto, no como objeto. Entonces, tú tienes un diálogo con el objeto, que es un ser vivo, que tiene sus propios atributos, su propio comportamiento, su propia vida distinta al ser humano. En esos diálogos hay que entrar en otra realidad. Hay un momento en que un campesino toma una talega y le dice, “¿Qué andarás diciendo por ahí?” y la mueve así, “la muy pillita”, le dice. Se está comunicando con ella, entra otra realidad totalmente distinta. Después la talega, que le ponen papa y sirve en la bodega. Hay un paso en todos los rituales. Eso es muy fuerte.

Esta relación entre el danzante con su traje también se expresa, como nos explica Verónica, entre el mascarero y la máscara que confecciona:

V: [El mascarero] Hace una máscara de la diablada, pero todo ese proceso es extraordinario, porque es una relación con un ser. La máscara se puede enojar y no te resulta. Tienes que rogarla, tienes que entenderla. O sea, cada máscara es distinta. No es que tú vayas a ponerte una careta de diablo cualquiera. El que va a bailar está en íntima relación con el mascarero. El mascarero es un especialista, pero están los dos provocando una vivencia. Hay una vida nueva creada ahí. Todos son procesos que nos atañen, como en el teatro, pero no los conocemos, estamos lejos. La otra gente que estudia las danzas de Bolivia te dice, “Se mueven tres pasos para allá, se mueven para acá, sacan el sombrero, saludan, se lo ponen. Y saludan a la divinidad”. ¿A cuál divinidad?, ¿qué cosa? Entonces hay que estar viviendo todo eso para comprender lo cerca que estamos del

teatro, en el sentido que estamos con dos personajes. Uno puede ser un objeto como es la máscara, pero la máscara puede que no le guste el ojo que le estás poniendo. Tú lo sientes, lo quitas, [y le dices a la máscara] “no te enojés”. Hay un diálogo interior que en el fondo es el que el actor tiene con su personaje. Está creando otra vida que no es la suya, que es viva.

Por ejemplo, en el carnaval en la zona de Yampara, Tarabuco, los hombres bailan encarnando o sintiéndose muy cerca del *supay*, del demonio andino. Demonio andino, no católico. Entonces están muy frágiles, pero hay otros que quieren bailar y resulta que han tenido un duelo en su familia, están demasiado frágiles, no podrían bailar, porque si [lo hacen] se van con los demonios. Entonces bailan de luto, con la misma danza, pero con otro traje y con otros pasos, no tan cerca del demonio. Es como una promesa que uno hace al bailar. Esa necesidad de estar entre los que bailan que nosotros no tenemos, como un hecho comunitario, como un hecho de vida, digamos.

Como ellos siguen creando, “nosotros ese paso ya no lo hacemos así, hacemos así y ellos hacían así no más”. “Mira, eso es lo que está bien”. “Este yo quisiera recordarlo”. Hay todo un lenguaje ahí. Lo más importante es que todo es un lenguaje: la danza, la música están juntos. Música y danza no se pueden entender por separado [...], están juntos actuando sobre la persona, movimiento y música.

[...] Ahora uno no entiende por qué en las danzas repiten, si repiten, dan vueltas en tales pasos, tales gestos, tales cosas, y pueden estar horas de horas haciendo exactamente lo mismo, cosa que en el teatro nosotros necesitamos que haya una acción que se desarrolla y que cambie. La situación tiene que cambiar, ¿no? Pero es como una hipnosis, ¿entiendes? que tú sigues avanzando y te sigues entregando. Es una entrega total al final. Una actitud distinta a la nuestra que cada actor siempre guarda su distancia para él controlar. Ellos también guardan su distancia, por supuesto, pero cuando estás bailando, realmente entras en un estado corporal, mental, especial.

Estás viviendo otra realidad. Lo más importante es saber pasar de una realidad a otra, que es lo que es el efecto del teatro. O sea, la realidad y eso el mundo andino lo maneja muy bien, muy bien. Ahora, ¿cómo hacer que el espectador haga la misma transferencia? Porque, la danza la pasamos todos los años en tal fecha, esta, esta, esta y esta, y toda la comunidad va a mirarla cuando la conoce, pero de más, de más, de más. Las guaguas ya saben bailarla, ¿no es cierto? Pero todos van otra vez a mirarla, ¿no? A estar cogidos por eso. No hay novedad. Es una diferencia con el teatro. No hay novedad. El punto dramático está en otra parte, no en una resolución de un conflicto.

Verónica falleció el 31 de enero de 2026, habiendo recientemente concluido la escritura de su último artículo sobre las diferencias étnicas y los imaginarios compartidos entre los jalq’as y yamparas, artículo cuya redacción apuré cuando ya sentía que vivía sus últimos días. La recordamos con esta imagen donde aparece junto a sus amadas tejedoras en el museo de la Fundación ASUR, en Sucre (fig. 5).



Figura 5. Verónica observando un textil junto a tejedoras en el Museo ASUR, Sucre, Bolivia (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

REFERENCIAS

- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, pp. 133-231. La Paz: Hisbol.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. Una extensión entre el altiplano y el mar. Relatos míticos Chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2016. En torno al supay andino el aporte de lo visual a su interpretación. En *Wakas, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, L. Bugallo & M. Vilca, comps., pp. 233-265. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- CERECEDA, V. 2023. Del antiquísimo ícono de chorrillos a un diablito tejido en nuestros días. *Diálogo Andino* 71: 10-26.
- HENRÍQUEZ, P. 2001. Homenaje a Gabriel Martínez, uno de los grandes directores del Teatro de la Universidad de Concepción. *Apuntes* 119/120: 215-221.