



HOMENAJE

Verónica del sur andino, entrelazadora de sentidos

Es con mucho pesar que el Museo Chileno de Arte Precolombino despide a la Dra. Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026), insigne integrante del Consejo Editorial de esta revista durante los últimos 20 años. Son múltiples los homenajes que Verónica ha recibido y seguirá recibiendo, a medida que se aquilata la magnitud de su pérdida. En ellos se ahonda con justeza y detalle en su vida y su obra, y se destacan sus diferentes dimensiones como persona y como profesional. Junto con adherir a esos tributos y celebrar su brillante trayectoria, en estas líneas deseamos honrar su memoria recorriendo su relación con el Museo Chileno de Arte Precolombino y sus integrantes a lo largo de más de cuatro décadas, esto es, durante casi toda la existencia de esta institución. Antes, sin embargo, permítaseme introducir este recorrido resaltando algunos aspectos más generales de su carrera.

Una obra fundacional

Como antropóloga y exponente de la Escuela Semiótica Francesa, Verónica construyó un campo de conocimiento enteramente nuevo en torno a una estética andina con valor de referencia internacional, que dialoga con lo que se sabe acerca de este campo en muy diversas partes del mundo. Fue cofundadora y directora de la Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo “Antropólogos del Surandino” (ASUR). En estrecha colaboración con investigadores como su esposo Gabriel Martínez, Thierry Saignes, Olivia Harris, Thérèse Bouysse-Cassagne, Ramiro Molina, Gilles Rivière, Tristan Platt, Roxana Barragán, y tantos otros etnólogos, historiadores y arqueólogos asociados a ASUR, ha contribuido a poner en el mapa de la investigación antropológica a los pueblos originarios de Bolivia, cambiando en el caso de Verónica la visión de lo que se sabía acerca de los textiles andinos. Fundó, además, el Museo de Arte Indígena de Sucre, que alberga colecciones textiles etnográficas y arqueológicas (Cereceda 2019), oficiando de Directora por muchos años y repartiendo su tiempo entre las labores administrativas propias del cargo, el trabajo con las comunidades de tejedoras de la región y sus investigaciones antropológicas.

Su aporte principal puede ser dividido en dos amplios campos: el desarrollo de las comunidades étnicas y la investigación del pensamiento andino a través del arte textil. Lejos de la imagen del



Verónica junto a una tejedora en la casona Capellanica, un inmueble colonial que perteneció en el siglo XVI al capellán de la Catedral de La Plata y donde funcionó el primer museo de ASUR (fotografía sin autor conocido).

antropólogo o antropóloga ensimismada en su ámbito de estudio, Verónica hizo del compromiso con las comunidades originarias una definición de vida. A lo largo de casi cinco décadas y a partir de un intenso trabajo de recopilación, estudio y difusión de la producción artesanal de textiles, impulsó una infinidad de proyectos de etnodesarrollo en lugares tales como Isluga (norte de Chile), Lunlaya (Charazani, Bolivia), en la región de Sucre (Bolivia) con los jalq'a, yampara, macha y t'inkipay, involucrando a más de 40 comunidades. Internacionalmente, su labor es reconocida como un modelo para el trabajo con comunidades de tejedoras y tejedores indígenas. Como consejera de ICOMOS, asesoró a productores artesanales de textiles de África, Estados Unidos, Perú y una decena de otros países. En este sentido, el trabajo de Verónica ha sido instrumental para mejorar la calidad de vida de múltiples comunidades, muchas de ellas localizadas en lugares aislados y marginados de las economías nacionales. En su faceta de investigadora, ha sido una de las grandes impulsoras del estudio y valorización de la textilería andina, pero no únicamente como un “arte mayor”, sino como un medio privilegiado de comunicación que hunde sus raíces en milenios de desarrollo cultural prehispánico. Desde su pionero artículo “Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga” (Cereceda 1978), sus trabajos generaron un verdadero punto de inflexión en el estudio de los textiles. A contar de

entonces los tejidos llegaron a ser obras de significación, donde la sustancia y la técnica son tan portadoras de sentidos como el contenido de las figuras. Tejidos y vestimentas pasaron a concebirse como partes de sistemas de comunicación no-lingüísticos, centrados en lo óptico-táctil, donde el primer nivel de significados, mucho antes de lo connotativo, reside en aquello que nos llega por los sentidos. De ahí el énfasis fundacional de la autora en explorar los alcances de una antropología de lo sensible y en rescatar lo que llamó muy apropiadamente una etno-estética de lo andino (Cereceda 1987).

Primeros encuentros y descubrimientos compartidos

Mi historia con ella comienza a principios de la década de 1980, cuando su prima, la dramaturga chilena Isidora Aguirre, me pasa una copia a carbón del artículo de Verónica sobre las talegas de Isluga. Reconozco que no capté en esos momentos la importancia de su trabajo. En el Grupo Toconce, un equipo de investigación que habíamos formado con los colegas Victoria Castro y Carlos Aldunate, estábamos alucinados con el trabajo de su esposo, el antropólogo Gabriel Martínez (1976), cuya etnografía y etnogeografía sobre los *uywiris* de Isluga nos introducía en el sentido que tiene el paisaje para los habitantes de esta localidad aymara del altiplano tarapaqueño. Sus análisis eran todo un estímulo para usar la información etnográfica en la interpretación arqueológica y explorar ciertos aspectos de la religiosidad y las creencias en la prehistoria tardía del Loa Superior, norte de Chile.

En 1982, con la incorporación al Grupo Toconce del hijo de ambos, el etnohistoriador José Luis Martínez, no solo accedimos a una versión aún no publicada de “Los dioses de los cerros” (G. Martínez 1983), que aumentó nuestra admiración por Gabriel, sino que con José Luis creamos un taller de investigación para el estudio interdisciplinario de las imágenes tanto prehispánicas como indígenas, en el recién inaugurado Museo Chileno de Arte Precolombino. Integraban esa instancia el antropólogo Pedro Mege y los arqueólogos Luis Cornejo, Carole Sinclair y Francisco Gallardo. La idea era aportar contenidos interpretativos a la exposición de 1983, “El arte rupestre en Chile”, pero pronto nos propusimos darle continuidad al taller más allá de esa exposición. Fue en esos años de aprendizaje que empezamos a valorar mucho más el artículo sobre las talegas de Isluga de Verónica y también los trabajos que empezaban a producir sus colegas de ASUR.

Publicado primero en francés, luego en inglés y muchísimo más tarde en castellano (Cereceda 1978, 1986, 2010a),¹ el artículo analiza las talegas de esa localidad como sistemas de significado más que como simples objetos textiles. El estudio se convirtió en un clásico de la antropología andina de la noche a la mañana y en un exponente del giro semiótico en la antropología del arte que conserva intacta su fuerza inspiradora hasta el día de hoy.

¹ Una característica de Verónica como autora es que sus artículos más importantes eran publicados en diferentes versiones, idiomas y fechas, a veces como reimpresiones y otras como reediciones.

Diálogos interdisciplinarios y perspectivas comunes

Es interesante notar que el diálogo de Verónica con el arte rupestre empieza casi justo en momentos que nacía el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Aunque la primera versión de nuestro artículo sobre el significado de las pinturas, grabados y pictogramas del Alero de Taira, en el río Loa Superior, se publicó en el número inicial de la revista (Berenguer & Martínez 1986), el manuscrito estaba listo en su versión final a mediados del año anterior.

Desgraciadamente, esa versión no alcanzó a incluir los importantes datos que nos brindó Verónica una noche de agosto de 1985 en su departamento de La Paz, Bolivia. Hacía un año que ella y Gabriel habían retornado de sus respectivos doctorados en *Sciences Sociales* en la École des Hautes Études de París y se habían instalado en esa ciudad. Conversando sobre la asociación que veíamos entre aves y camélidos en Taira, nos dijo que en Perú los pastores le ponían nombres de aves a las llamas y alpacas, y que, significativamente, no hacían lo mismo con los animales introducidos del Viejo Mundo. Con respecto a que en el alero hay representadas figuras que, según los ornitólogos, corresponden a aves reales y otras que no tienen equivalentes en la naturaleza, señaló que para los isluga los *ch'ullumpi* son, a la vez que sementales de llamas, aves míticas con un gran parecido a los ánades, pero sin correspondencia con ninguna especie en particular; en cambio para sus vecinos, los uro-chipaya de Coipasa, son un tipo específico de pato que puede ser visto en los arroyos del río Lauca. Ella y Gabriel nos recordaron en ese momento que para los isluga los chipaya son de una era anterior, sin Sol, mientras que los chipaya extrañamente concuerdan en esto y señalan que ellos descienden de los sobrevivientes de esa época de penumbras. Hoy, cuando reflexiono sobre esa conversación, no dejo de pensar que en esa “mirada de los isluga” acerca de los otros –fuesen patos o seres humanos– y en esa “mirada de los chipaya” sobre sí mismos, la pareja de investigadores estaba reportando un caso especial de “perspectivismo” una década antes que este concepto se popularizara en el vocabulario antropológico (Viveiros de Castro 2022). En la posterior versión en inglés de nuestro trabajo sobre Taira incluimos los importantes aportes de esa conversación (Berenguer & Martínez 1989: notas 14 y 17).

Una relación creciente con el Museo

Entre fines de la década de 1980 y comienzos de la siguiente, la relación del Museo con Verónica se hizo más amplia e intensa. Colaboró con la exposición de 1989, “Plumas de los dioses”, curada por José Luis, facilitándole el contacto con Peter J. McFarren de la Fundación Cultural Quipus, de Bolivia, y ayudándole a seleccionar piezas para la muestra. Y más tarde, durante el período en que Francisco Mena ofició como editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, publicó “A partir de los colores de un pájaro...” (Cereceda 1990), un antiguo texto que había escrito en 1981 para obtener el Diplôme d'Études Approfondies, en la École des Hautes Études, y que permanecía inédito desde entonces.

En 1992 colaboró nuevamente con el Museo, esta vez con “Colores de América”, una exposición curada por Luis Cornejo, Francisco Gallardo, José Luis Martínez y Pedro Mege, enfocada en mostrar cómo la cromática era utilizada por distintas sociedades del continente, tanto prehispánicas como etnográficas. Hemos sugerido que el tema y el nombre de la muestra se habrían filtrado inconscientemente desde la contingencia política de esos años en Chile, pues la coalición que derrotó a la dictadura tres años antes tenía como uno de sus símbolos de campaña el arco iris (Berenguer & Torres 2011). Sin embargo, el trabajo de Verónica sobre los colores de un pájaro estaba demasiado cerca como para que no haya influenciado a los curadores.

Saberes textiles y transformaciones comunitarias

A principios de la década de 1990, Verónica apareció por el Departamento de Conservación del Museo, internamente conocido como el “Laboratorio” (hoy Área de Colecciones). El recuerdo es de Paulina Brugnoli, artista textil y profesora de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile quien, con la diseñadora y docente del mismo plantel, Soledad Hoces de la Guardia, trabajaron documentando e investigando los textiles de la colección por más de 20 años. Con el patrocinio del Museo y de dicha Universidad, ganaron varios proyectos de investigación, incluso en conjunto con el Museo colaboraron en la curaduría documentando cromáticamente la celebrada exposición de 1999, “Amarras: el arte de teñir en los Andes”. Cuenta Paulina que en un comienzo se sentían intimidadas por los investigadores, quienes les hacían ver que dudaban de la seriedad de sus interpretaciones sobre el significado de las iconografías textiles. Sin embargo, cuando conocieron los trabajos de Verónica se dieron cuenta que las sustancias, las técnicas de producción y las figuras plasmadas en los textiles estaban cargadas de significados y que referentes de la talla suya no trepidaban en introducirse en el “plano de los contenidos”, como ella llamaba a los significados simbólicos. En palabras de Paulina: “Verónica (a quien considera la Violeta Parra de los textiles), nos mostró un camino iluminador [...] sus análisis de sentidos le dieron sentido a nuestro trabajo” (comunicación personal, abril 2026).

A partir de su encuentro en el Laboratorio, Verónica invitó a Paulina Brugnoli a Potolo, localidad situada al oeste de la ciudad de Sucre, famosa por los hermosos tejidos de la etnia jalq’a. Le contó que el dinero que estaban ganando las tejedoras con la venta de sus tejidos estaba produciendo tensiones entre ellas y los varones de la comunidad. Según le confidenció Verónica, las mujeres se habían puesto muy dominantes, a raíz de lo cual los hombres le habían pedido que les enseñara a tejer. Paulina seleccionó a diez jóvenes, grupo que se llamó a sí mismo los *chunka* (diez en quechua). Como las mujeres tejían por urdimbre, a ellos los introdujo en técnicas de tapicería. Al justificar los *chunka* las figuras que ponían en sus tejidos, aparecieron los sentidos, muchos de ellos enlazados con los *soqo* o vientos, con los senderos y con historias parecidas a las que cuenta Verónica en su bello trabajo sobre narrativas míticas de los chipaya entre el altiplano y el océano Pacífico (Cereceda 2010b).

Aquel día en que Verónica entró al Laboratorio venía a ver unas piezas de la colección y vio a la tejedora Cecilia Rubilar, entonces una de las ayudantes de Paulina y Soledad, fotografiando un muestrario textil que reproducía las diversas técnicas estructurales de los textiles precolombinos del Museo. Se fascinó a tal punto con el trabajo, que le pidió que hiciera para ella un conjunto de muestras para llevarlas a Bolivia en el marco de sus proyectos de etnodesarrollo. Al principio, intentaba enseñarles técnicas precolombinas a las tejedoras mostrándoles esas muestras, pero años después acabó llevando a la propia Cecilia a Sucre para que les dictara cursos de capacitación en técnicas textiles y de bordado.

Colaboraciones institucionales

Otro momento en que Verónica mostró su generosa disposición a colaborar con nuestra institución fue con motivo del libro del Museo, *Tiwanaku, señores del lago sagrado* (Berenguer 2000). En julio de 1999 habíamos pasado por su casa con el historiador del arte Constantino M. Torres y su esposa Donna, como parte de un proyecto de investigación que estábamos terminando sobre la iconografía de Tiwanaku. En el Museo de Arte Indígena de Sucre, Verónica nos mostró el notable y bien conservado *unku* o túnica que se había encontrado en Pulacayo, una remota localidad del extremo suroriental del salar de Uyuni. La imagen de la pieza había aparecido en algunos periódicos, pero aún no se había fotografiado en buena calidad. En agosto del año siguiente volvimos con el fotógrafo Fernando Maldonado para registrar el *unku* en colores, del cual dos fotos, además de un gorro de cuatro puntas y un cesto decorado provenientes del mismo hallazgo, salieron publicadas en el libro mencionado. Salvo la entonces extraviada túnica de Punta Pichalo en Pisagua (Garrido & Sepúlveda, en este número), la de Pica y la de Coyo Oriente, no hay nada similar en el norte de Chile; sin embargo, la de Pulacayo es única en presentar personajes “narigones”, como los del arquitrabe de Kantatayita, muy frecuentes en las tabletas psicotrópicas relacionadas con Tiwanaku en San Pedro de Atacama. Incidentalmente, parece que a Verónica siempre le interesaron los textiles de Tiwanaku, a los que veía como antecedentes de aquellos de la prehistoria tardía de los Andes Centro Sur, y en último término, de las piezas etnográficas que estaba estudiando. Fue muy cuidadosa y sutil en esas apreciaciones, pero estas no dejan de aparecer en varias de sus publicaciones (p.e., Cereceda 2017).

En 2006, el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* se hallaba inmerso en un intenso proceso de cambios, que lo habían llevado de ser una revista que se publicaba solo cuando había suficientes artículos, a otra de aparición semestral y con arbitraje externo. En un editorial de fines de 2021 describimos esa época como el comienzo de la etapa moderna de la revista. Parte importante de la modernización fue renovar el Consejo Editorial, un órgano colegiado integrado por investigadores de prestigio como Verónica, quien ocupó ese cargo honorífico durante 40 números de la revista. Aunque la función de estos consejeros consiste solo aportar sus nombres como avales para la revista, Verónica siempre colaboró con los editores cuando solicitamos su opinión experta para situaciones puntuales.

Textiles, arte rupestre y campos de significación

Según Paulina Brugnoli, Verónica aspiraba a vincular los tejidos actuales con los precolombinos. En 2009, en el Taller de Tierras Altas celebrado en San Salvador de Jujuy, Argentina, tuvimos una constatación de este anhelo con su ponencia “Arte rupestre y diseños textiles” (Cereceda 2006). Le expresé que me hacía mucho sentido lo que dijo y me regaló una copia anillada de un manuscrito de 2004 de un trabajo que después reparé había sido publicado en la Enciclopedia Iberoamericana de Religiones (Cereceda 2006). En un capítulo del volumen consagrado a las *Mitologías amerindias*, analiza la construcción visual y mítica de los “infiernos” en el mundo andino, mostrando la manera en que la imaginería cristiana colonial fue reinterpretada y fusionada con la cosmovisión andina. Coincidente con lo dicho por Paulina, Verónica conecta el motivo del zigzag en los tejidos aymaras con el mismo diseño en piedra y en textiles de Tiwanaku. Hace lo mismo con las prendas que visten las figurillas encontradas en entierros rituales de altura de la época inca.

En 2010, solicité su ayuda por correo electrónico. Nos encontrábamos desarrollando un proyecto curatorial y museológico sobre el camino inca para la sección chilena de la postulación del Qhapaq Ñan como patrimonio mundial de UNESCO. Le pregunté qué motivo podría ser emblemático del camino como para diseñar un isotipo para la iniciativa. Con su típica prudencia me dijo que no sabía, pero que entre los jalq'a se hablaba del zigzag con círculos intercalados como el “camino con ojos”, sugerencia que nos sirvió de inspiración para el diseño gráfico de nuestra propuesta, ya que el motivo también está presente en el arte incaico.

Años más tarde, mientras participaba en “Navegantes del desierto: cuando el cielo se inscribe en el camino”, un proyecto de investigación del Museo liderado por la etnohistoriadora Cecilia Sanhueza, no pude dejar de reflexionar que el zigzag es quizás la manera andina de expresar la rectitud de una arteria que se caracteriza por atravesar los altos y bajos del paisaje andino y que las saywas o columnas astronómicas que la jalonan en diagonal son posiblemente los “ojos” del eje vial. Después de todo, en solsticios o equinoccios las saywas se alinean con la salida del Sol (Sanhueza et al. 2020) y se puede decir que, al hacerlo, “miran” hacia esos puntos del horizonte. Nunca lo conversé con Verónica, pero habría sido interesante conocer su opinión. Traigo a colación esta reflexión no para validar mi hipótesis, que es probablemente infundada, sino para mostrar la capacidad heurística de sus ideas, que solían conducir a nuevas preguntas, investigaciones y líneas de pensamiento.

El verano de 2014, Verónica participó en el tercer Taller Sistemas de Representación Andinos (TASIRA III), una reunión que el Departamento Curatorial del Museo (hoy Curaduría) organizaba cada dos años conjuntamente con los proyectos FONDECYT de José Luis Martínez y el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. En esa ocasión presentó la ponencia “Los diseños textiles tarabuco en los últimos 30 años”. Ese año había

publicado el trabajo que presentó cinco años antes en Jujuy, “Arte rupestre y diseños textiles” (Cereceda 2014), lo que dio lugar a una interesante conversación de sobremesa con algunos integrantes del taller.

Poco después, colaboró en la exposición del Museo en 2018, “La fiesta de las imágenes en los Andes”, curada por José Luis Martínez, Paula Martínez, Carla Díaz y Carolina Odone. La muestra buscaba brindar a los espectadores un viaje al conocimiento de los diversos modos de comunicación que han existido en el mundo andino, pero a la vez invitaba a reconocer tipos de lenguajes similares en la propia cultura del visitante. La sección textil del eje expositivo “Sistemas de comunicación” recogía análisis y conceptos como *k’isa*, *pampa* y *allqa* aparecidos en varios de los trabajos de Verónica, incluyendo su entonces reciente libro compilatorio *De los ojos hacia el alma* (Cereceda 2017).

Creo que fue en febrero de 2019, en un trayecto entre la ciudad de Tilcara y el pueblo de Catua, en la provincia de Jujuy, que mi amigo el arqueólogo Axel E. Nielsen me habló del libro de Verónica sobre los Tatas Sombras (Cereceda et al. 2009). Íbamos conversando sobre las actuales sociedades segmentarias del centro sur andino y de los conflictos intra e interétnicos tipo *ch’axwa* y *muxsa* en el altiplano central y meridional de Bolivia, ocasión en la que me instó a conseguirlo. No tardé en pedírselo a la autora y ya en abril lo tenía en mis manos; eso sí, con una notita precautoria suya pegada en la primera página advirtiéndome que no se trataba de un texto académico, sino de “circulación entre los ayllus de T’inkipaya para el recuerdo y la reflexión en las propias comunidades”. Junto con agradecer el envío, le comenté cuánto me servía el libro, no solo para entrever la violencia en las sociedades del período Intermedio Tardío del norte de Chile, que muchos colegas tienden a descartar, sino también para vislumbrar los emblemas de autoridad y la organización segmentaria, posiblemente representados en la iconografía de Tiwanaku.

La persistencia de una pregunta

Como ya fue dicho, a Verónica le motivaba sobremanera conectar los actuales textiles andinos con los del pasado precolombino. Dos artículos de esta década demuestran que el tema le interesó hasta sus últimos años de vida (Cereceda 2020, 2023). En el primero, publicado en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, analiza las ceremonias incaicas de *capacocha*, enfocándose en los diseños textiles de las vestimentas en miniatura que visten las figurillas femeninas depositadas como ofrendas en enterratorios de altura.

En el segundo, toca dos temas largamente estudiados por la ex curadora del Museo y actual miembro del equipo editorial del *Boletín*, Carole Sinclair: por una parte, el diálogo entre textiles y arte rupestre en el norte de Chile, y por otra, las distintas expresiones del personaje de cabeza radiada en diversos soportes (Sinclair 1997, 2017).

Un legado de entrelazamientos

En fin, Verónica del sur andino tuvo la maravillosa capacidad de entrelazar mundos, personas, instituciones, objetos, imágenes, situaciones, temporalidades, espacialidades, saberes y, sobre todo, sentidos. En uno de los cruces de esa vasta trama y urdimbre tejida a lo largo de su rica trayectoria de vida se inscribe también su relación –esporádica en su frecuencia, pero siempre intensa en su alcance– con el Museo Chileno de Arte Precolombino; una colaboración mantenida por más de cuatro décadas que dejó huellas indelebles en nuestras colecciones, investigaciones, exposiciones, publicaciones, encuentros y modos de pensar. Aprendimos de ella que los tejidos no solo visten cuerpos, portan productos o concentran las fuerzas convocadas por el ritual; también actúan, piensan, sienten y relatan, señalando caminos para una antropología, una arqueología y una museología atentas a lo sensible, a la agencia de los objetos, así como a la densidad y espesor de los significados. Su ausencia deja un vacío enorme, pero también un derrotero: el de continuar preguntando, mirando, aprendiendo y entrelazando con el mismo rigor, curiosidad, creatividad, delicadeza y compromiso social que ella tan bien encarnó. En ese horizonte, su legado permanecerá vivo.

José Berenguer R.*

AGRADECIMIENTOS A Carlos Aldunate, Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, José Luis Martínez y Carole Sinclair por la colaboración prestada en la investigación y redacción de este texto. Sus testimonios, comentarios y correcciones fueron esenciales para escribir un homenaje documentado, memorioso y situado. Por supuesto, la manera en que entendí y plasmé sus observaciones es de mi sola responsabilidad.

* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0003-1319-1654.
E-mail: jberenguer@museoprecolombino.cl

Referencias

- BERENGUER, J. 2000. *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco Santiago.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1989. Camelids in the Andes: Rock Art, Environment and Myths. En *Animals into Art*, H. Morphy, ed., pp. 390-416. Londres: Unwin Hyman.
- BERENGUER, J. & A. TORRES 2011. *Compartiendo memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CERECEDA, V. 1978. Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales. Économies, Société, Civilisations* 33 (5/6): 1017-1035.
- CERECEDA, V. 1986. The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. En *Anthropological History of Andean Politics*, J. Murra, N. Wachtel & J. Revel, eds., pp. 149-174. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, J. Medina, ed., 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. 1993. Cette étendue entre l'Altiplano et la mer...: un mythe Chipaya hors texte. En *Mémoire de la tradition*, A. Becquelin & A. Molinié, eds., pp. 227-284. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- CERECEDA, V. 2004. ¿Infiernos cristianos, infiernos andinos? *Mundos demoníacos en la imaginaria actual de los Andes*. Manuscrito en poder del autor.
- CERECEDA, V. 2006. Mitos e imágenes andinas del Infierno. En *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones*, vol. "Mitologías amerindias", A. Ortiz, ed., pp. 313-359. Madrid: Editorial Trotta.
- 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. 2014. Arte rupestre y diseños textiles. En *Las tierras altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 DC*. TANO A II, Taller Internacional de Arqueología del Noroeste Argentino y Andes Centro Sur, M. E. Albeck, M. Ruiz & B. Cremonte, eds., pp. 385-404. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- CERECEDA, V. 2019. El museo de arte indígena de la fundación ASUR. Una experiencia especial. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (2): 239-251.
- CERECEDA, V. 2020. ¿De transiciones y pachacutis?: un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de ceremonias de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 271-314.
- CERECEDA, V. 2023. Del antiquísimo ícono de Chorrillos a un diablito tejido en nuestros días. *Diálogo Andino* 71: 10-26.

- CERECEDA, V., R. QUISPE, S. PÓRCEL & O. SULLCA 2009. *Los Tatas Sombras. De las autoridades originarias en los ayllus de T'inkipaya*. Sucre: ASUR, Antropólogos del Surandino-Convenio T'inki.
- MARTÍNEZ, G. 1976. El sistema de los uywiris en Isluga. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, s.j.*, L. Núñez, ed., pp. 255-328. Antofagasta: Anales de la Universidad del Norte.
- MARTÍNEZ, G., 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-116.
- SANHUEZA, C., J. BERENGUER, C. GONZÁLEZ G., C. GONZÁLEZ R., J. CORTÉS, S. MARTÍN & J. CRUZ 2020. Saywas y geografía sagrada en el Qhapaq Ñan del despoblado de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 52 (3): 485-508.
- SINCLAIRE, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
- SINCLAIRE, C. 2017. El “Señor de los Camélidos” / The “Lord of the Camelids”. En *Taira, el amanecer del arte en Atacama / Taira, The Dawn of Art in Atacama*, C. Sinclair, ed., pp. 61-63. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2022. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.