



Tejer el mundo. Percepción y sistemas de significación andinos desde la obra de Verónica Cereceda

Weaving the World. Perception and Andean Systems of Signification through the Work of Verónica Cereceda

Carla Díaz Durán^A

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
abril 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

A partir de la obra de Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026) esta revisión crítica propone concebir el textil andino como un sistema activo de significación que organiza el sentido según lógicas propias. Se argumenta que el tejido constituye una *pensée textile* irreducible al régimen verbal. La tesis central sostiene que el conocimiento andino se funda en la capacidad de percibir, sostener y articular diferencias, convirtiendo lo visual en un dispositivo de inteligibilidad. Mediante estéticas que oscilan entre el contraste y la atenuación, el textil emerge como una estructura perceptiva que permite organizar, dialogar y habitar el mundo.

Palabras clave: *Pensée textile*, percepción, semiótica andina, conocimiento, diferencia.

ABSTRACT

*Drawing on the work of Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026), this critical review proposes to conceive of Andean textiles as an active system of signification that organises meaning according to its own internal logic. It argues that weaving constitutes a *pensée textile* irreducible to the verbal regime. The central thesis holds that Andean knowledge is grounded in the capacity to perceive, sustain and articulate differences, thereby rendering the visual a key device of intelligibility. Through aesthetic forms that oscillate between contrast and attenuation, textiles emerge as perceptual structures that enable the organization, dialogue, and inhabitation of the world.*

Keywords: *Pensée textile*, perception, Andean semiotics, knowledge, difference.

^A Carla Díaz Durán, Universidad Bernardo O'Higgins, Centro de Estudios Históricos y Humanidades, Investigadora Asociada, Santiago, Chile. ORCID: 0009-0000-1625-0707. E-mail: carlasoledaddiazduran@gmail.com

DEL OBJETO AL SISTEMA: EL GIRO EN EL ESTUDIO DEL TEXTIL

La producción intelectual de Verónica Cereceda supuso un desplazamiento fundamental en la mirada académica de los textiles andinos al trasladar el análisis del objeto textil desde el ámbito de la cultura material hacia el de los sistemas de significación. Su obra se caracteriza por un enfoque semiótico e interdisciplinar, profundamente anclado en el trabajo etnográfico, que articula herramientas analíticas provenientes de distintos campos con una observación sostenida de las prácticas textiles en contextos andinos. Bajo este marco, se propone concebir el tejido como un sistema capaz de organizar sentido según una lógica propia, superando su rol de soporte pasivo de prácticas sociales. Así, el textil se reconoce como una estructura que, además de conservar la tradición, interviene en la forma de mantener y producir conocimiento (Cereceda 2010a).¹

Antes de la intervención de Cereceda, el campo académico dedicado a los textiles se caracterizaba, en gran medida, por una mirada externa al objeto. Los enfoques predominantes abordaban el textil desde perspectivas etnohistóricas y socioeconómicas, priorizando su función como unidad de tributo, medio de intercambio o marcador de estatus ritual dentro del entramado del estado Inka (Cereceda 2010b). Si bien estos trabajos permitieron reconocer la importancia política y económica del tejido, tendieron a dejar en segundo plano su dimensión simbólica interna, situándose, en términos metodológicos, “fuera del tejido” (Cereceda 2010a). Por su parte, muchos estudios arqueológicos, así como enfoques estilísticos y formales, se centraban en descripciones técnicas, cronológicas y estilísticas que fragmentaban la pieza en rasgos aislados (iconografía, materiales, torsiones, etc.) sin reconstruir plenamente las relaciones que otorgaban coherencia al conjunto (Cereceda 2010a). En este contexto, el textil era leído principalmente como reflejo de una realidad social, más que como un sistema de organización de esa realidad.

Isluga y la emergencia de una *pensée textile*

La ruptura con este enfoque se formaliza con la publicación de *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga* (Cereceda 2010a). En este estudio fundacional, la autora introduce una pregunta decisiva para la disciplina: ¿es posible identificar en el textil un lenguaje visual no reductible a su traducción verbal? Para abordarla, recurre a herramientas de la semiótica estructural, pero lo hace desde una reformulación anclada en la experiencia andina, permitiendo una lectura del tejido a partir de sus propias regularidades. Al analizar las bolsas agrícolas de la comunidad de Isluga, Cereceda muestra que la disposición de bandas y listas responde a principios organizativos que exceden la ornamentación o la marcación identitaria. Estas configuraciones estructuran el espacio textil mediante relaciones que remiten a esquemas de orden biológico y cosmológico, donde la diferenciación y la articulación de elementos adquieren un valor constitutivo (Cereceda 2010a: 186).

El alcance de esta observación no se limita al objeto específico analizado. La reiteración de ciertas configuraciones, como la alternancia de bandas oscuras y claras mediadas por zonas de transición, sugiere la existencia de principios de organización

más amplios, reconocibles en distintas regiones del mundo andino. La atención a estos patrones no desestima la dimensión estética o iconográfica de los motivos, más bien, permite inscribirla en una lógica más extensa, en la que la repetición se intuye como el indicio de una lógica estructural subyacente que atraviesa diversos soportes y prácticas.

En este marco, la identificación de categorías como *allqa* (contraste tonal), *chhima* (corazón o centro) y *qallu* (mediación o cría) introduce un nivel de análisis que desborda la descripción terminológica. Estos conceptos operan como ejes que organizan la percepción y la estructuración del espacio textil, articulando relaciones de oposición, transición y centralidad que resultan necesarias para la coherencia del conjunto (Cereceda 2010a). A partir de ello, el tejido puede ser pensado como un campo en el que dimensiones cromáticas, espaciales y materiales se encuentran intrínsecamente imbricadas; un entramado que abre la posibilidad de considerar el léxico, la percepción y el color como aspectos interdependientes de un mismo sistema de organización del sentido.

El alcance de este trabajo excede, por tanto, la introducción de una herramienta analítica específica. En él se configuran las bases de una línea de investigación orientada a comprender formas de pensamiento que se despliegan en y a través de lo visual, sin requerir su subordinación a un régimen verbal de significación. Se plantea así la posibilidad de una *pensée textile*, es decir, de un lenguaje cuya lógica se articula en la materialidad misma del tejido, marcando un desplazamiento duradero en el estudio de los textiles surandinos (Cereceda 2010a).

Estética y mediación: belleza, tinku y percepción

En *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku* (Cereceda 1987), el problema abierto en sus trabajos anteriores (como la posibilidad de pensar el textil y, más ampliamente, lo visual, como un sistema de organización del sentido) se desplaza hacia el terreno de la estética, aunque sin abandonar el marco analítico previamente construido. Lo que allí se somete a examen es, en primer lugar, la mirada de los cronistas coloniales, cuya dificultad para acceder a las claves semióticas locales los conduce a calificar ciertos objetos y prácticas rituales como “gestos feos y disformes” (Cereceda 1987: 133). Esta apreciación, lejos de ser anecdótica, revela un desajuste más profundo: la imposibilidad de reconocer un principio de organización de lo sensible que no se rige por los parámetros de armonía y proporción característicos de la tradición occidental.

A partir de esta constatación, Cereceda reorienta la pregunta por la belleza, alejándola de su definición como equilibrio formal para situarla en el ámbito de las relaciones, mostrando que, en la noción andina, esta opera como un principio de cohesión al interior de distinciones drásticas (Cereceda 1987). La belleza comienza así a perfilarse como una instancia que interviene en contextos marcados por distinciones intensas (vida y muerte, salud y enfermedad, lo natural y lo sobrenatural), donde lo que está en juego no es la resolución de la diferencia, sino su sostenimiento. En ese registro, lo bello no remite a una cualidad estática del objeto, se constituye más bien como un principio de cohesión que permite que esas diferencias, potencialmente incompatibles, entren en contacto sin disolverse. La experiencia estética aparece así vinculada a una lógica de mediación que organiza la relación entre polos heterogéneos, introduciendo un tipo de vínculo que implica riesgo y, al mismo tiempo, posibilidad de articulación (Cereceda 1987).

Es bajo este contexto que la categoría *wayru* adquiere densidad analítica. El examen de la semilla bicolor (roja y negra) permite a Cereceda identificar una forma de belleza que se define por la persistencia de la división. No se trata de una unidad lograda mediante la fusión de contrarios, sino de una configuración en la que la oposición permanece activa, sostenida en una relación que no cancela la diferencia. Lo bello emerge, entonces, allí donde partes claramente diferenciadas logran mantenerse en vínculo bajo condiciones de contraste extremo. Este desplazamiento conduce a pensar la estética en términos de *tinku*, entendido como encuentro que intensifica la diferencia en lugar de atenuarla; el “conflicto óptico” al que alude la autora no designa un desorden perceptivo, sino una forma regulada de tensión que hace visible la relación misma (Cereceda 1987).

Desde esta perspectiva, la belleza deja de localizarse en el objeto para operar como una función que involucra al sujeto. Su capacidad de “tocar el alma” no debe leerse en clave metafórica, sino como la descripción de un efecto preciso: la producción de un estado de atención intensificada, acompañado de una carga emocional que dispone al sujeto a establecer vínculos con ámbitos que pueden ser, a la vez, sagrados y potencialmente peligrosos (Cereceda 1987). La experiencia estética se configura así como un umbral, un punto de pasaje en el que la percepción se ve exigida a sostener la coexistencia de registros distintos sin reducirlos a una unidad indiferenciada.

Esta línea de indagación se profundiza en *A partir de los colores de un pájaro...* (Cereceda 1990), donde el análisis se desplaza hacia el ave *allqamari*, concebida como un “texto óptico” en el que se inscriben transformaciones relativas a la condición humana. La atención se concentra en la variación cromática del plumaje, que permite seguir el tránsito desde el estado inicial del polluelo (*suamari*), marcado por la indefinición de los contornos, hacia una configuración en la que el contraste se vuelve nítido y operante en el adulto. Este pasaje se interpreta como el desplazamiento desde un tiempo de penumbra (*ch'amak tiempu*), caracterizado por una continuidad indiferenciada, hacia un orden en el que las diferencias pueden ser reconocidas y organizadas (Cereceda 1990) (fig. 1).

En este contexto, la categoría *allqa* se amplía. Lo que en el análisis textil aparecía como contraste tonal pasa a vincularse con el ejercicio del entendimiento. Comprender (*hamut'a*) implica discriminar contornos, identificar separaciones, reconocer quiebres; supone operar sobre la diferencia. La indistinción perceptiva, asociada a la “penumbra continua”, se vincula con un estado de asocialidad, mientras que la “mirada inteligente” se configura en la capacidad de introducir cortes que hacen posible la organización de la experiencia (Cereceda 1990, 2013).

Esta lógica encuentra una expresión particularmente clara en las *k'isas* o *qallus*, gradaciones cromáticas descritas como la “luz del tejido” (Cereceda 1990: 81). Estas modulaciones responden a una gramática precisa en la que la relación entre sombra y luz se organiza mediante pasos diferenciados o listas de intersección. Las franjas actúan como mediaciones que vuelven transitable el contraste; en este contexto, las tejedoras emplean el término *mojjsa* para aludir a su efecto perceptivo, una cualidad ‘dulce’ o ‘agradable’ que acompaña la transición entre zonas cromáticas sin anular sus diferencias (Cereceda 1987). La tensión entre diferenciación y continuidad se mantiene así operativa dentro de una estructura que hace inteligible la experiencia.

Figura 1. Dibujo de un *alqamari* elaborado por un campesino de Chuani y utilizado por Cereceda en su publicación (1990: 58). *Figure 1.* Drawing of an *alqamari* created by a local farmer from Chuani and used by Cereceda in her publication (1990: 58).



En conjunto, este desarrollo permite precisar el alcance de la propuesta de Cereceda. El color y la forma se comprenden como dimensiones constitutivas en la organización del sentido. A través de ellas se despliega una forma de conocimiento que se funda en la capacidad de percibir, sostener y articular diferencias. La indagación sobre lo visual se consolida, de este modo, como un campo privilegiado para pensar modos de intelección configurados en la tensión entre contraste y continuidad.

Entre orden y confusión: los textiles jalq'a y el *ukhu pacha*

En sus estudios sobre los textiles jalq'a, Cereceda amplía esta perspectiva de análisis. En ellos identifica configuraciones visuales que desafían las nociones clásicas de orden, simetría y equilibrio. Frente a la idea ampliamente extendida de que el mundo andino se estructura a partir de principios de dualidad y correspondencia, observa una lógica de desorden estructurado (descrita por las propias tejedoras como *chaqrusqa*), en la que lo abigarrado y lo confuso no implican ausencia de organización, sino la expresión de otros principios de orden (Cereceda 2018). En este marco, la distinción entre *pallay* (espacio dibujado o espacio con figuras) y *pampa* (espacio liso) introduce una clave de lectura que no se limita a describir zonas diferenciadas del textil, sino que permite comprender cómo la distribución de formas y colores participa en la producción de sentido (fig. 2). El análisis cobra una profundidad mayor cuando Cereceda propone interpretar la estética jalq'a como una semiosis del *ukhu pacha*, un ámbito asociado a lo interior, lo oscuro y lo indómito, poblado por entidades como los *khuru* y los *supay*.

Figura 2. Textil jalq'a. Semiosis del *ukhu pacha* en el *pallay* (fotografía del Archivo personal de Verónica Cereceda).

Figure 2. Jalq'a textile. Semiosis of the *ukhu pacha* in the *pallay* (Photo of Personal archive of Verónica Cereceda).



En este sentido, lo que podría ser leído como “confusión” se revela como una forma específica de inteligibilidad, que no ocupa una posición marginal respecto de modelos más “ordenados”, sino que configura otra manera de estructurar y habitar el mundo.

Uno de los desarrollos más sugerentes de esta línea de investigación se sitúa en la relación que Cereceda establece entre los textiles y otros soportes visuales, en particular el arte rupestre. A partir de sus trabajos en la región jalq'a, plantea la existencia de una unidad semántica que atraviesa imágenes tejidas y pinturas rupestres, articuladas en torno a un mismo universo simbólico vinculado al *ukhu pacha* (Cereceda 2018, 2023). Esta hipótesis no se sostiene únicamente en similitudes formales o iconográficas, encuentra también respaldo en las interpretaciones locales, donde motivos como los *supay* o los *khuru* son reconocidos a través de distintos medios. La convergencia entre soportes no se explica, por tanto, como un proceso de simple transferencia, sino como la actualización de un repertorio compartido que se despliega en materialidades diversas.

Desde esta perspectiva, la relación entre textil y arte rupestre puede pensarse como la manifestación de un sistema de significación transversal, en el que cada soporte ofrece condiciones específicas para la configuración de lo visible. Los diseños textiles pueden entenderse como una “solución óptica” particularmente eficaz para dar forma a ideas que circulan en un mismo campo simbólico (Cereceda 2018, 2023). Esta articulación se complejiza al considerar los procesos históricos que inciden en la reinterpretación de estas imágenes. A pesar de que la cristianización tradujo el universo del *ukhu pacha* bajo la categoría de “infierno”, asociando a sus entidades con lo demoníaco, esta relectura colonial no logró clausurar las lógicas preexistentes, que continúan activas en la producción textil contemporánea, donde dichas figuras siguen siendo recreadas bajo claves que remiten a un ámbito de vitalidad profunda y origen (Cereceda 2018).

Otras lógicas del sentido: percepción, relato y territorio

En una vertiente distinta de estas “otras” estéticas, el estudio *¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur de Carangas* (Cereceda 2013) constituye uno de los momentos de mayor densidad analítica en la trayectoria de la autora, al introducir un contrapunto crítico a sus propios planteamientos sobre la centralidad del código *allqa*. Frente al modelo aymara, donde el contraste nítido organiza tanto la percepción como el orden social, Cereceda muestra que en el caso de los textiles chipaya la ausencia de simetría, la atenuación cromática y la falta de centros definidos no se presentan como efectos de limitaciones técnicas o materiales; por el contrario, adquieren el estatuto de elecciones que responden a un modo específico de organizar lo visible, una elección estética y perceptiva. Esta reorientación permite identificar un principio alternativo, el *ch'añu*, que no se basa en la distinción de contornos, sino en la conjunción de lo distinto, en lo imbricado y lo apenas perceptible, desplazando así la asociación entre conocimiento y nitidez visual (Cereceda 2013: 305).

Este principio encuentra su correlato en la forma en que los propios chipayas se piensan a sí mismos. La autoidentificación como *chullpa puchu*, vinculada a una humanidad anterior a la salida del Sol, introduce una temporalidad inseparable de las condiciones perceptivas que los textiles ponen en juego. El análisis del vestuario (en particular las prendas monocromas y de tonalidades apagadas), permite a Cereceda mostrar cómo el tejido opera como registro de esta condición, remitiendo a un tiempo de penumbra (*ch'amak tiempu*) en el que las diferencias no se presentan con nitidez. La renuncia a la luminosidad se configura, en este marco, como una forma de afirmación, sosteniendo una diferencia frente a otros grupos andinos mediante un régimen perceptivo propio. Lo que desde fuera podría leerse como “pobreza” se revela así como una operación de distinción basada en la atenuación del contraste. De este modo, la autora amplía su propuesta al evidenciar que los sistemas visuales andinos no responden a un único principio organizador, sino que articulan formas divergentes de percepción, conocimiento e identificación social.

El alcance de este planteamiento no se limita al ámbito textil. En el mismo ciclo de trabajo de campo desarrollado en la comunidad de Chipaya (departamento de Oruro, Bolivia) entre 1982 y 1985, del que emerge el estudio sobre la “estética de la pobreza”, se inscriben sus investigaciones sobre relatos míticos, reunidos en *Una extensión entre el altiplano y el mar. Relatos míticos chipaya y el norte de Chile* (Cereceda 2010c). En este conjunto, el análisis se desplaza hacia la dimensión narrativa, incorporando la noción de transtextualidad como herramienta para abordar la organización del sentido más allá de unidades discursivas aisladas.

A partir de relatos fragmentarios vinculados a los vientos (*soqo*) y a diversas entidades, Cereceda muestra que el sentido no se encuentra contenido en cada narración independiente. Por el contrario, lo que se pone en juego es una red de relaciones en la que los relatos se remiten unos a otros, permitiendo la reconstrucción de lo que denomina un “mito mental” o no narrado: una estructura que articula múltiples historias sin llegar a formularse como un relato único y cerrado (Cereceda 2010c) (fig. 3). De este modo, la narración deja de ser entendida solo como vehículo de contenidos para convertirse en un espacio de articulación, en el que se configuran vínculos entre territorio, memoria

Figura 3. Dibujo hecho por Martín Quispe, comunero de Chipaya, representando los *soqos* o vientos. Abajo a la izquierda aparece escrito “Thami [nombre genérico de todos los vientos] *soqo* [viento frío, el único que puede ser personaje de una narración] Pablo Gaspara”; y a la derecha: “Senora [sic] del viento” (Cereceda 2010c: 104). **Figure 3.** Drawing by Martín Quispe, a community member of Chipaya, depicting the *soqos*, or winds. The lower left bears the inscription “Thami [generic name for all winds] *soqo* [cold wind, the only one that can be a character in a narrative] Pablo Gaspara”; and on the right: “Senora [sic] del viento” (Cereceda 2010c: 104).



e identidad. La conexión entre el altiplano y el mar no aparece entonces como un dato geográfico, sino como una relación producida en el plano simbólico, sostenida por la circulación de motivos, entidades y trayectorias en relatos aparentemente inconexos.

De este modo, la autora extiende su propuesta más allá del campo visual, mostrando que distintos soportes (textiles, imágenes y narraciones), participan de un mismo sistema de significación, en el que el conocimiento se produce a través de relaciones y desplazamientos entre formas diversas.

EFICACIA RITUAL Y CONOCIMIENTO EN PRÁCTICA

La publicación *¿De transiciones y pachacutis?* (Cereceda 2020) constituye uno de los momentos más sugerentes de la trayectoria de la autora, en la medida en que traslada su enfoque analítico desarrollado en contextos etnográficos contemporáneos, al estudio de materiales arqueológicos vinculados a las ceremonias de *capacocha*. En este trabajo, Cereceda sitúa las miniaturas textiles más allá de una mera reproducción del vestuario inkaico, entendiéndolas como configuraciones que responden a principios organizativos específicos. A partir de una tipología que distingue entre tonos naturales y estructuras asimétricas, por un lado, y diseños más definidos asociados al *pallay*, por otro, muestra que estas prendas responden a lógicas propias del contexto ritual, en las que forma, color y disposición adquieren una función precisa (Cereceda 2020).

Uno de los aspectos más estimulantes de esta aproximación es la propuesta de entender el diseño textil como parte de una lógica de eficacia ritual. El análisis de motivos recurrentes, como el zigzag (*q'iwi*) o la figura del *amaru*, sugiere que estos elementos no operan únicamente como ornamentación, sino como configuraciones visuales orientadas a intervenir en el orden del mundo, en un contexto marcado por

la posibilidad de transformación o desequilibrio (pachakuti). Este trabajo amplía el alcance de su propuesta al mostrar que los marcos analíticos desarrollados en contextos etnográficos pueden dialogar con el mundo inkaico, no como una proyección directa, sino como herramientas para interrogar la dimensión conceptual de los objetos, una línea de investigación que continuará desarrollando en sus trabajos posteriores sobre miniaturas textiles y contextos rituales de altura (Cereceda 2020; 2024). De este modo, Cereceda refuerza una de las líneas más consistentes de su trayectoria: la atención a las relaciones entre percepción, conocimiento y orden social.

En conjunto, su obra redefinió de manera duradera los estudios andinos configurando la comprensión de los sistemas de producción de conocimiento indígenas desde sus propias formas de organización, apoyada en un trabajo de campo prolongado y en el diálogo continuo con tejedoras y comunidades. Sus ensayos, rigurosos, sensibles y atentos a la experiencia, han reorientado las pautas de estudio al situar la mirada en las lógicas internas y en hacer visibles diversos modos de percepción y organización del sentido. Antes que clausurar un modelo, su trabajo mantiene abierto un campo de interrogación sobre las condiciones del conocimiento, anclado en prácticas vivas. Actitud que se prolonga en su compromiso sostenido con los pueblos andinos.

Esta dimensión encuentra una concreción en el proyecto de la Fundación ASUR y en el Museo de Arte Indígena en Sucre, donde la investigación se articula con una práctica de colaboración activa. Surgido del Programa de Renacimiento del Arte Indígena, el museo no solo conserva y exhibe textiles, sino que mantiene vínculos sostenidos con las comunidades, participando en procesos de revitalización cultural, transmisión de saberes y generación de sustento económico para tejedoras y tejedores (Cereceda 2019). Así, la recuperación de técnicas y diseños se configura como una estrategia que articula memoria, creatividad y recursos, mientras que una museografía concebida en diálogo con sensibilidades locales, acompañada por música, ritualidad y narrativas, da forma a un espacio que desborda el formato expositivo y se afirma como lugar de encuentro e interlocución intercultural (Cereceda 2019).

En este punto, la propuesta de Cereceda deja de situarse únicamente en el plano analítico para inscribirse en una experiencia compartida, donde mirar, tejer y comprender forman parte de una misma red de relaciones, de una *pensée textile*. El conocimiento se reconoce así en la práctica, en los recorridos y en los encuentros. Como señala la propia autora,

En la comunidad de Lunlaya veía pasar a la gente de otras comunidades por un caminito alto, y la gente decía: ‘ése es idioma de otra parte’. Pero yo pensaba: ‘¿cómo idioma, si la gente va muda? En realidad, los textiles que llevaban eran el idioma’ (Debreczeni 2008).

AGRADECIMIENTOS Agradezco a Paula Martínez Sagredo por facilitarme el acceso y uso de las fotografías incluidas en este trabajo. Asimismo, agradezco a Soledad Hoces de la Guarda por su atenta lectura y por los valiosos comentarios realizados durante el proceso de evaluación, que contribuyeron significativamente a mejorar este texto.

NOTAS

¹ Las obras de Verónica Cereceda presentan, en algunos casos, trayectorias editoriales complejas, con desfases entre su producción, circulación y publicación en distintos formatos e idiomas. En este artículo se han privilegiado versiones en castellano. Algunos textos, como el estudio sobre las talegas de Isluga, tuvieron impacto desde la década de 1970 y circularon previamente en otras lenguas. Dicho trabajo fue publicado originalmente en francés en 1978 como “Sémiologie des tissus andins: les talegas d’Isluga”, posteriormente en inglés en 1986, y más tarde en español en 2010, versión utilizada en este estudio.

REFERENCIAS

- CERECEDA, V. 1978. Sémiologie des tissus andins: les talegas d’Isluga. *Annales. Économies, Sociétés, 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*, 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: 57-105.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. John Murra y las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 111-112.
- CERECEDA, V. 2010c. Una extensión entre el altiplano y el mar: relatos míticos chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2013. ¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur Carangas. En *Au miroir de l’anthropologie historique. Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, J. C. Garavaglia, J. Poloni-Simard & G. Rivière, eds., pp. 295-316. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- CERECEDA, V. 2018. Imágenes tejidas del ukhupacha: inquietudes planteadas a los etnohistoriadores y arqueólogos desde la etnología. En *Interpretando huellas: arqueología, etnohistoria y etnografía en los Andes y sus tierras bajas*, M. de los Á. Muñoz, ed., pp. 501-517. Cochabamba: Quipus.
- 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. 2024. *Festones en pequeñas vestimentas de enterratorios de altura (Capacocha)*. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Textiles Precolombinos y Amerindianos, Museo delle Culture, Milán 2022, pp. 270-279. Lincoln: University of Nebraska - Lincoln. Doi: 10.32873/unl.dc.zea.1623
- DEBRECZENI, J. P. 2008. "Verónica Cereceda. Las tejedoras...". Diario *El Deber/Extra*, SC, 26.10.2008.