

## EL ENTRAMADO MÍTICO Y TRANS-/INTERMEDIAL EN LA IMAGINERÍA TEXTIL DE CECILIA VICUÑA\* THE MYTHICAL AND TRANS-/INTERMEDIA SCHEME IN CECILIA VICUÑA'S TEXTILE IMAGERY

CYNTHIA CARGGIOLIS ABARZA  
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-3785-5590>  
carggcbe8@gmail.com

Recibido: 29.12.2023  
Aceptado: 31.03.2024

RESUMEN: A partir de la propuesta trans/intermedial, este ensayo estudia las diversas inscripciones míticas prehispánicas en el trabajo artístico y poético de la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña. El objetivo es analizar las inscripciones míticas indoamericanas relacionadas con el tejido y el texto-textil en su dimensión simbólica y ecocrítica. La temática textil se estudia tanto en los cortos *Paracas* (1983), *Khipu/Ce'que* (2010) y *Quipu Austral* (2012), como en sus instalaciones artísticas y en las propuestas poéticas de Vicuña, con el fin de desarrollar un análisis desde la estética del rizoma yuxtapuesta a la idea de una constante reelaboración de la materia mítica a través de la metáfora textil en su dimensión semiótica medial. Este análisis propone un examen del pensamiento mítico textil desde la semiótica de Greimas frente al dualismo oposicional de las culturas amerindias, incursiona el imaginario mítico del cordón y bestiario textil latinoamericano y, por último, enfoca la construcción de las identidades de género. El complejo mítico muestra la envergadura de los *Estudios del Texto-Textil* (pos)coloniales y subalternos con respecto a la interdisciplinariedad de la bioantropología, del antropoceno, la ecología y la biodiversidad en el entramado geo-espacio natural y la Nación, entendida como cuerpo, articulación prima y jurídica. Este

---

\* Este artículo abarca reflexiones de una charla en la Universidad Complutense de Madrid (España), ofrecida en el marco de la *International Conference. "Myth and Interdisciplinarity"*, celebrado del 29 al 30 de octubre de 2012.

<sup>1</sup> Es miembro del cuerpo docente de la asignatura Castellano en un colegio privado de Alemania.

estudio combina perspectivas indígenas en su diversidad cultural considerando también Brasil como espacio geo-político y cultural.

PALABRAS CLAVE: Mito, semiótica, trans/intermedial, *kipu*, arte textil, estudios culturales

ABSTRACT: Starting from the trans/intermedial proposal, this essay examines the different inscriptions of mythical and pre-Hispanic nature regarding the artistic and poetic works of the Chilean artist and poet Cecilia Vicuña. The objective is to analyze Indo-American mythical inscriptions related to weaving and the 'textile-text' within their symbolic and ecocritical dimensions. The textile theme is explored through the short films *Paracas* (1983) and *Khipu/Ce'que* (2010), and *Quipu Austral* (2012), as well as Vicuña's artistic installations and poetic works. The aim is to conduct an analysis that juxtaposes the aesthetics of rhizome with the concept of a continual reinterpretation of mythical elements through the textile metaphor within its medial semiotic dimension. This analysis proposes an examination of mythical textile through Greimas' semiotics, contrasting it with the oppositional dualism present in Amerindian cultures. It delves into the mythical imagery of the Latin American textile cord and bestiary, and ultimately focuses on the construction of gender identities. The complexity of the mythical narrative demonstrates the significance of (post)colonial and subaltern *Text-Textile Studies*, considering the interdisciplinary aspects of bioanthropology, the Anthropocene, ecology and biodiversity in the natural geo-space framework and the Nation, understood as a body, articulation premium and legal. This study integrates indigenous perspectives, recognizing their cultural diversity, and encompasses Brazil as a geopolitical and cultural space.

KEYWORDS: Myths, Semiotic, Trans/intermedial, *Khipu*, Textil Arts, Cultural Studies



## 1. INTRODUCCIÓN

Durante los siglos xx y xxi las expresiones artísticas latinoamericanas emprenden un continuo proyecto de re-escritura y ensayo desde los discursos híbridos, heterogéneos fundacionales y mitológicos europeos y prehispánicos. Los mitos occidentales e indígenas cimientan el orden ideológico y simbólico continental, por ende, se incorporan en los textos literarios y en otras manifestaciones culturales y artísticas. En este caso particular, son las primeras piezas de una vasta heterogeneidad cultural polifónica y disonante dentro del discurso de los Estudios Culturales y los Estudios (Pos)Coloniales, a partir de una estética mítica incluida

en el pensamiento poscolonial y subalterno se arraiga en la interdisciplinaridad del “texto-textil”, del “texto-tejido” (Cornejo-Polar 2003).

Las marcas culturales del mito plantean primero un proceso mimético de occidentalización en cuanto a su (re)producción. Esto nos acerca a lo que Gruzinski (1999, 2007) denomina “colonización de lo imaginario”, “mestizajes de la imagen” y *split narratives* (narrativas divididas entre lo “colonizado” y lo “no-colonizado”).<sup>2</sup> Se destaca la compleja tesitura mitológica prehispánica: se conservan oralmente —también en la actualidad por medio de cantos, danzas, bordados y bailes— y en “textos de escritura básicamente no fonética” (Usandizaga 2006: 9), por ejemplo, en los bordados, los tejidos y la danza. El caso de Cecilia Vicuña se alberga en estos saberes imbricados en la antropología de género desde el universo semiótico textil múltiple arraigado en el multiculturalismo y descentralización de lo andino, en la pluridimensión del textil y del texto-textil, y en el olvido del “(no-)nudo-*kipu*”. El mito manifiesta la complejidad política del “pasado-(no)moderno” erosionado de una multitemporalidad como respuesta al fascismo y al marxismo (Rivera Cusicanqui 2012: 16-17).

Todas estas manifestaciones orales, en las que el mito coexiste, se relacionan de forma discordante en el concepto de las textualidades. El Grupo de los Estudios del Texto-Tejido y del Texto-Textil considera como una base teórica este tipo de reflexiones, incluyendo el aparato semiótico de las manualidades textiles basadas en la imagen simbólica de “la telaraña”, en tanto las estructuras mítico-religiosas y culturales del universo semiótico de “la araña” en y desde América Latina (Carggiolis 2012, 2015, 2021). Esto remite a una interpretación y a unas reflexiones interdisciplinarias sostenidas en las narraciones totales coloniales replegadas hacia las producciones artísticas contemporáneas. Se desarrolla un paisaje a modo de imaginario, archivo y memoria cultural con relación a lo colonial. Esto se basa en el pensamiento mítico que acredita y oculta en la imagen del “palimpsesto” (Brotherson 1997: 423). Esta multitemporalidad y -textualidad destacan el concepto de la “contradicción no-coetánea” con objeto de discutir el conjunto de contradicciones de la “multiplicidad de capas” en la abigarrada y simplista “homogeneidad cultural” (Rivera Cusicanqui 2012: 15).

Las “huellas” míticas se combinan con los mitos occidentales y/o universales conformando dispositivos epistemológicos de un diálogo cultural y estético transtextual. Aquí se avistan texturas transculturales, híbridas o hererogéneas en las que surge una continua reivindicación y (re)apropiación escritural descolonizadora y poscolonial del mito prehispánico en diversos modos (audio)mediales y digitales. Estos conceptos se ven imbricados en el Proyecto textil PENÉLOPE, fundado por Ellen Harlizius-Klück, y premiado por la Fundación Humboldt en el

---

<sup>2</sup> Gruzinski (2007) establece una diferencia entre el imaginario europeo renacentista trasladado al Nuevo Mundo, denominado “híbrido”, y las producciones culturales americanas en la Colonia llamadas “mestizas”. Esta última metáfora cultural atiende más a la mezcla racial que a la cultural; véase al respecto García Canclini (1990). En especial, se considera el complejo de “mestizo” y “narración dividida” desde la noción de Silvia Rivera Cusicanqui (2012: 137-138). Aquí opto, más bien, por el término “narración dividida” desde la mirada interseccional basada en raza, étnica y género.

año 2016.<sup>3</sup> Se trata de una serie de reflexiones sobre el arte textil: las Ciencias, las Artes y Humanidades interrelacionados con el arte digital-textil contemporáneo desde el pensamiento clásico y mítico a través de talleres textiles, artísticos, educacionales y digitales en el siglo xx y xxi. Esto se considera a modo de reactualización de saberes imbricados en los Estudios Textiles Subalternos pero para gramáticas latinoamericanas (Harlizius-Klück 2023). Resulta del enfrentamiento temporal con el Pasado (culturas originarias insertas en contextos urbanos, sociales en tensión entre lo global y lo local, regional). Con respecto a la presencia temporal, se observa una noción de futurismo (el concepto Futuro desde el pensamiento indígena) alterado por el Presente y por espacios de sanación acontecidos por violentos procesos económicos de capitalización, globalización, las “violencias encubiertas” de los (neo)fascismos y de género. En particular, se suman a estos aspectos los efectos (pos)pandémicos en el tiempo de *Pachakuti*, del pasado muerto, durante el siglo xxi (Rivera 2012: 21-30).

Dentro de los Estudios Poscoloniales y Subalternos Latinoamericanos, se integran a la crítica sobre Modernidad-Colonialidad y Colonialidad del Saber, los Estudios del Texto-Textil y del Texto-Tejido como un camino viable de análisis (Carggiolis 2021, Zapata 2017). La obra textil de Vicuña se agrega al imaginario teórico-arácnido del “Telar-de-Penélope” en *La amortajada* de María Luisa Bombal, basado en reflexiones de Ellen Harlizius-Klück (Carggiolis 2012, Harlizius-Klück 2011-2023). La “Penélope-araña” se “de-construye” desde el mito prehispánico, se “re-lee” desde la andinidad. A partir del origen del hilado y estos complejos se “hibridizan” con la *apasanka*, araña en quechua, con Llalin Kushe, la *nguen* del hilado y el tejido mapuche, la araña vieja, y la suma de miradas “Otras” del arte y metáfora textil desde lo indígena.

El Movimiento por los Derechos de la Madre Tierra, la integración y promulgación de las culturas amerindias en 2010 con el pronunciamiento de Evo Morales, figuras políticas como Rigoberta Menchú Tum en Guatemala, la lingüista mapuche Elisa Locón en Chile, el lingüista boliviano Juan de Dios Yapita, la antropóloga Denise Arnold y la poeta Elvira Espejo en Bolivia, el ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara en La Paz, Bolivia, el CUC, el Comité de Unidad Campesina en Guatemala en lo maya, *ladino*, además de la Cátedra Género UNESCO de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile en el trayecto de los Estudios de Género dirigido por Sonia Montecino, entre otras investigadoras, genera un enorme movimiento feminista e indignista arraigado en el pensamiento mítico y expresiones contemporáneas en el contexto de los siglos xx y xxi. Se suman a este movimiento de estudiosos chilenos de la talla de Claudia Zapata Silva, Alicia Salomone y el profesor Grínor Rojo en la Universidad de Chile. Zapata promueve una serie de publicaciones en torno una aguda crítica al “giro decolonial”, pensado desde los estudios poscoloniales y subalternos (Zapata Silva 2018).

---

<sup>3</sup> Señalo una serie de reflexiones en torno a la temática de la poética textil de mi proyecto de investigación iniciado en 2006/07 sobre el “texto textil”, el “texto-tejido”, publicado en parte desde 2012 y relacionado con la becaria de la Fundación Humboldt, Ellen Harlizius-Klück (2016).

Dentro de este panorama, surge un reconocimiento del pensamiento amerindio, de las cosmovisiones y la normalización legal de los sujetos de Derecho Indígena, de los sujetos de Derecho, del sujeto múltiple y de Género (Montecino 2008: 395-403). Esto se acompaña con una enorme campaña de movimientos feministas y estrategias interculturales de educación a la población para la apertura de espacios negados, censurados a lo originario y a lo femenino en los siglos xx y xxi. Desde la teoría crítica y la diversidad cultural nacen propuestas ligadas a las nociones amerindias (no)integradas que “re-viven” el mito originario desplazando gramáticas occidentales a partir prácticas poscoloniales en un diálogo Sur-Sur y Norte-Sur. Los Estudios Interculturales atienden la integración del sujeto cultural (indio y no indio) en función de un “Sujeto-Cuerpo-Nación” (de/pos)colonial desde de la herida colonial y la transformación epistémica geopolítico-corporal. El objetivo poscolonial apunta a que el “Cuerpo-Nación” vuelva a unirse en la “geografía de la rebelión” (Mignolo 2007: 117-167, Rivera Cusicanqui, 2012: 62). El “Sujeto-Cuerpo-Nación” deviene de un provenir pluri-, multicultural y multilingüe, en el sentido del “cuerpo-castigado” de lo no-indígena democratizado, del “cuerpo-dominado”, del “cuerpo-*khipu*” (Carggiolis 2021b, Rivera Cusicanqui 2012: 60-63). La episteme indígena establece una relación entre el “cuerpo humano”, la “organización del espacio geográfico y social” (Gavilán 2008: 461). Se entiende el paisaje, o bien, la geografía en el discurso del cuerpo: la montaña se interpreta como cuerpo, a ella van unidas la cabeza, entrañas-corazón y piernas, en el interior “el yo” de la montaña, va unido a la mente del cuerpo, el corazón es el pensamiento y las emociones. La sangre y la grasa dan poder al cuerpo, a la vida y al corazón; la grasa es la energía y viene de la entraña del cuerpo (Gavilán 2008: 457-461).

Sobre el substrato multicultural, Mignolo sostiene desde la plataforma haitiana reflexiones hacia las culturas originarias y su (in-)visibilidad cultural: “Al abordar el tema del saber y la subjetividad en el plano lingüístico nos abrimos a un campo que se entiende mucho más allá del bilingüismo, el multilingüismo o el multiculturalismo” (Mignolo 2007: 128). La noción “multicultural” se basa en principios “hegemónicos” del conocimiento, la educación, las nociones de Estado y gobierno, la economía política y la moralidad, elementos todos controlados por el Estado. La política entra en juego, la “cultura” sigue poniendo en riesgo “los principios epistémicos”, la “interculturalidad” da hacia “lo occidental” y “lo indígena” (2007: 137). La reivindicación de la interculturalidad se detiene en la perspectiva de la lengua, del quechua en el Ecuador a modo de “interepistemología” (Mignolo 2007: 141).

El imaginario territorial se entiende bajo el concepto de “América” y de ‘lo indio’ junto al imaginario mítico a partir del trazado de mapas y saberes en la constitución de las Naciones. Se aborda el mundo desde fenómenos de (de-) y (pos-) aculturación: los imperios se trasladan (Asia, África y Europa), construyen el *Orbis Universalis Terrarum* bajo la idea del occidentalismo del pasado nostálgico vallejiense e imperial del Tawantisuyu y de Anáhuac (Mignolo 2007: 15-74, 136-149; Rivera Cusicanqui 2012). Lo femenino colonial “esclavo-africano” refuta la hipótesis de la permanencia del trabajo doméstico en la cultura criolla, en la

educación femenina de hilar, coser, bordar, tejer y cocinar desde la cultura colonial conventual, el tema económico sostiene el arte textil, la hilandería y la condición laboral (Azúa 2008: 55-75, González 2008: 41-52, Zamorano 2008: 63-75).

Greimas (1970) atiende el mito desde la perspectiva lingüística y comparativa; estudia la utilización de la mitología leída con ojos europeos como "leyendas folclóricas". El mito se entiende bajo la condición de "dos": (1) se considera el significado del mito en la unidad de su significado; (2) se entiende como una unidad relacional bajo la idea de una correlación (Greimas 1970: 120-121). El mito posee una función del pasado y del futuro desde la oposición hacia la desmesura y la armonización en la concepción de la totalidad como elementos aritméticos y filosóficos, sigue los criterios de la bioantropología y de discursos arraigados en la violencia de Estado.<sup>4</sup>

"Las culturas se entremezclan y se prestan mucho unas a otras, y cada una es como una colcha de retazos, un montón de remiendos y parches", así determina Gavilán el mito dentro del ciclo festivo-ritual. Se añade a la posición de Greimas los siguientes puntos: (1) el tiempo-espacio; (2) los ciclos naturales, el lunar y el solar; (3) el principio de la bipartición (solticios) y la tripartición (clima); (4) el cuerpo desde el ciclo tripartito; (5) desde el principio agrícola: siembra-juventud; crecimiento-matrimonio (madurez sexual); cosecha-vejez; (6) el cuerpo, femenino-masculino; (7) los cuerpos sexuados, fundamento del movimiento; (8) relaciones del femenino y masculino (Gavilán 2008: 460).

El mito "texto-textil" muestra una armonización de más de dos opuestos (lo occidental-lo indoamericano, lo multicultural) en el espacio temporal intermedio, en los contextos socioculturales y lingüísticos de lo indio-castellanizado, de lo castellanizado-indio, por qué no un "indio" que maneja el castellano y el inglés junto a su lengua nativa (ILCA 2023, Zapata Silva 2018). No obstante, este pensamiento bipartito/multilingual no incluye una "comunidad imaginaria" y las estrategias identitarias propagan una ambigüedad desmembrada, en el sentido de archipiélago, y una estrategia narrativa de "contar el pasado en nudos" de *Split*, del "indio" al "campesino", al "mestizo pobre", al sujeto femenino africano, "esclava" (Rivera Cusicanqui 2012: 106, 138-140; Kempen 2001: 1-22). Vicuña establece la desmesura de la totalidad de los cosmos del "pensamiento-textimultilingüe", el textil-traje es sinónimo del *phallus* (2012: 117-133; 2001: 102). El sujeto-textil monolítico toma consciencia y "des-centra" la mirada occidental, la hace suya y la flexibiliza: deconstruye lo hegemónico y lo hace heterogéneo, la transforma en "no-monolítico". El mito amerindio y andino se lee con la "lupa binomio" del "no-civilizado", del sujeto del "puño no-impreso", del que busca un lenguaje "des-centrado" y del sujeto pasado de la "no-letra". Se recuerda este pasado, el presente interpreta esto en lengua del "colonizador-Padre", en los procesos de globalización dispersos en la idea de lo precario y de lo regional: en inglés, en castellano y en "mezcla-híbrida-de izquierda", la lengua originaria subalterna a modo de práctica poscolonial (French y Heffes 2021).

---

<sup>4</sup> Las arpilleras de Violeta Parra como parte de la epistemología de "resistencia cultural" desde lo textil, doméstico, hacia la denuncia de los Derechos Humanos en la (neo/pos)vanguardia chilena e internacional.

Esto se lleva a la práctica cultural y literaria en las propuestas de movimientos artísticos (neo/pos)vanguardistas, puesto que “[a] una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida” (De Toro 2007: 28). En medio de esta “textualidad transmedial” este fenómeno se define desde la “multiplicidad de posibilidades mediales”. Esta conceptualización se entiende a partir de un “diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, o lo que es lo mismo, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales” (2007: 26). Bosshard apunta a la noción de “transmedialidad” lo siguiente: “pasa por alto las características específicas del medio respectivo, no depende de un medio originario” (2008: 169-170). Esta discrepancia invita a revisar el vínculo mediático desde la intermedialidad, la cual “evidencia puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos” (González 2021: 1-18). Se pasa constantemente de un medio a otro de forma separada con fronteras disciplinares como una “literatura fuera de sí”, término de Florencia Garramuño, dando paso a una obra multifacética, híbrida y extendida. Los medios fluyen del uno al otro transformándose, rescribiéndose, contaminándose y alimentándose a través de la multiplicidad medial (González 2021: I-III). Las conexiones disonantes se encuentran en los lenguajes, que muchas veces no se mezclan, sino que dialogan desde el plano semiótico (Bosshard 2006, De Toro 2007, González 2021: 6). Se juxtaponen y se separan en una relación intermedial a través de la combinación (González 2021: 6-7).<sup>5</sup> El mito, en este contexto, invita a ser (des)tejido y leído como un “tejido vivo” totalizante (Usandizaga 2006: 7).

Este artículo analiza cómo se manifiesta la presencia del mito prehispánico andino en la obra de Vicuña<sup>6</sup> a partir de estas texturas intermediales para entenderla desde el arte total. La modernidad narra a partir del mito la defensa de la pluralidad, la noción del conocimiento fundada en el pensamiento fronterizo, la descentralización de la teopolítica y egopolítica del conocimiento frente a la fuerte discrepancia en el concepto de modernidad espiral amerindia del pasado envuelto en el presente (Mignolo 2007: 34-35, Rivera Cusicanqui 2020: 46-70). En Vicuña presenta un cuidado permanente por materializar —poética y artísticamente— una estética de “lo precario”. Desde la fibra, el mito originario y arcaico, la poeta y artista chilena estructura un espacio intersticial medial de “lo precario”. La lente de la cámara graba desde el recuerdo del “quipu-que-no-recuerda-nada”, desde la disolución absoluta del anudado material. Este análisis enfoca tres cortos: *Paracas* (1983), *Khipu/Ce'que* (2010) y *Quipu Austral* (2012).

<sup>5</sup> Limito el análisis de los términos de “transmedialidad” e “intermedialidad” a estas escasas líneas por problemas de espacio. Sin embargo, sostengo el término “intermedialidad”, dado que el objetivo no es establecer un vínculo con los *Intermedia Studies*, sino más bien realizar una lectura interdisciplinaria de la obra textil en el mito por lenguajes y transposición. Véase González (2021: 11-12).

<sup>6</sup> Agradezco a Cecilia Vicuña las referencias bibliográficas, la referencia a la protoescritura en las culturas preincas, los materiales visuales (fotografías de sus instalaciones), el acceso a su trabajo audiovisual y también los constructivos comentarios y observaciones críticas.

El objetivo es atender los complejos temáticos intermediales a partir del medio (audio)visual.

## 2. PROTOESCRITURA: DE HILOS, TEJIDOS, KIPUS EN *KHIPU/CE'QUE* (2010) Y *QUIPU AUSTRAL* (2012)

Un textil antiguo es un alfabeto de nudos, colores y direcciones que no podemos leer.

Hoy los tejidos no solo "representan", sino que ellos mismos son uno de los seres desde la cosmonogía andina. (E. Zorn)

*Palabra e hilo* (Vicuña 1996: s/p)

Desde la analogía la "palabra es un hilo", Vicuña (miembro de la "Tribu No") establece un vínculo muy estrecho entre "lo precario"<sup>7</sup> y la palabra poética con la noción de la "mujer-hombre-nueva-nuevo" revolucionario (Vicuña 2007: 24-23, French y Heffes 2021). Surge una relación prima entre el arte originario de tejer, el texto y la "metáfora escondida en la intimidad de la palabra" (Paternosto 1989: 149). Paternosto, colaborador de Vicuña y miembro del Grupo Sí en La Plata, en el *pathos* neorromántico de 1960, interviene en el patrimonio verbal de lo artesanal o de la arpillera del informalismo:<sup>8</sup> "arte otro, formas independientes, signos primigenios, rítmica dramaturgia del ser, reintegración a un absoluto, núcleo vital, expresivo, ante un rechazo de la tradición" (Yurkievich 2014: 149). Se acentúa el regionalismo estético combinado con una estética de primitivismo indoamericano, relaciones simétricas, binarismos, composiciones simétricas, el *collage*, superficies pintadas, disonancias y atonalismo, y una geometría del triángulo, el rombo y el rectángulo (2014: 173).

En la instalación *Precario, performance* (1990), se encuentran telas transparentes amarillas, rojas y blancas, sujetas a maderas, hilos rojos y lana blanca (entre otros). Se combina con elementos naturales que expresan la materia cósmica de la creación del tejido universal y el ascetismo, una figuración geométrica acentada con símbolos germinales en avance hacia una (neo/pos)vanguardia textil.<sup>9</sup> La arpillera se observa desde la perspectiva del arte, su trama aparece en la superficie del cuadro, la imagen se verbaliza en las oposiciones cromáticas y tectónicas disonantes. Las formas se centran en rasgos trazados por el paisaje y la naturaleza. En *Otoño. Autumn* (2007) se exponen hojas de árboles en el Museo Nacional de Artes (Santiago) a modo de contribución al Socialismo (Vicuña 2007:

---

<sup>7</sup> Cfr.: "Lo precario es la conexión, el espacio del encuentro, la transformación" (Vicuña 2012: 46).

<sup>8</sup> Esta idea se vincula con el arte de Violeta Parra y sus décimas, su influencia en la obra de Cecilia Vicuña (Yurkievich 2014: 162-175).

<sup>9</sup> La "instalación amarilla se llamaba: El origen del tejido" (Vicuña 2012e) se encuentra en *Qui-poem* (1997). En su dimensión escrita se observa en "The Origin of Weaving". De igual modo, "The Weaving of Word" (1990-96), en el libro *Unravelling Word & the Weaving of Water* (1992). Véase Vicuña (1997: 88-89, 133).

s/p). Materiales sencillos y naturales que metaforizan la totalidad del universo vegetal, natural y textil:



Figura 1: © Cecilia Vicuña: *Precario, performance* (1990), Exit Art Gallery, Nueva York (Vicuña 2012: 25)

“Lo precario” se entrelaza en función con el arte, los símbolos naturales y espirituales, con la imagen de las diosas lunares prehispánicas, por ejemplo, con la diosa maya del tejido, la fertilidad y el agua, *Ixchel*, de cuya placenta cuelga una gran telaraña que acoge al mundo en su sentido ecológico, de lo humano y del Antropoceno (French y Heffes 2021). Esto aparece en *De rerum natura* de Lucrecio y en el mundo de las artes poéticas (Martens 2000: 10). El tejido cósmico se muestra en el corto *Quipu Austral* (2012f): la fibra y la lana, se desprende de los *kipus* sin anudar. La materia textil se expande por el espacio hasta llegar a irrumpir y adherirse por/en toda la materia circundante. Esto lo demuestra una estética de “lo precario hilográfico” como potencial metafórico-creativo del mundo vivo del sujeto-textil en el universo colgado de una Madre universal. Aquí interviene una gramática materna en la que el seno de la proliferación de la vida deviene del cuerpo, de la leche y del seno materno abstraído como el cuerpo del cosmos.

El espacio del tejido en su dimensión simbólico-cromática, en especial en la andina, ofrece un potencial analítico: el rojo representa la sangre y lo femenino (la sangre menstrual), y el blanco, como color complementario y contraparti-

da del rojo, representa el flujo masculino (Vicuña 2012h). Este denota la riqueza, la fertilidad y la cosecha abundante (Fischer 2008: 166-167). Se encuentra en el corto *Quipu Austral* (2012f).<sup>10</sup> Vicuña instala entrecruzadamente franjas de lana rojas, blancas, amarillas, anaranjadas y marrones que “obedece[n] al punto de confluencia entre las gamas del textil precolombino y el de la cultura aborigen de Australia, especialmente en las pinturas rupestres” (Vicuña 2012f). A ello se suma la noción del *kipu* en movimiento, la estructura “sin-nudo” ligada a la memoria, esto es el producto del viento y la luz, una transformación de la forma y el espacio (Roth 2012).

El *kipu* como un “lenguaje orgánico [es un] puente conceptual entre el número y la escritura” (Arnold y Yapita 2000: 340), denota una antropomorfización del incanato hacia una estructura semántica, visual y visceral del cordón umbilical (Vicuña 2012f). En este corto el dispositivo *kipu* parte de la negación del nudo. Es aquel “quipu que no recuerda nada”, siendo *kipu* y no siéndolo, está basado “tanto [en] transgresiones como [en] afirmaciones del espíritu que dio origen al quipu” (Vicuña 2012f).

El *kipu*, en tanto espacio epistemológico y corporal-territorial transandino, se refleja en el legado de las sociedades poscoloniales del territorio pluriétnico, como en *Territorios* (1978) de Julio Cortázar. En “De otros usos del cáñamo”, se anota: “Entre sus muchas propiedades mágicas está la de cambiar de nombre apenas cruza el Atlántico; en España se llama cordel, en Montevideo o Buenos Aires piolín” (Cortázar 1978: 51). La estética del *kipu* vicuñiano se lee como “piolín” desde la idea de la cultura de la memoria infante y familiar, en el sentido de enviar mensajes, de un ‘piolín-canto-vivo’ de conexión y enlaces de “la imaginación y la poesía” (Cortázar 1978: 52; Fischer 2023). La estética del *kipu* andino narra la “violencia (re)encubierta” en las venas y vísceras, imbricada en el parentesco y en el camino del “reconocimiento de los dominados” (Rivera Cusicanqui 2012: 51).

Vicuña aplica la imagen visual del artefacto *kipu* para estructurar performativamente su poética. Se actualiza aquel sistema de “contar anudando” (Carggiolis 2012, De Zeger 1997). En la relación “texto-textil”, su patrón mítico subyace en la tela tejida por la “araña-Aracne”, el mito actualizado en el siglo xx, intervenido por las formas mediales de comunicación. Es el espacio discursivo e intermedial del cuerpo (cuerpo-*kipu*) y de la biodanza que interviene en devenires del trauma, de la memoria y de la política. Esto se vincula a la negación de los aportes multiculturales de lo originario en los dispositivos culturales contemporáneos heterogéneos a través del cristal, en aparatos museológicos. El “texto-tejido” se re-inscribe a través de la presencia temática y mediante el (des)hacer la materia textil en un lenguaje híbrido o intermedial. Se observa una escritura mediatizada, y el textil interviene como un texto críptico, secreto, para ser (de) codificado permanentemente: “Un textil antiguo [...] que no podemos leer [,] al que no tenemos acceso” (Vicuña 1989: s/p).

---

<sup>10</sup> Vídeo realizado en la 18th Biennale of Sydney, celebrada entre el 27 de junio al 16 de septiembre de 2012. Se exhibe en *vimeo*. Envío del material y correspondencia con Cecilia Vicuña, el 22 agosto y el 22 de octubre de 2012.

El lector actualiza la función simbólica, ritual y cosmológica del milenario tejido amerindio. Se hace argonauta, navegante de una cuerda y de un nudo. El nudo se entiende bajo la imagen de “nave de antiguos símbolos”, “nudos-cápsulas de viaje interespacial”, hacia el pasado museológico en los estudios referentes a la concepción del Futuro a través de saberes ancestrales. Estos son sinónimos de una catarsis cultural ante el trauma colectivo y la lucha política indígena y de “nuestra” lucha por la multiculturalidad, por la biodiversidad desde lo natural. Los textiles americanos son medios de transmisión social, de saberes míticos y ancestrales: matemáticos, históricos, estéticos y narrativos, y culturales. Estos se definen en los Andes como “un ser vivo”; por ejemplo, tejer las *wawas* en los partos, transmiten conocimientos rituales y naturopáticos, pues el tejido y las hierbas medicinales van de la mano (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 55; Fischer 2023: 20-21; Gavilán 2008). Si estos se cortan “se considera [como] un acto destructivo”, sugiriendo Vicuña esta antropomorfización en *Metafísica del textil* (1989) (Fischer 2007: 149).

El “protolenguaje materno” implica una primera articulación del niño, es decir, del sujeto “colonizado-analfabeto-indio”. El textil aporta una aguda crítica a la sociedad invasora en el doble sentido: la mujer, la tejedora-indígena, mestiza, y está al servicio de “parir mestizillos” a través del tributo textil (Rivera Cusi-canqui 2012: 84). Desde la crítica del pensamiento (de)poscolonial, se interpreta este hecho como una manifestación de subyugación del sujeto, del sujeto de derecho múltiple, del sujeto femenino y de su cultura amerindia. El desarraigo a causa de las estructuras coloniales interviene en la pérdida de visibilidad en los espacios culturales, por ello en el pensamiento crítico del texto-textil/tejido este interviene la imagen del palimpsesto (texto bajo el texto), una cultura *underground* con urgencia de hacer política democrática y re-fundar el proyecto educativo estatal del presidente boliviano Evo Morales. Esto se basa en los principios de la Escuela-Ayllu de Warisata, la escuela india nacida de la homologación discursiva, política y lingüística de una educación de tres lenguas, dentro de ellas el quechua, el aymara y el castellano (Bosshard 2008-2010). La obra de Vicuña reaparece como descontextualizada, sin embargo, a partir de esta vanguardia se re-leen los “ejercicios de un re-cuer-do” que la artista conceptual parece imbricar con el tema del duelo, el silencio y la estrategia de invisibilización de mitos, letras, culturas indígenas y femeninas.

La emergencia del siglo xx dialoga con la urgencia de los movimientos actuales en el siglo xxi desde el pensamiento del militante, del lafkenche, del mapuche, del sujeto del Ande y del perdido *shiripo*-amazónico (D’Angelo y Pereira 2007, French y Heffes 2021). Toro agrega a esta discusión el estudio de formas lexicales en este tipo de relatos, ordenándolos con las siguientes categorías: (a) míticos; (b) el sujeto cultural en la mitología; (c) la mujer en la mitología; (d) fábulas y cantos de animales; (e) narraciones; (f) ciclo de personajes pavorosos; (g) relatos y narraciones fabulosas o imaginarias; (h) relatos de animales; (i) narraciones de transmutación de animales en hombres (o viceversa); (j) relato de costumbres (Toro 2007: 50).

La Madre Tierra, la Pachamama, se entiende en el sostén andino del macro y microcosmos, se entrelazan en una relación anatómico-orgánica (Marzal 1995, Gavilán 2008). Fischer (2008) menciona la ceremonia *ch'alla para la Pachamama*, en la que se sacrifica una alpaca y su sangre se entrega a la Pachamama como ofrenda y metáfora del desastre ecológico (2008: 166). Esto se define como un "ser femenino no-humano que con su propia sangre produce los frutos del campo" (2008: 166). Bajo esta constelación, la Tierra se percibe como una realidad jurídica y humana que alimenta y alberga todo, un imaginario animalesco, vegetal y mineral; está en estrecha unión con el *ayllu*, con la comunidad (Arnold y Yapita 2000). La Tierra representa la cultura de la imagen y las prácticas de representación del "indio poeta" (Rivera Cusicanqui 2015).

El lenguaje mítico de "lo precario" y del tejer se origina en las diosas prehispánicas; el telar se entiende como prolongación del cuerpo femenino. El cuerpo acota el acto del habla, de la inmediatez y práctica con el mundo, el cuerpo se entiende en su noción simbólica de entender el mundo desde el "nudo" y en la concepción médica de sanación en el "vestir vestidos gruesos", o bien telas de la "araña venenosa". Esto se entiende en cuanto a los poderes de la historia programada para definir el espacio epistémico amerindio del Género: lo femenino y lo masculino en la multidimensionalidad del Género (Foucault 2012: 113-114, 131). Los Estudios del Texto-Textil se anexan las estrategias de los Estudios de Género, de los Estudios Subalternos y Poscoloniales. Desde este "entre-espacio", lo mítico y lo pachamámico, se asume con el tejer divino: en la cultura maya se representa con *Ixchel*, en la azteca con *Xochiquetzal*, en tanto "Penélope-mesoamericana" (Carggiolis 2014).

Esto último se observa en el arte textil de Lizette Abraham "Deidades Mayas", expuesto en 2023 en el marco del Festival Mundo Maya Palenque Magia y Cultura. Abraham "re-construye", como Vicuña, la realidad amerindia en el siglo XXI a partir de lo electrónico y alámbrico con deshechos, y a partir de lo ecológico, en el sentido antipoético parriano de "Los vicios del mundo moderno", dentro de *Poemas y antipoemas* (1954) (French y Heffes 2021, Binns y Echevería 2006). El mundo del "*kipu-cuerda-nudo*" deja de existir por el cable eléctrico, lo alámbrico, la fibra se mantiene sin nudo, según Vicuña. El arte textil deviene de los avances tecnológicos, es un fenómeno que establece el impacto de la globalización en la modernidad de mercado, solidificando la identidad del grupo textil. Así se menciona en el textil peruano-amazónico desde la veracidad de mitólogos hacia una pluralidad en sus motivos y saberes con lo vegetal y natural:

... en la textilería amazónica como andina, tradicional y contemporánea, se emplean similares materias primas (plumas, fibras animales y vegetales, pigmentos vegetales), herramientas textiles (telar de cintura, huso), procesos técnicos textiles (limpieza, despepitado, escarmenado, hilado, urdido, teñido), productos textiles (alforjas, fajas, llicllas, ponchos), diseños (figurativos y geométricos) y terminología textil. (Grández 2007: 211)

Lo vegetal determina en la cultura andina junto al textil, la moda del diario, los desórdenes del ovillo, la producción de la fibra animal y vegetal como parte

del *episteme* precario. A partir de la vestimenta se define el Género: la *mantilla* amazónica sujeta con una franja angosta determina la vestimenta del niño, el ombligo tejido se ajusta al textil *ombligero*, al *pupogato* (2007: 215). Los diseños zoomorfos se determinan a partir de figuras animales, míticas, nacidas de relatos míticos y mágicos; muchos de ellos provienen de la región de los Q'ueros (2007: 217-219). Los textiles dimensionan, en su función estética, social y tradicional, la problemática del aprendizaje generacional y familiar, la mantención de la herencia y de la educación lingüística de la lengua amerindia. El relato mítico se narra desde el juego del huso dentro de las estructuras familiares, ecológicas y biomédicas. El mito se examina desde la dinámica médica con profundas vinculaciones en el ámbito de la salud hacia dimensiones física, social, simbólica y espiritual, del autocuidado y en diversas tradiciones terapéuticas con hierbas tradicionales y el tejido (Fischer 2023, Obach y Sadler 2008: 181).

La obra de Cecilia Vicuña adquiere una dimensión intertextual con los cantos de la chamana María Sabinas y con los libros "herbarios-textiles" *Sabor a mí* (2007). El procedimiento estético mítico traduce y actualiza las altas culturas amerindias en estos discursos populares y religiosos, que, culturalmente hablando, se imponen desde la visión androcéntrica, objetiva, racional, fractal, científica y patriarcal:

Gran parte de las culturas presenta en su mitología relatos que dan cuenta de la centralidad de las mujeres en los cuidados de la salud. Chamanas, parteras, curanderas, todas ellas son protagonistas de relatos milenarios que gratifican este vínculo, quienes compartían generalmente dichos roles con figuras masculinas, pero desde una visión de la salud que hoy leemos como subjetiva, intuitiva, integral, holística, e incluso, esotérica, es decir, atributos que nuestra sociedad occidental ha calificado como femeninos. (Obach y Sadler 2008: 181-182)

En la tradición andina Mama Ocllo, en *El mito de Paqariqtampu*, sale de la tierra junto con Maco Capác vestida rica y finamente. Ambos consortes sacan de sus bolsas a mujeres cubiertas con mantas y franjas (Bendezú 1993: 37). Se acentúa el carácter mítico del tejido en la creación del hombre. Se narran las andanzas de Coniraya Viracocha, virgen que une el mundo cordillerano con el de la costa; este se disfraza de indio pobre para castigar a quien le ofenda (1993: 98-103). Esta unión de lo contrariamente opuesto ("contradicciones diacrónicas" / "contradicciones no-coetáneas") es característica del pensamiento andino, en general amerindio, y está presente en la dirección del torcido del hilo (Rivera Cusicanqui 2021: 160). Los conceptos cósmicos del *hanan-hurin* se basan en "lo alto" para *hanan* y "lo bajo" para *hurin*, y materializan la connotación de lo masculino y lo femenino. Son elementos territoriales y determinan la cuadratura del *Tawantinsuyo* conectado con Cusco: el ombligo del mundo andino (Paternosto 1989: 69-70). Por eso, los planteamientos lingüísticos de Greimas son un gran aporte para iluminar el oscuro e imbricado pensar andino, amerindio, desde el pensamiento lingüístico de conceptos contrarios, en oposición (Greimas 1970). Esto remueve la Génesis bíblica desde el mito en el que el Hijo busca a la Madre,

a la figura femenina, materna para explicar fenómenos naturales como la lluvia, el trueno y el relámpago (Toro 2007: 59).

El pensamiento andino plantea que Hanhan, en una de sus travesuras, logra embarazar a la doncella Cauillaca, quien, mientras tejía desde un tronco, come una lúcuma con el flujo masculino de Coniraya. De este modo, queda encinta, y en el andamio mitológico, se vincula el tejido con la procreación. Tras rechazar al padre de su hijo por creer que es un mendigo, la doncella escapa hacia el mar convirtiéndose junto con su primogénito en piedra. Este mito se encuentra relacionado con la narración del Tercer Ciclo de la creación narrado en el *Popol Vuh*, por lo que se concluye una red intertextual de las áreas culturales devenidos por el arte del *kipu* (De la Garza y Portilla de León 1992: 35-39). Precisamente esto es lo que atrae la atención de los escritores de la avanzada vanguardista, en particular, los surrealistas e indigenistas, ortodoxos y marxistas. El textil interviene desde el mito prehispánico en las letras europeas para avanzar desde el tercero implícito: la estética latinoamericana "re-crea" su propio escenario en el acto de "autopoiesis" (Rivera Cusicanqui 2012, Vicuña 2007).

En la estructura de los mitos de los huitotos se relata la época del diluvio (Toro 2007: 66-67). El mito de la pareja fundadora a orillas de los ríos en el área cultural amazónica sostiene que desde el hueco de la tierra sale una araña en el momento de la Génesis (2007: 67). El textil aparece con el motivo de la vida y con el agua, lo vegetal; de lo ecocrítico parriano se gesta también en el complejo mítico-textil, que se estructura a través de la imagen de un árbol, lugar-geo-espacio del telar de cintura: "La historia de una mujer que 'plantó' a su hijo como un árbol, que luego dio árboles jugosos y frondosos ..." (Toro 2007: 68). Gavilán menciona saberes amerindios combinados con ceremonias rituales en los que lo animal se morfosea con lo vegetal, la carne con la quinua dentro de la metáfora textil:

Capaz no recordar que tiraste la pollera verde  
capaz no acordar que tiraste la pollera amarilla  
"Cholarana" (quinoa blanca), le dije a Usted, ya pues hermana  
"choq'ë perba" (mata blanca), le dije a Usted, ya pues hermana.  
Quinua de todos colores, le dije a Usted, ya pues hermana. (Gavilán 2008: 467)

El textil tematiza el motivo vegetal, abarca el "tapiz vegetal-textil" de la Pachamama: "pollera verde" y "pollera amarilla", atiende la poética pastoril de la semilla. La quinua tiñe el paisaje natural y se replica en la metáfora textil: "la pollera" determina "la montaña". El mito-textil deviene de la tierra, de lo natural, y está ligado a la procreación y a la fertilidad de la tierra, del árbol, de la *ceiba*-araña, en tanto "árbol-araña" en la imaginación mítica africana (Gavilán 2008: 68). Gavilán menciona que en el arte textil de "la selva peruano-amazónica" interviene la imagen de sirenas alrededor del textil, como en el relato "La sirena del tapir", en la tribu de los *yaguas* (2008: 77-79).

En las leyendas amazónicas, la *Yacumama* ("madre de las aguas") cuida a los infantes, como narra Ciro Alegría en *El Sol de los jaguares* (la leyenda de la sirena del bosque), y es considerada como la madre de las aguas y de los ríos

(Toro 2007: 71). Aquí se narra que la araña le enseñó a la mujer el arte del hilado, en tanto "araña-Aracne-americana". De igual modo, se antropomorfiza el Río Grande Amazonas, con la dualidad en imagen simbólica de la Pacha-Mama (femenino y masculino): "su traje es unas mantas ceñidas desde los pechos hasta abajo, [...], y otras como manto abrochadas por delante con unos cordones: traen el cabello tendido en su tierra y puestas en la cabeza, unas coronas de oro tan anchas como dos dedos" (Toro 2007: 73). La mujer se aborda desde el mito en su significado maternal, santa-procreadora y, por el contrario, en su dimensión de "diablo-disfrazado" (2007: 75).

La espiritualidad ecofeminista deviene de la mujer urbana y cosmopolita considerando los devenires referentes al cuerpo, ciclo y a la comunidad para comprender la multiplicidad de matices en las prácticas culturales del siglo XXI (Hurtado 2008: 423-442). En este espacio simbólico se le da significado al tema de los periodos biológicos de la mujer para determinar el culto por la sangre: la estética del *kipu* aborda el color rojo con objeto de determinar este motivo dentro de estas taxonomías (Chavarría 2007: 190, Gavilán 2008). El cuerpo humano se simboliza desde la episteme andina en los tejidos de Isulaga: "Verónica Cereceda sugiere que las telas se organizan espacialmente de manera simétrica en dos mitades, nombradas como cuerpos con un centro que recibe el nombre de corazón; asociación que simbolizaría la organización social dual de la comunidad" (Gavilán 2008: 461).

El rito se explora en su inmensidad simbólica, el mito da seguridad para "la mantención de la sociedad jerárquica o kiarquica", ambos dan fuerza viril y debilidad de lo femenino (Gavilán 2008: 425). Los mitos develan la construcción de identidad de género dentro de las siguientes dimensiones: la personal (la psiquis individual y colectiva), la política, la religiosa y la cósmica (2008). El peregrinaje del binomio rito/mito aborda lo universal en las culturas "Madre" en el "mundo de arriba" y el "mundo de abajo". La función cultural integra el estudio del mito, acentúa la transformación cultural en el trabajo interno colectivo (Hurtado 2008: 426).

En la poética mítico-textil se traducen imágenes de sombras y fantasmas del pasado. Se habla del "espectro de un Pasado", tapado por un Futuro con esperanzas de un Presente multiétnico y muticultural continental. El universo mítico andino es el lugar en que los kogis tejen una cuerda de la vida a partir del sol: "La tierra es un telar y el sol teje la noche y el día" (Vicuña 1989: s/p). Los elementos masculinos y femeninos del espacio cósmico andino entretejen la Madre, la Tierra e Inti, que constituyen las fuerzas complementariamente opuestas: *hurin*, lo de abajo, lo femenino, y *hanan*, lo de arriba, lo masculino:

Los mitos son como espacios dados, donde he encontrado, he atravesado, me han protegido y limitado; los mitos son una parte mía. [...] La fuerza está dentro de mí y fuera de mí, fuerzas que llegan a ser realidad en la comunidad, en el ritual, en la repetición. [...] Estabas tú y estaba yo presente en la bola de fuego al principio del universo: después, en las galaxias; luego, en los planetas; [...] en las ramas gigantes de las araucarias; [...] en la aldea celebrando los ciclos de

la Gran Madre y más adelante en la ciudad dominada por la catedral donde fuimos para rezar al Dios Padre. (Hurtado 2008: 427)

El pensamiento mítico textil actúa de modo catártico en el desarrollo de la subjetividad y de la identidad de género del sujeto cultural. Este proceso se entiende como una "caminata cósmica" de la *Yama celestial* desde las cosmovisiones andinas, también en discursos ligados al golpe militar de 1973 y en el exilio (Hurtado 2008: 427-428). Se utilizan dicotomías temporales, Sol y Luna, nacimientos y montañas, el periodo de fecundización y el periodo menstrual, divinidades: "Dios o *Kollanta* o *Inti*, *Pachamama*, *Uywiris Mallku* —*T'alla* (antepasados protectores: *Achachila*), Santos y Santas. Excepto el primero, ubicado en el *Araji Pacha*, el resto pertenece a este mundo. [...] *kharisiris* o *lipichiris*" (Gavilán 2008: 461-462). Se anota la cosmovisión en el norte chico chileno:

... *Inti* (Dios-Sol) o *Tata Kollanta* sería una entidad masculina con vida propia, de naturaleza diferente al mundo de la Tierra o del *Aca Pacha*; no vive solo, está junto a otras estrellas también en relaciones de parentesco y matrimonio ("*Hacha Huara*, más grande, *Achichi Huara Huara*, todas tienen nombre, una *Kaukamila juntito*, al Pichu, Tres Marías"). Aparece también como compañera de *Kollanta*, *Kollanta T'alla*. Los atributos de *Kollanta*, refiere a un ser masculino que cumple la función de protector de los humanos.

La expresión "Él nos patea" o "El es nuestro pastoreo" [...] para explicar quien es *Tata Kollanta*, contiene la idea de cuidar con cariño, guiar por el camino correcto, velar por su vida, proteger de catástrofes y de peligros. [...] *Kollanta*, en la ceremonia de la *Wilancha* refiere específicamente al Sol del amanecer, a la primera luz de la mañana. (Gavilán 2008: 462)

En *Quipoem* (1997) plantea Vicuña: "La vida y la muerte se anudan en un hilo/cuerda del ahorcado,/ y el cordón umbilical" (En la versión de la publicación: "Life and death are knotted in a thread/ the hanged man's rope,/ and the umbilical cord") (De Zegher 1997: 27). En las instalaciones de "lo precario", este nexo va junto a la imagen de la Madre Tierra, la Pachamama, que se manifiesta en la instalación *Quipu menstrual* (De Zegher 2006). Gavilán sostiene sobre complejo de la episteme "Pachamama" que se trata de "una entidad de un nivel mayor de abstracción y parece coincidir con la noción de tiempo/espacio. [...] El centro del universo: *Aca Pacha* (femenino y masculino), contenedora de toda la vida de esta parte que une a las dos: *Araji* y *Manqha Pacha*" (Gavilán 2008: 463). El *Tata Kollanta* provee el pastoreo, la vida y el agua. Los mitos de los *chullpas* devienen de los lagos en funcionamiento con la mujer, del feto con el cuerpo femenino, las ceremonias con cantos de pastoreo relacionados con la quinua o la papa en el mes de octubre (2008: 465-466). De este modo, se nutre el sentido vegetal de "Mama Quinoa" y la "Mama Papa", entidades casadas y respetadas, por mujeres y hombres *kullallas* (2008: 465).

En ella se denuncia, desde el pensamiento ecocrítico, la venta de glaciares en territorio chileno en mención a una política del agua en su visión doradista: "el agua es oro" (Vicuña 1996). Este criterio apela a que el fluido estético de la Madre Tierra sangra en la instalación desde la fibra, el agua es el Dorado de la

economía neoliberal. Se alude el flujo desde y hacia el tejido, en la medida en que este “representa una especie de envase protector adicional de la sangre que fluye por el cuerpo humano” (Fischer 2008: 166).



Figura 2: © Cecilia Vicuña: *Quipu Menstrual* (2006), <http://www.ceciliavicuna.org/> (Vicuña 2012)

El *kipu* es un dispositivo cultural basado en el tejido andino y en una “escritura sin escritura” (Vicuña 2010). Se vincula con el *ce’que*. Se define desde la abstracción geométrica del *kipu* a un *kipu* virtual/ritual desmitificando el arte amerindio y re-actualizado, el “agua-sangre” roja. Vicuña plantea en el corto *Khipu/Ce’que* (2010) una definición de *kipu*; lo anota bajo el signo de un “sistema nervioso de lo andino” (2010). El diálogo intermedial se establece con *Quipu Austral* (2012). Vicuña observa “la relación entre ese quipu virtual y los ‘songline’ australianos, también virtuales” (Vicuña 2012f). El *ce’que* o “quipu virtual” se relaciona con las cimas -con el Aconcagua, “el nudo más alto del kipu/ ce’que” (2010)-, y con las *wakas*, “lugares sagrados conectados a las fuentes de agua” (2010). El *episteme* andino se desarrolla dentro del ritual de “la sangre” para que la Pachamama gestee buena tierra; por ello, el Sol y la Luna determinan los tiempos del crecimiento de la semilla en la Tierra:

El solsticio de invierno indica el ocaso del Sol (término del año) que es “tragado” por la Luna para crear el sol nuevo. Agosto, entonces, será el periodo de máxima fertilidad, ella está abierta para recibir la semilla en su útero [...]. Así como crece el *sullu* o feto humano en el vientre de las mujeres, así mismo crece

la planta. [...] Se dice "quepinchuri", que la semilla situada en un cuerpo femenino este la cubra, así como el seno de Akso, parte del vestido de la mujer que cubre objetos; y "jilpan", que crezca. [...] Si bien es la fiesta de la Pachamama, a quienes se les invoca es a los Mallku T'alla Jatur Mallku, Jatur T'alla, Pukar Mallku y Pukar T'alla, Inca Mallku Inca T'alla etc. Los Achachilas o Uywiris pueden habitar en los cerros Mallku-T'alla, en los ojos de agua Jatur Mallku Jatur-T'alla, en las pirkas Pukar Mallku-Pukar T'alla. (Gavilán 2008: 466)

La sangre es el tema del sacrificio para dar fuerza a la matriz de la pro-creación en momentos simbólicos de la fecundidad de la Tierra que generan el futuro en la *pacha*, la germinación de la semilla. En esto se sostiene la trama ecológica que contribuye mejor a la comprensión de muchas creencias y rituales en las "relaciones globales sociedad/medio ambiente", en el mundo del "agua", de la tierra y los animales, de lo femenino y lo masculino (Chavarría 2008: 191-193). En este sentido, Gavilán determina dos modelos persistentes de (bi-)tripartición para entender la feminidad, uno dual y otro tripartito. El primero opone lo femenino y lo masculino; el segundo es un modelo intermedio ambiguo "femenino-masculino", en el que se incluye el movimiento (2008: 468). Rivera Cusicanqui interpreta en el "claroscuro andino" el tema de la violencia para determinar el lenguaje simbólico del rojo, añadiendo a esta mirada el tema del duelo. En el baile de la vestimenta de luto negro, el rojo vicuñiano tiñe el manto de la tierra ensangrentada por las violencias políticas y la sangre del pueblo por las botas militares (Rivera Cusicanqui 2012: 29-30).

La propuesta intermedial del *kipu* en una "poética hidráulica" entretejida y politizada que se observa en los cortos *Mar tejido* (2012) y *Aural* (2012). Se emparente el líquido con el tejido, una obra fluida y con los sonidos originarios del fondo del mar desde una perspectiva mítica. Otra referencia a "la conciencia y fuerza vital en el agua" (Vicuña 2012f) es la película *Kon Kon* ([www.konkon.cl](http://www.konkon.cl)) dedicada a la muerte del mar (2012f). Esto se puede sostener debido a que por el *kipu* orgánico fluyen las hebras de agua de los saberes de lo andino (Arnold y Yapita 2000).

La epistemología, la textualidad del tejido y del *kipu* poseen una "alusión botánica" (2000: 252), una proliferación vegetal vinculada al *kipu* y al pensamiento rizomático (De Zegers 1997: 30-31). Se ordena bajo la noción de "proto-escritura" andina y en la escritura sobre "pallares". La escritura de pallares aparece en el corto *Paracas* (1983) con "Los porotos pintados como 'escritura': es una escritura vegetal, botánica repensando el sistema metafórico y multicíclico de los pisos ecológicos andinos" (Rivera Cusicanqui 2021: 110-111). Es un sistema ideográfico de escritura basada en porotos o frijoles sobre los que se solían pintar formas variadas a rayas, zigzag o figuras (Larco 2012).

Lo escritural-ágrafo se destaca en los *tocapu* —tejidos diseñados con figuras geométricas—. Esta escritura delimita la inmediatez de una geometría prima e incorpora elementos de geometría clásicos (Yurkievich 2014: 170). La "proto-escritura" sobre pallares y los textiles contribuyen al trabajo intermedial de Vicuña, en particular, en el corto *Paracas* (1983). Esto se observa en el mito y en aquellas escrituras ágrafas mostradas en el corto rodado en 1983 (Vicuña 2012).

### 3. EL ENTRETEJIDO MÍTICO EN *PARACAS* (1983) Y ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

El corto *Paracas* (1983) se construye a partir de la contemplación de “un tejido paracas con bordes tridimensionales de porotos pareados [...] el hecho de que sean ‘en par’ denota su cualidad mítica, ya que el par es la creación del mundo” (Vicuña 2012a). Está presente en los espacios mítico-cósmicos del *hanan-hurin* en el corto, en los movimientos de la cámara desde la total, al plano secuencial y en detalle, en noventa figuras tridimensionales de Paracas. La segmentación de las figuras de sombra moviliza una procesión ritual y se mueve en zigzag desde arriba hacia abajo. Se indican de nuevo estos espacios mítico-cósmicos para establecer “un sistema comunicativo-sensorial de diferentes niveles funcionales de símbolos de parentesco, etnicidad, género, edad, rango, estatus económico, alianzas políticas, ideología y cosmología” (Grández 2007: 216). Con respecto a la génesis del corto, Vicuña menciona que “es un textil que me mostró Anne Rowe que está en la colección del Textile Museum de Washington DC.” (Vicuña 2012d).

El corto consta de paratextos, en total tres, que apelan performativamente a esa tridimensionalidad del borde del tejido y lo inician, introduciendo al espectador. En el significado del corto *Paracas* se sujeta en la imagen del viento en el desierto de la costa sureña peruana y alude a la anonimidad de los tejedores o creadores de la tela (Vicuña 1993: 00m-01m52). *Paracas* se segmenta en seis partes, subdivididas en los siguientes títulos: “La tierra: florece el desierto” (duración: 01m53 - 05m54); “Tejedores, llamas y mariposas” (duración: 05m55 - 07m52); “Chamán jaguar” (duración: 07m53 - 10m44); “Los porotos pintados como ‘escritura’” (duración: 10m45 - 12m37); “El templo tejido” (duración: 12m38 - 14m46); y “La batalla ritual” (duración: 14m47 - 18m26). Las figuras animalescas evocan la escritura del “jaguar” vinculada con el chamán y con las fuerzas naturales, ancestrales, pasadas, olvidadas y perdidas.

En el siglo xx la narrativa del “jaguar” de João Guimarães Rosa desarrolla una aventura en dos espacios, en el *entre* y el *margen*, entre tradición y modernidad (Vilcapuma 2007: 167). El “jaguar” posee una dimensión “animal-humana”, el “Yo-jaguar” habla en “mestizo”, se ampara en la tradición del lenguaje del jagareté en tupí, en la cultura del Padre, en la “des-humanización” del Hombre (2007: 167-171). Asimismo, en su función de “sujeto-aculturado” se aborda el doble juego del discurso de la violencia en cuanto al “asesinato del mestizo” en el canibalismo cultural brasileño (Vicuña 2009: 373-380). Se adjudican fuerzas sobrenaturales por su conexión con los dioses; el poeta-chamán se considera portador de saberes inmateriales, se adaptan al textil, a la dimensión contemporánea y a saberes digitales del siglo xxi, en tanto *kipu-digital*. En estos núcleos temáticos se ven inscritos el tema del textil, la ecocrítica, el antropoceno, el arte-escritura precaria y botánica de pallares, flores, hojas (de plátano seco) y bolsas de papel de diario o de plástico, residuos con ideas de Lautremont, la fauna y la “piedra entretejida” del “templo tejido” del video (Vicuña 2007: 7-8, 15-17; Paternosto 1989).

Esta reflexión centra el análisis en dos elementos del andamiaje mítico: la llama, por una parte, ligada al mito de *Yakana*, la Llama Celestial, que simboliza el

“cordón celestial” (Arnold y Yapita 1998: 248). *Yakana* baja a medianoche desde el cielo con objeto de beber el agua de los manantiales y para dar felicidad a los hombres en condicional: si ella no la bebiera, el mundo se quedaría sepultado (Lara 1973: 122-124; Bendezú 1993: 123-124). Se alude a los mitos originarios del diluvio en el imaginario andino (Lara 1973: 31-58). La llama, para regar las aguas que ella bebe, produce la lluvia. De este modo, las tierras pueden ser cultivadas —nótese, la caída y la subida vertical en estrecha relación con el orden cósmico andino del *hurin-hanan*—, y se desprende la primera parte del corto: después de volar la semilla con la llegada de la llama, el “desierto florecerá”.<sup>11</sup>

En el corto, el camélido está decorado con vegetación; de él emana la fecundidad de la aridez de la tierra, de la conexión entre el vellón y del posterior tejido con las fuerzas cósmicas, chamánicas y sanadoras del mundo ancestral. El tejido “es un medio ancestral de comunicación entre los muertos en los cielos” (Arnold, Espejo y Yapita 1998: 203). Igualmente, se necesita acentuar que las hebras de la llama están implícitamente presentes en el medio mnemotécnico del *khipu*. Queda por atender el segmento “El templo tejido” que, sin lugar a duda, presenta una rica y compleja estructura entretejida a nivel intermedial, dejando espacio para el arte digital textil. Esta dialoga con los segmentos anteriores, con los poemas “Ollantaytambo” e “Inkamisana” en el poemario *La Wik’uña* (1990) —ambos representantes de la estructura binaria del universo andino—. El poemario se interrelaciona con el trabajo sobre el arte andino escrito por Paternosto (1989):

... el libro de “La Wik’uña” se fue haciendo junto a “Piedra Abstracta: La Escultura Inca, Una Visión Contemporánea” de Cesar Paternosto. Los dos libros dialogan y reflejan el uno las ideas del otro. Las “metafóricas piedras en germinación” de Paternosto (su descubrimiento), afloran aquí más de una vez”. (Vicuña 1990: 109)

La “germinación de la piedra” de Paternosto se traduce en el tejido de Vicuña por medio de una red intertextual que anexa ambos poemas. En “Ollantaytambo” queda cimentada aquella estructura del anverso y reverso del “texto-tejido”, desde el arte de la piedra al tejido y del tejido a la piedra. Léase:

Roca  
que enciende  
el amanecer

Rosa cúbico  
vertical

Tetas brotando  
del puro piedrar. (Vicuña 1990: 54)

---

<sup>11</sup> El desierto es una imagen política de la poesía barroca zuritiana.

Los versos vicuñianos siguen una estructura visual-textil basada en la performatividad del “nudo y vacío” del *kipu*, del *kipu* como “nudo lítico” (Carggiolis 2012, Paternosto 1989: 143). La relación “piedra-tejido” se refiere al motivo de la piedra como elemento mítico-originario de la cultura inca. El hilo (el Futuro) y la piedra (el Pasado) interconectan lo visual y lo lítico del poema “Ollantaytambo”, por ejemplo, con “Aguará”: “Entra al templo/ pórvido quarz// Ollanta y tambo/ la entraña más” (Vicuña 1990: 26). La estética en el corto dialoga entre los medios visuales y la estética textil de Jorge Eduardo Eielson, con *Paracas Pyramid Performance*, 1974 y *Khipu*, 1965 (Vicuña 2009: 324).

La textura tejida y/o sobrehilada del texto se negocia con la tesis intermedial en *Paracas*, porque en el corto se produce una “re-semantización” y yuxtaposición de dispositivos textiles. El motivo de la piedra interconecta aquellas “protuberancias” líticas de la arquitectura con el tejido (Paternosto 1989: 130). Vicuña las asocia en el video con una imagen tejida de Inti que representa Templo del Sol del centro de culto *Ollantaytambo*. Surge una compleja relación de *mise en abîme* intermedial. Fuera de ello, en el segmento “El templo tejido”, aparecen trompos que aluden a la dinámica centrífuga y centrípeta de la cuadratura del cosmos andino, del tiempo y del espacio: *Hanan Pacha* (el mundo de arriba), *Kay Pacha* (el mundo de aquí), *Uku Pacha* (el de los muertos). Los sonidos del corazón de la Madre Tierra se adjetivan nostálgicamente con el metal: “Pena de oro, pena de plata. Qori chiji, qole chiqui/ Camino ripoñqa. Váyanse al cruce de caminos’. Oración Kallawayá” (Vicuña 2012: 46). Sin olvidar, por cierto, que el arte experimental vanguardista textil de Cecilia Vicuña, incorpora expresiones corporeales emparentadas con la (bio)danza (neo/pos)surrealista en el siglo XXI.

## OBRAS CITADAS

- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (1998). *Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/hisbol.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (2000). *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Paz: UMSA e ILCA.
- Arnold, Denise, Elvira Espejo y Juan de Dios Yapita (eds.) (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural e ILCA.
- Azúa Ríos, Ximena (2008). “Hilar, escribir, leer y contar algo de baile: la educación de las niñas en el Chile colonial”, in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*, comp. Sonia Montecino. Santiago de Chile: Catalonia, 55-62.
- Bendezú Aybar, Edmundo (1993). *Literatura quechua [1980]*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Binns, Niall e Ignacio Echevería (2006). *Obras completas & algo +*. De “Gato en el camino” a “Artefactos” (1935-1972). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Bosshard, Marco Thomas (2008). “Transmedialidad e intermedialidad del discurso indigenista en la formación del imaginario nacional: La poesía temprana de Darío Samper y el bachuismo en el arte colombiano”, in *Literatura, prácticas críticas y transformación*, vol. 2, ed. Carmen Elisa Acosta. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 169-193.

- Brotherston, Gordon (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2012). "Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña", in *Memorias JALLA 2012* (CD-ROM), ed. Dario Henao Restrepo. Cali: Universidad del Valle, 614-628.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2015). "Hacia una estética hidráulica La Wik'uña", in *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte* (eBook), ed. Meredith Clark. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2021a). "Ayahuasca-Reader: Encounters with the Amazon's Sacred vine", *Revista Universidad de Antioquia*, 342: 106-108.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2021b). "Poéticas del/ de la tejedor/a y el 'Gran Telar' trasandino", *Revista de Estudios Culturales*, 14(28): 11-23.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELAP).
- D'Angelo, Biagio, y Pereira, Maria (2007). *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. DOI: <https://doi.org/10.35626/sv.10-11.2007.206>
- De la Garza, Mercedes, Miguel León de Portilla y A. Recinos. (1992). *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Toro, Alfonso (2007). "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad" [2006], *Comunicación*, 5: 23-65.
- De Zeger, Caroline (1997). *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. New England / Hannover: University Press.
- Fischer, Eva (2007). *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Viena: Lit-Verlag.
- Fischer, Eva (2023). "Kallawayá, Inc. –the making of the Kallawayá (1532-2008): a historical, relational, and comparative approach", *Estudios Atacameño*, 69: 1-39. DOI: <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2023-0005>
- Foucault, Michael (2012). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- French, Jennifer y Gisela Heffes (2021). *The Latin American Ecocultural Reader*. Illinois: Northwestern University Press.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1989]. México: Grijalbo.
- Gavilán, Vivian (2008). "Representación de lo femenino en la población aymara contemporánea del norte de Chile", in *Mujeres chilenas. Fragmentos de una Historia*, comp. Sonia Montecinos. Santiago de Chile: Catalonia, 457-469.
- González, Carolina (2008). "La vida cotidiana de las esclavas negras: espacio doméstico y relaciones familiares en Chile colonial", in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*, comp. Sonia Montecino. Santiago de Chile: Catalonia, 41-52.
- Grández, Haydeé (2007). "Identidad guayacha: El arte textil en la provincia de Rodríguez de Mendoza (Amazonas, Perú)", in *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*, ed. Biagio D'Angelo y Maria Pereira. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 209-225.

- Greimas, A. J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. París: Éditions du Seuil.
- Gruzinski, Serge (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos xvi-xviii*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, Serge (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Harlizius-Klück, Ellen (2011-2023). *Penélope-Projekt. Weaving Codes –Coding Weaves* [2016], [www.saumweberei.de](http://www.saumweberei.de) (13 de octubre de 2018).
- Kempen, Laura Charlotte (2001). *Mariama Bâ, Rigoberta Menchú, and Postcolonial Feminism*. Nueva York: Peter Lang.
- Lara, Jesús (1973). *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz / Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Larco Hoyle, Rafael (2012). "La escritura peruana sobre pallares", <<http://www.aaantropologia.com.ar/relacionescoleccion/Relaciones%201944%20-%20pdfs/04-Hoyle.pdf>> (20 de agosto de 2018).
- Martens, Ekkehard (2000). *El hilo de Ariadna o del por qué todos los filósofos están locos (mi traducción del alemán: Der Faden der Ariadne oder warum alle Philosophen spinnen)*. Leipzig: Reclam.
- Marzal, Manuel (1995). "El mito en el mundo andino ayer y hoy", *Antropológica*, 13: 1-21. DOI: <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199501.001>
- Montecinos, Sonia (comp.) (2008). *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Obach, Alexandra y Michelle Sadler (2008). "La huella femenina en sistemas médicos informales del Chile actual", in *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una Historia*, comp. Sonia Montecinos. Santiago de Chile: Catalonia, 181-194.
- Paternosto, César (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2012). *Violencias (re)cubiertas en Bolivia*. Santander: Otramérica.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2020). *Ch'ixinakax utxiwa. On Practices and Discourses of Decolonization*. Medford: Polity. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781526492692.n20>
- Roth, Moira (2012). "Gleanings #25: Cecilia Vicuña", 22 de Julio, in *Moira Roth's journal, Cockatoo Island*, <<http://moirarothsgleanings.tumblr.com/post/29796567010/gleanings-25-cecilia-vicuna>> (20 de julio de 2012).
- Toro, César (2007). "Mitología amazónica. Estudio de Aproximación desde la diversidad de los mitos, leyendas, cuentos maravillosos, mitológicos y complidores orales de la Amazonía", in *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*, ed. Biagio D'Angelo y Maria Pereira. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 49-87.
- Usandizaga, Helena (2006). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565648>

- Vicuña, Cecilia (1989). "Metafísica del textil", *Tramemos. Boletín del Centro Argentino de Artistas del Tapiz*, 11(31).
- Vicuña, Cecilia (1990). *La Wik'uña*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- Vicuña, Cecilia (1996). *Palabra e hilo = Word & thread*. Edimburgo: Morning Star Publications.
- Vicuña, Cecilia y Ernesto Livon-Grosman (2009). *The Oxford Book of Latin American Poetry. A bilingual anthology*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vicuña, Cecilia (2010). *Soy Yos. Antología. 1966-2006*. Santiago: LOM.
- Vicuña, Cecilia (2012). *Cecilia Vicuña. 1966-2012 Obras*. Santiago de Chile: Ograma.
- Vicuña, Cecilia (1993). *Paracas, 16 mm color, 18m26 [1983]*. Productores: Paulina Ponce/ Cecilia Vicuña, Nueva York, en Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <[http://precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/videos/animaciones/#!grupo\\_14796/0/](http://precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/videos/animaciones/#!grupo_14796/0/)> (29 de julio de 2012a).
- Vicuña, Cecilia (2016). *SemiYa (2016)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=89dCKyWMxq8>> (22 de junio de 2012b).
- Vicuña, Cecilia (2012c). "Fragmento de una entrevista por email de Pamela Baeza Acevedo", correspondencia con Cecilia Vicuña. E-Mail, 24 de julio.
- Vicuña, Cecilia (2012d). "Mito e Interdisciplinaridad", correspondencia con Cecilia Vicuña. E-Mail, 22 de agosto.
- Vicuña, Cecilia (2012e). *Mar Tejido*, <<http://www.youtube.com/watch?v=yZ-iogXNwmU&list=UUkctSrbq8qtJJDH2d68QSow&index=7&feature=plcp->> (29 de septiembre de 2012).
- Vicuña, Cecilia (2012f). *Quipu Austral*, parte de la exposición que lleva el mismo nombre en Sydney Biennale, Australia (desde el 27 de julio al 16 de septiembre), <<http://vimeo.com/4747644>> (22 de agosto de 2012f).
- Vicuña, Cecilia (2012g). *Khipu/Ce'que [2010]*, <<http://www.youtube.com/watch?v=dekETj eXwjY&list=UUkctSrbq8qtJJDH2d68QSow&index=21&feature=plcp>> (29 de octubre de 2012g).
- Vicuña, Cecilia (2012h). "Transmedialidad", correspondencia con Cecilia Vicuña, 22 de octubre.
- Yurkievich, Saúl (2014). *Del arte pictórico al arte verbal*. México: Bonilla Artiga Editores.
- Zapata Silva, Claudia (2018). "El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina", *Pléyade* 21, enero-junio: 49-71. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>