

EL QUIPU QUE NO RECUERDA NADA: PALABRA E HILO DE CECILIA VICUÑA, O HACIA UNA POÉTICA DEL CONTACTO DIVERGENTE

THE QUIPU THAT REMEMBERS NOTHING:
TOWARDS A POETICS OF DIVERGENT CONTACT
IN CECILIA VICUÑA'S *PALABRA E HILO*

JUAN DIEGO PÉREZ
Investigador independiente
jd.perezmoreno@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6467-4408>

Artículo recibido el 16 de noviembre de 2024;
aceptado el 27 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:

Pérez, J. D. (2024). El quipu que no recuerda nada: Palabra e hilo de Cecilia Vicuña, o hacia una poética del contacto divergente. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 100-120. <https://doi.org/10.29035/pyr.26.100>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

La crítica de la reinención poética del quipu andino en la obra de Cecilia Vicuña ha oscilado entre dos paradigmas: uno que estetiza sus procedimientos formales y otro que lo interpreta como índice de un pasado perdido. Este artículo rearticula esta oposición explorando la función crítica de la metáfora en *Palabra e hilo* (1996) como estrategia de memoria descolonial. Argumento que la interacción metapoética entre el lenguaje y el tejido introduce un pensamiento sobre la supervivencia de un pasado obliterado que interrumpe la temporalidad de la historia moderno-colonial y cuestiona las metáforas dominantes del contacto cultural. Frente a la lógica homogeneizadora de la diferencia, la poética de la memoria de Vicuña activa una experiencia de *contacto divergente* entre mundos y tiempos irreductibles, liberando así la memoria del quipu de gramáticas coloniales que neutralizan la fuerza crítica de su divergencia.

Palabras claves: Cecilia Vicuña / tejido / quipu / metáfora / memoria / zona de contacto / divergencia.

ABSTRACT

Critics of Cecilia Vicuña's reinvention of the Andean quipu in her poetics of weaving oscillate between two paradigms: one that aestheticizes its formal processes and another that views it as an index of a lost past. This article reframes this opposition by examining the critical role of metaphor in *Palabra e hilo* (1996) as a strategy for decolonial memory. I argue that the metapoetic interplay between language and weaving reflects on the survival of an obliterated past, disrupting the temporality of modern-colonial history and challenging dominant metaphors of cultural contact. Opposing the homogenizing logic of difference, Vicuña's poetics of memory activates an experience of *divergent contact* between irreducible worlds and temporalities, thus liberating the memory of the quipu from colonial grammars that seek to neutralize its critical force.

Keywords: Cecilia Vicuña / weaving / quipu / metaphor / memory / contact zone / divergence.

En 1966, cuando tenía 18 años, la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña concibió en el silencio de su hogar un experimento mental que giraba en torno a los quipus andinos, cuya estructura textil y silencio ancestral llamaron su atención desde que su padre le mostrara una reproducción fotográfica de uno por primera vez¹. *El quipu que no recuerda nada* consistía en el acto de imaginar la memoria indescifrable de los quipus en el intento de escuchar las texturas de su materialidad y su silencio ancestral. Pese a haber sido concebidos y empleados como dispositivos de recordación en las sociedades andinas antes y durante la invasión de los conquistadores, los quipus habían sido prácticamente olvidados o momificados en el archivo muerto de los museos, en nombre del relato de las naciones modernas y la temporalidad teleológica de su historia: un relato que así los supeditaba a ser indicios del pasado ‘superado’ por un presente volcado hacia la promesa moderna del progreso. Durante casi cinco décadas, el ‘arte precario’ de Vicuña ha explorado y sigue explorando los efectos de ese experimento mental, esa suerte de aforismo misterioso como el quipu mismo, que está en la fibra de sus instalaciones textiles, de su poesía sobre la página y de los múltiples pliegues intermediales de la poética de la memoria que se despliega en su trabajo. Como ella escribe en el catálogo de su instalación *Brain Forest Quipu* (2022), “El quipu que no recuerda nada fue mi primer quipu: una rebelión contra la pérdida de la memoria cultural” (p. 75)².

¿Qué tipo de memoria podría surgir de esta convergencia paradójica entre, por un lado, el silencio del quipu como índice de la pérdida de la memoria y, por otro, la ‘rebelión’ con la que, sugiere Vicuña, se levanta su precaria existencia material contra la violencia que la produjo? ¿Cómo conceptualizar la memoria que así emergería si la materialidad que la anuncia es, simultáneamente, un índice de la violencia de la borradura colonial *de su memoria* —la memoria exterminada del quipu que sobrevive en el precario silencio de sus fibras—? ¿Cómo acercarse, pues, a la memoria de esta supervivencia? Treinta años después de *El quipu que no recuerda nada*, la reflexión seminal que allí se inaugura sobre el cruce entre memoria, tejido y hacer poético (*poiesis*) se expande en los enunciados o versos de *Palabra e hilo* (1996). A través de analogías conceptuales y resonancias entre imágenes, en esta composición metapoética Vicuña va hilando una serie de enunciados que exploran las conexiones entre el arte textil andino y el lenguaje en el despliegue de un pensamiento poético sobre su funcionamiento como formas ancestrales de producción y transmisión de sentido. En este artículo

1 Un quipu es un sistema de cuerdas anudadas que se usaba en la sociedad inca como instrumento para registrar información contable y posiblemente narrativa, ya que los incas no tenían escritura alfabética. Su función, interpretación y valor como fuente histórica es objeto de un debate antropológico al que me referiré en la primera sección de este texto.

2 Todas las traducciones sin referencia al final son mías.

exploro la función crítica de la metáfora en este metapoema para trazar una poética descolonial de la memoria en la obra de Vicuña, cuya semilla estaría en la invitación del aforismo de 1966 a pensar una memoria *que no recuerda nada*.

En un primer momento, me detendré en los retos que el silencio de los quipus, y de los tejidos andinos en general, impone al intento de descifrarlos como signos históricos, y en sus efectos al pensar la articulación entre estética e historia en la reflexión de Vicuña sobre la borradura de su sentido y sobre una memoria que busque acercarse a él en el presente. Teniendo en mente la función del deseo en esta operación, después rastrearé cómo el cruce metafórico entre el lenguaje y el tejido en *Palabra e hilo* despierta una experiencia del lenguaje como “metáfora en tensión”: una instancia de contacto en la que el sentido de la memoria ancestral de prácticas-de-hacer-mundo andinas se siente en el espacio del deseo, ya no de su incorporación como recuerdo, sino de su emergencia *en y como el proceso de su búsqueda*³. De la mano del trabajo de Marisol de la Cadena sobre la divergencia inherente a la zona de contacto entre mundos irreductibles, esto me llevará a pensar cómo el sentido de esta memoria emerge en su divergencia del presente que lo evoca. Como veremos, en su no recordar nada, *Palabra e hilo* conceptualiza poéticamente el espacio de la metáfora como lo que llamaré un *umbral de contacto divergente* entre tiempos y mundos que se entretejen en su mutua irreducibilidad. Al abrir este umbral en sus metáforas, los gestos poéticos de Vicuña liberan la memoria *ancestral y presente* del quipu —del tejido y del mundo que sobrevive con él— de las gramáticas coloniales de la identidad y la historia que neutralizan la fuerza crítica de su divergencia: la fuerza, propongo, de una memoria descolonial que *Palabra e hilo* recuerda y activa en su insubordinación contra su borradura.

1. El silencio del quipu

Al reflexionar sobre la reinención del quipu y del tejido en el pensamiento y acción poética de Vicuña, la crítica ha tendido a reproducir dos paradigmas críticos aparentemente opuestos: uno que tiende a la estetización y otro que aboga por una forma de historización. El primero se centra en los procedimientos formales de la materialidad de las esculturas e instalaciones textiles de Vicuña, y en las experiencias efímeras y colectivas de memoria que ella activa en sus *performances*. A la luz de la ya clásica distinción de Diana Taylor (2003) entre la temporalidad fija del archivo

³ Tomo el concepto de “prácticas-de-hacer-mundo” (*worlding practices*) del trabajo de Mario Blaser, Marisol de la Cadena, Arturo Escobar y Eduardo Viveiros de Castro, entre otros. Las prácticas-de-hacer-mundo comprenden acciones cotidianas que dan cuenta de la red de relaciones entre entes y de la existencia relacional a la que ellas mismas dan lugar: su mundo situado. Ver De la Cadena (2015).

letrado y el carácter efímero y fluido de los “actos de transferencia” cultural asociados al repertorio (pp. 1-52), el trabajo de Vicuña se piensa como una instancia sensible que reactivaría una memoria viva y compartida por los cuerpos que sus acciones poéticas ponen en relación. Esta atención a la estructura temporal y perceptiva de esta experiencia es clave, sin duda, para entender cómo dichas acciones introducen una idea de *performance* que articula la permanencia y la desaparición por fuera de la aspiración a la fijación monumentalizadora del archivo. Sin embargo, y pese a que estas acciones suelen llevar la palabra ‘quipu’ en su nombre como indicio de su singularidad, la atención a sus efectos perceptivos (estéticos, en ese sentido) tiende a desplazar los modos en que el énfasis de Vicuña en una memoria *viva* reclama, justamente desde la materialidad y la forma de su hacer poético, la resistencia de las prácticas de las sociedades andinas, en el pasado y presente, al olvido colonial. El énfasis en la dimensión fenomenológica de esta memoria en evento estético puede conducir, de hecho, a una estetización de su operación que marginaliza o incluso olvida paradójicamente la memoria *del quipu* al silenciar su “rebelión” contra la violencia de su borradura.

Por el contrario —aunque su efecto sea casi el mismo—, el paradigma historicista asume que el pasado al que se remiten los gestos poéticos de Vicuña *como quipus* es absolutamente pasado: un acervo de experiencias perdidas y reificadas como un monolito cuya esencia ancestral habría que recuperar en su pureza imaginada. La memoria que el trabajo de Vicuña despertaría sería la de un pasado ‘andino’ esencializado cuyo retorno contra su borradura reactivaría una fantasía colonial: la postulación de un *otro* homogéneo y ajeno al devenir histórico, cuya diferencia pasiva puede explicarse, reducirse y recuperarse en los términos del *yo* que lo nombra y del presente que lo borra al incorporarlo *como perdido*. Es justo esta fantasía la que se activa cuando se piensa que los quipus en la obra de Vicuña, a diferencia de los andinos, y gracias a procedimientos inexplicados de la artista como médium, ofrecen un camino para descifrar y ‘recordar’ un pasado ancestral (esto es, ancestral *en tanto pasado*) congelado y codificado en los textiles de los museos. En últimas, sea por omisión estetizante o reificación historicista, la memoria en la poética textil de Vicuña se hace legible, pues, mediante la reproducción de fantasías sobre los quipus —y, por extensión, sobre la historia y la identidad cultural— que subyacen tanto en su sumisión como en su presunta ‘salvación’ del yugo de la historia colonial.

Ahora bien, esta aparente oposición entre estética e historia —entre la memoria como evento estético o como sustrato histórico— solo se sostiene si se postula una división tajante entre la experiencia *viva del presente* y las

experiencias *perdidas del pasado* como unidades discretas de la temporalidad secuencial que las ordenaría. En ambos casos, la memoria se concibe como un ‘punto de llegada’ reducido a una unidad temporal (el presente vivo o el pasado perdido) bajo la norma organizadora de esa secuencia. Tanto en su estetización como experiencia viva, como en su reificación historicista, la memoria se concibe como un sustrato que pertenece al presente o al pasado, que se agota en cada uno (en su carácter efímero o perdido) y que se hace legible como evidencia de su oposición con el otro: es repertorio (como práctica) o archivo (como código, como escritura). Sin embargo —y como lo sugiere el aforismo de Vicuña— los tejidos andinos, y en particular los quipus, desbordan esta oposición: *no recuerdan nada*, es decir, no son (o no solo) portadores de un significado ‘descifrable’. Como señala Frank Solomon (2004), “los quipus y el mundo de la experiencia humana estaban interpenetrados en todas partes, de modo que la lógica del khipu lleva la huella de las prácticas rutinarias a las que se adapta. Hacer un quipu era y es ocupar un mundo, no representarlo” (p. 38). De ahí que su memoria no sea ni práctica efímera ni su mera representación, sino el indicio material de *una forma de estar en el mundo*.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Como otros tejidos ancestrales, los quipus desafían la lógica de inscripción de la escritura como representación y así interrumpen la equiparación entre memoria y significación (a esto volveremos), la concepción de la memoria como un ‘punto de llegada’ y la temporalidad teleológica que sostiene a su búsqueda como un *significado (del) pasado*. Suele pensarse en los quipus como el sistema de escritura del Tawantinsuyu para probar la sofisticación de las sociedades andinas, gesto que reproduce una operación típica de la episteme colonial: la borradora metafórica de la diferencia mediante su reducción al

referente conocido (la escritura alfabética en este caso). Sin embargo, el tropo del quipu como escritura⁴ oculta que su forma de producir sentido no es del todo asimilable a la lectura como desciframiento. En ausencia de relatos directos sobre el uso de los quipus antes de la conquista, los únicos registros son fuentes coloniales, entre las que se destaca Felipe Guamán Poma de Ayala, justo por su resistencia a reducir el quipu a la escritura alfabética. En su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), el cronista mestizo incluye dibujos que muestran su estructura (hilos subsidiarios anudados a un hilo principal) y su valor económico, político y ritual. En el folio 360 (figura 1), “Contador mayor y tesorero”, un *quipucamayoc* (funcionario encargado del manejo y la interpretación de los quipus) toca las fibras y las decodifica manualmente como parte del sistema contable que aparece en la esquina inferior. En el 335 (figura 2), una ceremonia muestra al mismo servidor entregándole (‘leyéndole...’) un quipu al Inca en su depósito, quien parece escucharlo atentamente. El dibujo del folio 383 (figura 3) es acaso el más misterioso por su densidad cultural: con un bastón y un quipu en mano, un “Astrólogo, poeta” recorre el espacio con una actitud contemplativa, como si su caminata fuera un ritual cotidiano y cósmico en el que lo acompañan el sol, la luna y las montañas al fondo. Más allá de su función contable y acaso narrativa, aunque no por ello descifrable, estas ilustraciones sugieren que los quipus eran vehículos activos para la codificación, intercambio y circulación de prácticas culturales que su materialidad encarna hasta el presente⁵.

En el silencio expresivo de los trazos de Guamán Poma resuena el silencio de la materialidad de los quipus sobrevivientes y de una memoria cuyo sentido el cuerpo del lector no sabe escuchar o ‘leer’, pero que la fibra del papel y de los cordones encarna bajo otra modalidad de inscripción. En efecto, si cierta memoria de información contable, narrativa, histórica o ritual está inscrita (no escrita...) en la materialidad del quipu, es porque sus hilos, sus nudos y el sistema de relaciones entre ellos, no corresponde a la lógica del signo. Como anota Gary Urton (2017),

mientras que la escritura alfabética trata de narraciones y, por extensión, de historias lineales, el quipu registra principalmente estructuras [...] Aunque en su registro puede haber cierta ‘historia’,

4 Ver, por ejemplo, las observaciones de Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los Incas* (1572), para quien “los detalles que se conservan en estos cordones son notables, para los que son maestros como los hay escritores entre nosotros” (2007, p. 57).

5 Escribo *hasta el presente* no solo por la supervivencia material de quipus y tejidos del Tawantinsuyo como objetos arqueológicos en museos y colecciones, sino por el uso de tecnologías textiles similares en comunidades andinas hoy. Ver, por ejemplo, el trabajo etnográfico de Solomon (2004) en Tupicocha (Perú), sobre el uso de textiles en prácticas que van desde la contabilidad hasta la numerología sagrada o ‘quipumancia’.

en este caso esa historia adoptó la forma de una historia estructural o, más exactamente, de una historia de estructuras (p. 18).

¿Cómo se inscriben estas estructuras en la memoria del quipu y, más allá, cómo reconfiguraría esta inscripción nuestra comprensión de *su* memoria y del ejercicio de memoria requerido para acercarnos a su sentido, esto es, para escuchar lo que se indexa en su silencio?

Aunque es cierto que, siguiendo el modelo de análisis de la Escuela de los Anales, Urton propone, hasta cierto punto, una vía para *descifrar* los quipus como indicios de las estructuras de la ‘mentalidad’ del Tawantinsuyo, su rastreo de esta ‘historia estructural’ introduce dos elementos clave para acercarse a la singularidad de su inscripción y su sentido. Por un lado, la conciencia de que la resistencia del quipu al régimen de la escritura introduce un registro afectivo de la memoria que no es reducible a una narración de eventos articulada en una historia lineal. En su resistencia a la narración, el quipu indexaría, más bien, la estructura de las relaciones entre los cuerpos y la experiencia del mundo al que esta dan lugar: un paisaje afectivo o *estructura de sentimiento*, un tipo de pensamiento y sentimiento que es social y material (Williams, 1977, p. 131), ya no de una clase sino de una práctica-de-hacer-mundo *pasada en tanto emergente en el presente*. Por otro lado, la propuesta de Urton subraya que un indicio de dicha estructura es el intervalo entre el silencio del quipu y su interpretación. Su análisis de esta ‘historia estructural’ no aspira, efectivamente, a extraer *la* verdad definitiva sobre las estructuras sociales y afectivas del mundo andino que emerge con el quipu *en su silencio*. No se trata, pues, de hacer que su materialidad signifique, de traducir su silencio para hacer que ‘hable’, sino más bien de escuchar y *sentir* los posibles sentidos de esa experiencia *en y desde el silencio mismo*, vale decir, con la conciencia de que la interpretación de ese sentir es, ante todo, una dirección abierta: un *punto de partida hacia el sentido*, si se quiere, y no un punto de llegada que lo reduzca a una verdad verificable.

La conjunción entre estos dos elementos —su cualidad de índice de estructuras afectivas que su materialidad encarna y, en consecuencia, la irreductibilidad de su silencio a un sentido que lo agote en la palabra— hace que la memoria del quipu emerja, entonces, en el intervalo de una negatividad semiótica. Una negatividad que, como propone Edgar García, interrumpiría el intento de la historia moderno-colonial de neutralizar la fuerza crítica del quipu reduciéndolo a ser un signo colonial, esto es, un indicador de una práctica totalizada de supersesión y eliminación del pasado indígena sin agencia en el presente (García, 2020, p. 183). Por el contrario, con su silencio *indescifrable e irreductible al desciframiento*, la materialidad del quipu es un “signo analéptico” (García, 2020, p. 160): un

signo que introduce el ‘pasado’ en el presente de la narración histórica y, desde ese hiato, subvierte críticamente su estructura temporal. En tanto metonimia de los tejidos andinos, la pregunta que el quipu abre como umbral hacia el sentido de la memoria *borrada y viva* de las prácticas-de-hacer-mundo andinas es, entonces, cómo aproximarse al intervalo de esta discontinuidad sin saturarla (sin hacerla significar) y sin equiparar su negatividad con la ausencia de sentido que reiteraría la borradura de su memoria (equiparación que, de hecho, es otra manera de hacerla significar). La pregunta es *cómo entrar en relación con el sentido de esta memoria analéptica* de un modo que denuncie, reclame y le haga justicia a su supervivencia en la materialidad presente del quipu.

Esta pregunta abre una vía para pensar cómo la atención de Vicuña a la dimensión estética del tejido, el cuerpo y la palabra entraña un ejercicio de memoria que busca relacionarse con las prácticas ancestrales que emergen *en el presente* con el silencio del quipu. Escribe Vicuña en el mismo catálogo citado que, al tocar las fibras imaginarias de *El quipu que no recuerda nada*, “mis manos y mi imaginación parecen tocar una memoria que no llamamos ‘memoria’, un saber [*knowing*] que no llamamos ‘saber’” (2022, p. 75). Como la materialidad de los quipus andinos, el quipu imaginario del que emerge la poética del tejido de Vicuña porta un saber (como verbo activo: *knowing*, no *knowledge*) háptico e imaginativo que detona una forma de memoria *como deseo de recordar*. Este sentido háptico, tan estético como histórico, anuda al quipu andino con el vicuñiano mediante su invitación, como sugiere Carla Macchiavello (2021), “a pensar el tiempo y la historia de forma más compleja y no lineal, a comprometerse con otra forma de conciencia, [...] a pensar el quipu a través del deseo” (párr. 4). La manifestación de este deseo no puede ser ya el desciframiento de un contenido abstracto, inmutable y anterior a la experiencia de la memoria. Al contrario: se trata de una memoria *viva* porque su sentido incorporado habita analépticamente el cuerpo que se vuelca a la experiencia de su contacto y que así lo actualiza *en el espacio insaturable de la relación que el deseo mismo abre*. Un espacio que, veremos, Vicuña activa y conceptualiza poéticamente en *Palabra e hilo* como el de la tensión inherente a la metáfora.

2. Metáforas en tensión

la palabra es un hilo y el hilo es el lenguaje
cuerpo no lineal
una línea asociándose a otras líneas
una palabra al ser escrita juega a ser lineal
pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional
formas vibratorias en el espacio y el tiempo
actos de unión y separación (Vicuña 1996, p. 8).

El verso que abre la reflexión metapoética de *Palabra e hilo* introduce una metáfora o, mejor, un encadenamiento de metáforas que funcionan como el principio compositivo del poema y que ponen en escena y acción lo que se está enunciando. Así como el primer verso propone una equiparación metafórica entre la palabra y el hilo, y entre este y el lenguaje, así también cada uno de los versos o enunciados que siguen repiten esa operación a través de una paráfrasis expansiva, esto es, de una variación de la metáfora que va expandiendo su sentido. No en vano la mayoría de los versos aparecen como “hilos sueltos” en la página debido a la elipsis sostenida de los verbos que los conectarían en la línea de una oración. Más allá, esta elipsis nos invita a equipararlos unos con otros en su yuxtaposición visual. La palabra es un hilo, que es el lenguaje, que es un cuerpo no lineal, que es una línea que se asocia a otras líneas así como los versos, que juegan a ser lineales sobre la página, se van asociando en el cuerpo verbal creciente que forman las resonancias metafóricas entre ellos. En este sentido, todos los versos están contenidos en esa metáfora fundacional del primer verso que, a su vez, resuena en la constelación rizomática del poema como una “forma vibratoria” que pasa, y a la vez excede, la secuencialidad de la escritura en cada verso individual.

Esta expansión de la metáfora que liga los términos del título del poema (palabra e hilo) interrumpe la lógica de la producción del significado metafórico al intensificarla. Como advierte Jacques Derrida (1987), la violencia de la significación es inherente a la concepción del lenguaje como operación metafórica: “incluso si decidiera dejar de hablar metafóricamente de la metáfora, no lo lograría; ésta seguiría pasando de largo para hacerme hablar [...] Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, no tendrá lugar sin la metáfora” (p. 37). Esta mediación inevitable se desprende de una concepción de la palabra como signo: así como la materialidad sonora y la imagen mental del significante remiten al significado como fuente de sentido, en la metáfora es necesario que la singularidad del término subordinado funcione como espejo donde el subordinante expande su significado. La violencia del retorno especular entre ambos garantiza la producción del significado metafórico como totalidad que resuelve el intervalo y la tensión entre ellos en nombre del marco de sentido que la metáfora pone en marcha. Ahora bien, en *Palabra e hilo*, ¿es “la palabra” el término subordinante y “el hilo” el subordinado, o viceversa? Si ambos son “líneas asociándose a otras líneas”, como las del poema en su resonancia mutua, ¿cómo organizar jerárquicamente este movimiento en la dirección totalizante de *un* significado?

En su resistencia a los términos de estas preguntas y a su imposición de una linealidad imposible, este primer fragmento del poema burla la violencia

de la metáfora al reclamar su valor como proceso abierto, como *medio sin fin*. Su equiparación entre los términos hace imposible establecer esta jerarquía, lo cual intensifica la tensión entre ellos y, así, reclama el carácter irresoluble e irreductible del intervalo que los une en su separación. Para Vicuña, “la palabra es un hilo y el hilo es el lenguaje” justamente porque el sentido que los anuda metafóricamente no es un significado ulterior ni diferido, sino el proceso mismo de la metáfora como vehículo, como un “acto de unión y separación”. Su sentido *se siente*, pues, en el hiato expansivo de una forma de resonancia y conectividad que, dice el poema, “existe en otro plano dimensional”. ¿De qué se trata este plano? ¿En qué sentido son la palabra y el hilo —esto es, la palabra como hilo y viceversa— un vehículo en su dirección? Los versos subsiguientes expanden esta pregunta a la luz del sentido metafórico de la palabra *quechua* en la que resuena la concepción andina de la lengua según la cual, sugiere el poema, palabra e hilo coinciden en su ser vehículos que conducen hacia el “centro de la memoria”:

¿la palabra es el hilo conductor o el hilo conduce al palabrar?
ambas conducen al centro de la memoria, a una forma de unir y
conectar [...]
metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al más allá
del hilar y el hablar, a la fibra inmortal
hablar es hilar y el hilo teje el mundo [...]
en el Ande, la lengua misma, *quechua* es una soga de paja torcida
varias fibras unidas
tejer diseños es *pallay*, levantar las fibras, recogerlas
la tejedora está leyendo y escribiendo a la vez (Vicuña, 1996, p. 9).

En su juego de palabras, sus intercambios metafóricos y su retruécano sutil, la pregunta que encabeza este fragmento intensifica el hiato de sentido que es *el sentido* de la metáfora como proceso abierto que “conduce al palabrar”, esto es, al tejido de las palabras como una pregunta en expansión. La relación entre palabra e hilo se tensa en este verso no solo porque la lógica de la subordinación no funciona, sino porque su juego de mutuos reflejos abre otra forma de referencialidad o, para ser exactos, redefine a la referencia como un proceso activo: *un estar en dirección* que es su punto de partida y no de llegada. La “referencia” a la que la palabra y el hilo apuntan en tanto “metáforas en tensión”, el otro “plano dimensional” al que se vuelcan desde su hiato, no es, pues, un significado hipostasiado al que ambos se remitirían como sus signos. Si “ambas conducen al centro de la memoria” es porque esta memoria que se hace sensible —léase: sentida y así *sentido*— en su palabrar es un dirigirse más que una dirección. Es una “forma de unir y conectar” que va “más allá del hablar y el hilar”, más allá de cada palabra e

hilo, en tanto que es el proceso mismo del palabrar como hilar y viceversa. El centro al que este proceso se remite no es, entonces, un principio ulterior o trascendental ajeno a la lengua, sino la operación de *poner en relación* inmanente a la acción de *hablar como hilar* (y viceversa) y, por ende, al mundo de sentido que esa operación metafórica activa y produce. Es, en breve, el acto direccionador de la “metáfora en tensión” que, así, es inmanente a ella misma.

Quizás sea en ese sentido que ese “centro de la memoria” —un centro que está en todas partes, como en una constelación o un rizoma: un centro que *es la relación*— está en el “plano dimensional” de lo que el poema llama, significativamente con otra metáfora, “la fibra inmortal”: fibra sobreviviente siempre y cuando la conciencia de este carácter relacional de la metáfora, de su hiato constitutivo y de su sentido en tensión (no su significado resuelto), pueda sobrevivir también. Esta comprensión de la memoria como un *abrir y entrar en relación* que emergería de la metáfora, en este caso, que anuda a la palabra con el hilo, resuena con las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui (2018) sobre la “memoria del presente colonial como un acto metafórico” (p. 95): un acto imaginativo que se opone a la rememoración entendida como reconstitución de lo que ya no es. En efecto, el poema recoge los términos del quechua —incluida la palabra *quechua*, emblema del cruce entre palabra e hilo— como índices de prácticas-de-hacer-mundo andinas que, a su vez, funcionan aquí como “actos metafóricos” que recuerdan y reclaman su resistencia a la historia de su borradura y su supervivencia en el presente *como acto y proceso vivo*. En su evocación e incorporación de la “lengua del Ande”, y de la metáfora del tejido que la estructura, *Palabra e hilo* no recoge las prácticas culturales andinas que esa lengua encarna como repositorios de un pasado que fue y que ya no es. Los verbos están en presente, y en este presente, el presente continuo del poema, la revitalización de estos términos activa una experiencia del lenguaje y del tiempo cuya emergencia *siempre presente* denuncia, y así resiste, la borradura de su sentido: el sentido de la memoria que sobrevive, justamente, en la tensión (de la) palabra-hilo.

Es aquí donde *el quipu que no recuerda nada* como acto poético ilumina un modo de entender el sentido de *su* memoria ancestral que se desprende de esta experiencia del lenguaje y del tiempo que el poema evoca y produce. El que el sentido de los quipus resista la lógica de la significación no quiere decir que su materialidad no tenga sentido, sino que el sentido de su memoria responde a una forma de *sentir y hacer sentido* —de producirlo *en y como experiencia*— que, como vimos, se desmarca de la concepción de la memoria y la lectura como procesos de desciframiento de una escritura del pasado. La intuición de esta otra forma de recordar y ‘leer’ se deriva de la atención de Vicuña al silencio del quipu como indicio de otra modalidad de

inscripción histórica que, en *Palabra e hilo*, resignifica el mencionado tropo del quipu como escritura a contrapelo de sus efectos silenciadores. Gracias a su relación metonímica con los tejidos y con las prácticas-de-hacer-mundo que con ellos emergen analépticamente en el presente, el quipu es para Vicuña el referente desconocido cuya resistencia al desciframiento abre un camino para repensar la lógica de inscripción del sentido (y del pasado) que llamamos ‘escritura’. Es desde allí, en esa dirección hacia lo desconocido, que sus versos ‘escriben’ la memoria del quipu en un lenguaje que no busca recuperar la memoria borrada del ‘pasado andino’, sino activar, revitalizar y así inscribir en el presente una memoria que sobrevive al hacerse *sensible y sentido* en su tensión con él. Un lenguaje-tejido, entonces, que, para ser exactos, abre una instancia de *contacto* con la negatividad analéptica de esta memoria: una “estructura de sentido en el doble sentido / de sentir y significar” que “siente nuestro pasar” (Vicuña, 1996, p. 8), *pasado y presente*, en el evento de su encuentro.

Como la tejedora en el último verso del fragmento citado, el lector está llamado aquí, sin más, a recordar “el doble sentido” de una forma de leer y escribir análoga a la que se escucha en el silencio de las ilustraciones de Guamán Poma. Se trata de una forma de recoger el sentido de la memoria que emerge en la palabra como tejido, como *palabrar*: el pasado-presente de la “fibra inmortal” que sobrevive en esta experiencia del lenguaje como *metáfora en tensión*. De ahí que la memoria de esta supervivencia emerja en el poema que la aviva en su proceder metafórico, es decir, en la práctica de su *hacer (poiesis)* por fuera de la producción de un significado referencial. Su sentido no es un referente histórico perdido que habría de ser recuperado bajo el signo del recuerdo, sino el proceso mismo, la *direccionalidad* de la forma de experiencia que da lugar el evento de su emergencia en el presente. El referente histórico no se inscribe en los actos poéticos de Vicuña, entonces, como el pasado objetivado que la memoria buscaría, sino como la activación de la búsqueda misma: una búsqueda que se abre en la operación metafórica de la palabra como hilo y viceversa. Hay aquí un desplazamiento de una semántica a una *poética que es una pragmática* de la memoria: una *acción y un acto* (una *performance...*) en la que el deseo que anima a la metáfora hace del referente histórico un efecto localizado del acto de *hacer historia* en el presente (García, 2020, p. 88). Es por eso que, como dice el poema, “la tejedora está leyendo y escribiendo a la vez” el diseño del tejido en el que recoge (*pallay*) las fibras: la acción de sus manos pone en relación (‘escribe’) los hilos en el espacio de la tensión que los sostiene unidos, y es justo la espacialidad de ese contacto *en la tensión* la que sus manos siguen y recogen (‘leen’) en el proceso de tejer del diseño —su lenguaje—.

¿Cómo entender la estructura y el sentido de este contacto en la tensión?
¿A qué tipo de memoria darían lugar? Los últimos versos de *Palabra e hilo* sugieren una vía para conceptualizar una forma de contacto poético con la memoria analéptica de los tejidos andinos que se deriva de la concepción y la experiencia del lenguaje como tejido —como proceso abierto— que el poema describe y performa. Escribe Vicuña:

un textil antiguo es un alfabeto de nudos, colores y direcciones
que no podemos leer [...]
el encuentro del dedo y el hilo es el diálogo y la torsión
una dirección es un sentido y la forma de la torsión transmite
conocimiento [...]
el proceso es el lenguaje
el diseño textil es un proceso representándose a sí mismo [...]
el hilo está muerto cuando está suelto, pero está animado en el
telar:
la tensión le da un corazón (Vicuña, 2012, pp. 9-11).

La afirmación del primer verso es una especie de paráfrasis del aforismo de 1966 que revela el giro fundamental en la *poética de la memoria como contacto y no como desciframiento* de Vicuña: como el quipu, los tejidos andinos no recuerdan nada porque no sabemos leer su “alfabeto de nudos, colores y direcciones”. Sabemos, sin embargo, que la melancolía que parece filtrarse en esta imposibilidad solo existe si consideramos que los nudos se reducen al alfabeto (a la escritura) como término subordinante. Si pensamos esta metáfora, más bien, desde la tensión constitutiva de las palabras-hilo, la imposibilidad de leer no clausura el “encuentro” o el “diálogo” con su sentido, sino que la abre al interrumpir la aspiración a descifrar su memoria. El tejido funciona en este verso como signo de la memoria ancestral que ese ‘alfabeto’ encarna porque su silencio *que no recuerda nada* inaugura, para Vicuña, una forma de contacto en el estar dirigido justamente hacia su diferencia: una diferencia analéptica que interrumpe y resiste cualquier comprensión del tejido como signo melancólico. ¿Qué tipo de conocimiento se transmite, pues, *como efecto* de la “forma de la torsión” de las fibras y, con ellas, de las palabras-hilo en tanto metáforas en tensión? ¿Cómo pensar este ‘proceso de conocimiento’ si la dirección que lo anima apunta a un sentido (una memoria...) cuya diferencia emerge en su insubordinación a la lógica del desciframiento?

3. La memoria en el umbral

Una clave para entender el contacto con el exceso del sentido, la memoria y el conocimiento en torno al que gravitan estas preguntas —el exceso de la diferencia analéptica e insubordinada que los entreteje—

puede hallarse en la reflexión de De la Cadena sobre las modalidades de conocimiento que el análisis etnográfico activa en tanto práctica de *no-saber* (*not-knowing*)⁶. De la Cadena conceptualiza esta práctica como una estrategia para dar cuenta de la insistencia en formas de sentido y de memoria que constituyen un exceso sobre lo histórico —ya que emergen en su resistencia a ser el objeto de conocimiento ‘representable’ en los términos de la historia y su archivo—, pero que *tienen historicidad* pues no pueden ser sin historia: aparecen en su fricción con la representaciones históricas que las excluyen, fricción en la que, a su vez, *su historia* se anuncia. En sus palabras,

No-saber [*not-knowing*] introduce una conceptualización del exceso como aquello que está más allá del límite del conocimiento de la epistemología moderna y de su exigencia de representación [...] *No-saber* no es equivalente a decir ‘yo no sé’ si esta frase implica que en algún punto voy a saber lo que no sé [...] *No-saber* es una práctica de análisis, no su resultado [...] Significa que lo que uno sabe (o podría llegar a saber) puede ser superado por aquello que lo que uno sabe (o podría llegar a saber) no puede contener: aquello que no puede comprender ni controlar (De la Cadena, 2021, pp. 249, 254).

A diferencia de la reificación de la experiencia en el conocimiento como sustantivo (*knowledge*), la nominalización del gerundio en *not knowing* sugiere que este ‘estado’ de no-saber es indisociable de la estructura abierta de un proceso que no conduce a un significado representable, sino que, como sucede en *Palabra e hilo*, *va en la dirección de un sentido*. Este ‘estado’ resuena con la idea de Vicuña de que la lana sin anudar transmite una “memoria de los dedos”, una memoria háptica que se activa en el contacto con sus fibras como la potencia de una sensación, intuición o saber incorporado cuyo sentido resiste su reificación: “Cuando la tocas, esta lana sin hilar transmite un saber a los dedos [...] no como una memoria intelectual, sino como una memoria sensorial. Mis dedos la descubrieron: es la memoria de los dedos” (Vicuña, 2000, p. 21, trad. mía). De ahí que lo que importa para entrar en contacto con el sentido insubordinado de esta *memoria sensorial* sea el “encuentro entre el dedo y el hilo” que, según dice *Palabra e hilo*, da lugar al “diálogo y la torsión”: el encuentro que tiene lugar en el tejido, y en la metáfora del lenguaje como tejido, y que solo puede acontecer si seguimos “su sentido y su forma”. Este sentido y esta forma pueden pensarse como una gramática si la pensamos, como sugiere María del Rosario Acosta (2022),

6 Este concepto surge de la colaboración de De la Cadena con Mariano y Nazario Turpo, campesinos indígenas de los Andes peruanos, en el intento de recoger la memoria de luchas campesinas cuyo único ‘registro’ era el archivo de los Turpos. En su etnografía autocrítica, De la Cadena muestra cómo las formas de saber y ser de los Turpos no solo incorporan prácticas modernas y no modernas, sino que las exceden en su fricción con ellas. Ver De la Cadena (2015).

“no sólo en términos de lenguaje y categorías conceptuales, sino también en términos de los marcos que organizan la percepción” (p. 213). La “memoria de los dedos” que se siente en la textura del tejido como en el sentido de las palabras-tejido inauguran una gramática nueva: *una forma de sentir* que reorganiza la asignación entre memoria, percepción y conocimiento que equipara el exceso del *silencio* del tejido con su *silenciamiento* en su borradura ‘indescifrable’⁷.

El conocimiento que esta gramática transmite y produce es, entonces, el de la conciencia de la memoria *como acción y proceso*: la memoria es la experiencia de estar en dirección hacia el sentido del pasado como práctica continua y no como resultado consumado. Se trata de una experiencia de volcarse al encuentro de ese sentido —si seguimos el lenguaje crítico de De la Cadena— como un ejercicio de no-saber dado que esa direccionalidad, ese impulso de apertura sin ‘punto de llegada’, *es la instancia de contacto y emergencia del sentido mismo como el exceso de una historicidad presente e incontinente*. La gramática de las palabras-tejido de Vicuña activa esta práctica mnemónica de no-saber puesto que, no en vano, lo que se representa en ella es el proceso mismo de esta búsqueda (que así no se representa estrictamente: se presenta) mediante la metáfora del lenguaje como tejido. “El proceso es el lenguaje”, dice el poema, así como “el diseño textil un proceso que se representa a sí mismo” porque en el cruce entre ambos, lenguaje y diseño textil, se aviva la conciencia de que ese proceso, su gramática, no aspira a un retorno especular ni se agota en una clausura tautológica. Todo lo contrario: así como “la tensión le da un corazón” al hilo que así se anima en el telar, también lo que anima el sentido de esta gramática es la estructura de la tensión (la “forma de la torsión”) en la que la negatividad de ese sentido, el exceso de su historicidad, puede emerger *en y como el proceso abierto de no-saber*. La conciencia de esta tensión y apertura, condición de posibilidad de este proceso, abre así una instancia de contacto entre el presente del poema y las prácticas-de-hacer-mundo del ‘pasado’ andino que sobreviven en la materialidad de los tejidos ancestrales a las que los gestos poéticos de Vicuña *se dirigen*. Y es justo esa conciencia la que permite que el contacto ocurra sin reproducir las prácticas de conocimiento silenciadoras inherentes a la “zona de contacto” (Pratt, 1991, p. 36) como espacio de contienda entre los marcos de sentido de la historia moderno-colonial y las memorias ‘superadas’ de las prácticas y los mundos de sentido que resisten su silenciamiento dentro de ellos.

⁷ Recordemos que *Palabra e hilo* es un libro-objeto que ensambla escritura, fotografía y escultura textil. Aunque aquí solo me concentro en el poema escrito, la operación de la metáfora que rastreo se extiende en la gramática multisensorial de *Palabra e hilo* como ensamble intermedial.

Es así que esta ‘poética del contacto’ que se activa en *Palabra e hilo*, y en la obra de Vicuña en un sentido más amplio, activa una *experiencia de memoria* en la que el sentido de la supervivencia de las memorias silenciadas por el relato del progreso y su gramática de la historia puede *emerger en su divergencia del presente*. Escribo divergencia y no diferencia porque lo que está en juego aquí es la posibilidad de entrar en contacto con una diferencia que no es “lo otro” de lo mismo, su espejo negativo, sino un exceso de historicidad cuyo sentido y memoria, como vimos, son irreductibles a los términos de ese presente y, por eso, solo pueden emerger en su tensión sostenida con él. Este exceso reclama, para ser exactos, la interrupción radical de los marcos epistémicos y ontológicos cuyas gramáticas conciben la diferencia en términos de la lógica homogeneizadora de la mismidad, lógica cuya síntesis es el principio del tercer excluido. En palabras de De la Cadena (2019), “si la contradicción y la diferencia requieren términos homogéneos (para comparar o hacer equivalentes), la divergencia produce prácticas heterogéneas que toman su forma en conjunto sin dejar de ser distintas” (p. 478, trad. mía). Así pues, si lo que se indexa en el silencio de los tejidos ancestrales, y del quipu como su emblema metonímico, es una ‘estructura de sentimiento’ (Urton), el exceso de historicidad de ese índice *ha de ser divergente* porque dicha estructura corresponde a prácticas-de-hacer-mundo que precisamente exceden su desciframiento: prácticas cuyas estructuras epistemológicas (modos de conocer) y ontológicas (modos de ser) sobreviven y así emergen con ese presente *conservando su distinción*. Podríamos decir, entonces, que el deseo que anima el proceso de no-saber de las palabras-hilo se vuelca hacia un *umbral onto-epistémico*⁸: una zona de contacto entre tiempos divergentes en la que la memoria analéptica del tejido, y del mundo pasado-presente que emerge con su materialidad, *puede hacerse sentido en y como su tensión crítica con el presente de su borradura* que, así, se tuerce, reclama y reimagina como el presente de su supervivencia.

Recapitulemos: *Palabra e hilo* se acerca al tejido andino —en tanto registro de una memoria háptica y de una práctica-de-hacer-mundo ancestral— como invitación a reactivar una experiencia del lenguaje como tejido (esto es, como metáfora en tensión) que, animada por el deseo y la práctica de no-saber (*not knowing*), abre un umbral donde la memoria analéptica de ese mundo puede sentirse en su tensión y discontinuidad con el presente. La modalidad de memoria que emerge en el proceso mismo de esta experiencia de la palabra-tejido, en su abrir y habitar dicho umbral de contacto, puede entrar en relación con el pasado-presente del mundo andino en y como su

8 Ver Acosta y Pérez (2025) para una explicación detenida de la articulación entre trauma, epistemología y ontología en el concepto de umbral onto-epistémico, así como de su lugar en la creación de gramáticas que posibilitan el contacto con la memoria borrada de los mundos de sentido que las gramáticas coloniales consideran ‘ininteligibles’.

divergencia del presente que lo ‘recuerda’. El *umbral de contacto divergente* en que discurre esta memoria desterritorializa así al presente soberano de la historia moderno-colonial y su temporalidad teleológica: el presente de la memoria en/como umbral es un presente discontinuo, denso e irreductible, por el nudo entre tiempos y mundos de sentido *que es esa memoria* en su operación.

La revitalización poética de la memoria de los tejidos andinos en la obra de Vicuña parte, en breve, de la conciencia de que, como diría Rivera Cusicanqui (2018), la “revitalización de la episteme india ancestral aspira a hacer de la memoria una herramienta metafórica [...] para cruzar la frontera hacia un horizonte ajeno a las habituales lecturas lineales y positivistas de la historia” (p. 97). Justo por su interrupción de las gramáticas de estas lecturas de la historia, el trabajo de la memoria *en y como el umbral* que se despliega y aviva en la acción de las palabras-hilo de Vicuña ‘cruza la frontera’ hacia el horizonte de lo que podríamos pensar como una memoria descolonial: una memoria que abre “modos de rememoración y posibilidades de indexación histórica cuyo criterio no es la verificación del pasado ni la dependencia del archivo” (Acosta, 2022, p. 217, trad. mía). Su punto de partida sería, más bien, el intervalo insaturable entre el *silenciamiento colonial* del ‘pasado’ archivado en su borradura y el *silencio divergente* de ‘archivos’ insubordinados (como el del quipu): el intervalo en el que la memoria como instancia de contacto divergente puede tener lugar. Si el ‘pasado’ que desobedece la lógica colonial del archivo solo entra en él como borradura, y si este silenciamiento aspira a despojarlo de toda agencia en el presente (García, 2020, p. 200), la poética del contacto de Vicuña revoca la norma de ese archivo habitando dicho intervalo e indexando en él *la contemporaneidad del pasado*: el pasado-presente andino es contemporáneo del presente gracias a la agencia que le otorga su divergencia de él. Una agencia que, cabe recordar, se desmarca de la aproximación al ‘pasado’ andino como objeto de melancolía y reimagina la memoria de la desposesión como una fuerza creativa de rebelión.

Más allá, *Palabra e hilo* interrumpe también las gramáticas de metáforas críticas que sintetizan el contacto cultural entre tiempos y prácticas-de-hacer-mundo distintos por medio de la violencia de una metáfora armónica: una metáfora (mestizaje, transculturación, hibridez) que resuelve la tensión entre los términos al producir una identidad nueva, auténtica y ‘superior’ a los términos del pasado⁹. Las palabras-hilo de Vicuña nos invitan, como

9 No puedo abordar aquí los modos en que la lógica sintetizadora de la diferencia opera en metáforas críticas del contacto cultural, y de la identidad de las formaciones históricas resultantes, como lo son el mestizaje (Martí, Vasconcelos), la transculturación (Ortiz, Rama) y la hibridez cultural (García Canclini), entre otros. Baste con señalar que las conceptualizaciones predominantes de la interacción entre los mundos prehispánicos y la máquina colonial de la modernidad tienden a asumir “la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una

vimos, a repensar el sentido de la zona de contacto, sus latencias y potencias, fuera de la lógica homogeneizadora de esta síntesis. Frente a gramáticas coloniales que borran los mundos de sentido de los Andes relegándolos a ser el ‘pasado indígena’ de una sociedad moderna mestiza o híbrida, la poética del tejido de Vicuña reclama la fuerza de su memoria viva en el presente desde la tensión inherente a su divergencia. Al volcarse y habitar esta tensión, su trabajo rearticula la relación entre memoria e identidad cultural en un movimiento cercano a lo que Rivera Cusicanqui describe como la “lógica del tercero incluido” (p. 69) de la noción aymara *ch’ixi* (que, no en vano, se refiere a las tonalidades jaspeadas e impuras de los textiles). En sus palabras, “la idea es no buscar la tranquilidad de lo Uno [...]; es necesario trabajar dentro de la contradicción, haciendo de su polaridad el espacio de la creación de un tejido intermedio, una trama *ch’ixi* que no es ni lo uno ni lo otro, sino ambos a la vez” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 83). Las palabras-hilo avivan ese espacio al reimaginar la metáfora como un ‘tejido intermedio’: una trama compleja en cuya textura —en cuyo sentido *como experiencia de tensión*— “lo *ch’ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70).

Si aquí puede hallarse una semilla de una poética que, como hemos visto, sería una práctica de memoria descolonial es justamente porque esta trama y textura, esta dirección y ese sentido, nos invitan a pensar otras formas de la identidad, la historia y, en últimas, de lo común fuera de la lógica homogeneizadora y totalizadora de las gramáticas coloniales. Pensar y sentir, pues, otras gramáticas *críticas*, como diría Acosta, capaces de reimaginar y rehabilitar el espacio de la ‘diferencia cultural’ como el de una metáfora en tensión que reclama, recuerda y *se dirige al contacto ch’ixi*, abigarrado y superviviente, de mundos de sentido divergentes: una instancia liminal e insaturable de memoria en la que, en palabras de Elizabeth Povinelli (2024), “el pasado ancestral se envuelve en un presente ancestral” (p. 295, trad. mía). Al interrogar, interpelar y reclamar los silencios de este presente ancestral en su escucha háptica del quipu *que no recuerda nada*, de su memoria *borrada y viva* más allá de todo recuerdo, Vicuña reimagina la zona de contacto como una “zona de fricción” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 83) en la que brillan destellos no solo de un pasado-presente, sino de la potencia de pasados-futuros que laten en él. Así como en el último verso de *Palabra e hilo* “el adivino se acuesta sobre un tejido de w’ikuña para soñar” (Vicuña, 1996, p. 11), así también la memoria de/en *Palabra e hilo* sueña en su deseo: es una memoria ‘adivina’ que se vuelca al silencio analéptico del pasado-presente como figura anticipatoria —como metáfora, al fin y al cabo— de un futuro ancestral que se anuncia y así libera con ella.

tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70).

Referencias bibliográficas

- Acosta López, M. (2022). *Gramáticas de lo inaudito* as Decolonial Grammars: Notes for a Decolonization of Listening. *Research in Phenomenology*, 52(2), pp. 203-222.
- Acosta López, M. y Pérez Moreno, J. (en prensa, 2025). Decolonizing Listening: From Grammars of *lo inaudito* to Onto-Epistemic Thresholds. En B. Donaldson (ed.), *Knowing Life: The Ethics of Multispecies Epistemologies*. Routledge.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press.
- De la Cadena, M. (2019). An Invitation to Live Together: Making the 'Complex We.' *Environmental Humanities*, 11(2), pp. 477-484.
- De la Cadena, M. (2021). Not Knowing: In the Presence of... En A. Ballesteros y B. R. Winthereik (eds.), *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis* (pp. 246-256). Duke University Press.
- Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, trad. P. Peñalver. Paidós.
- García, E. (2020). *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs, and Khipu*. University of Chicago Press.
- Guamán Poma de Ayala, F., activo de 1613. (2002). *Guaman Poma: el primer nueva crónica y buen gobierno*. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Macchiavello, C. (2021). Moving Desire Forward: A Multiplicity of Strings. <https://foldedlife.crabflowerclub.net/cecilia-vicuna/contextual-material/macchiavello-text/>
- Povinelli, E. (2024). Cecilia Vicuña: A Quipu Emerging from the Ancestral Catastrophes. En M. López (ed.), *Dreaming Water: A Retrospective of the Future* (pp. 290-295). Editorial RM.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Modern Language Association Profession*, pp. 33-40.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Sarmiento de Gamboa, P. (2007). *The History of the Incas*. Ed. B. Bauer y V. Smith. University of Texas Press.

Solomon, F. (2004). *The Cord Keepers. Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Duke University Press.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Urton, G. (2017). *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. University of Texas Press.

Vicuña, C. (1996). *Palabra e hilo/Word and Thread*, trad. R. Alcalá. Morning Star.

Vicuña, C. (2000). The Memory of the Fingers (An Interview with D. Levi Strauss). En C. Vicuña, H. Block, D. Barber y S. Kellner (eds.), *Cloud-net* (pp. 18-22). Art in General Inc.

Vicuña, C. (2022). A Quipu Autobiography. En C. Wood (ed.), *Brain Forest Quipu* (pp. 74-126). Tate Publishing.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.