



¿LA PIEDRA QUE ANTES TOQUÉ? UN RIZOMA AL INTERIOR DE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”

Liany Vento García
Universidad Andrés Bello
lianyvento@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7045-5869

1

“En qué momento se empezó a contar la vida no ya de los héroes sino de los autores” (11). Esta pregunta expresada por Foucault en *Qué es un autor*, (1969) puede resultar sugestiva en varios aspectos, en principio por la evidente distinción que de ella se deriva entre héroe y autor. Foucault expresa que, a diferencia del relato griego y el relato árabe, ambos con una relación de perpetuidad con la muerte, en nuestra cultura (12) el sujeto escritor ocupa el papel del muerto en el juego de la escritura. “Todo esto es sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía han levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor” (13).

El filósofo no deja en este punto sus argumentos, pero acá nos detendremos con el fin de realizar algunos comentarios en torno al poeta Pablo Neruda, en quien parece no aplicarse este criterio. La crítica nerudiana ha sostenido en el tiempo el fervor romántico del cual se desprende, según nos hace ver Cristián Gallegos¹ que la interpretación de los poemas se basa en considerarlos como expresiones del contenido del yo del poeta, es

¹ Cristián Gallegos Díaz (1958): Médico-cirujano, Univ. de Chile. Magíster Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos, mención lingüística, Univ. de La Serena. Exponente en diversos Congresos Internacionales de Estudios Latinoamericanos, La Serena, Chile. Publicaciones literarias, lingüísticas, filosóficas y políticas en revistas especializadas. Libros publicados: *Tres Ensayos de Lingüística y una Realidad Americana* (2002), Ediciones PiensAmérica: Coquimbo, Chile; *El Conflicto Mapuche-Estado chileno-Empresas Forestales en la Prensa Escrita. Análisis Sociocognitivo, Ideológico y Crítico del Discurso Editorial* (2003), Ediciones PiensAmerica: Santiago, Chile (Impresión: LOM Ediciones). Numerosas obras inéditas en poesía y ensayos.

decir, de su creador; se postula una identidad completa entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, concreto, real o poeta².

Esta idea de Gallegos nos ofrece una puerta de entrada a la posibilidad de proceder a una desterritorialización del poema “Alturas de Macchu Picchu” y pasar, de una crítica que postula precisamente esa “identidad completa” entre sujeto real y sujeto ficcionalizado, a considerar lo que aportan Deleuze y Guattari, autores que guiarán nuestra reflexiones, cuando proponen el uso sustantivo de lo Uno y de lo múltiple³, idea con la que nos permitimos escapar de la correspondencia sujeto biográfico-conexiones múltiples, en este caso, en relación con el espacio, con un lugar.

Nuestra propuesta no se limita a considerar una unidad libre de interrupciones ni fragmentaciones, en la cual “Alturas...” sería imposible de leer, por ejemplo, sin comunicación con las circunstancias de vida o ideales políticos de su autor que funcionan como elementos de unidad; enfoque no solo reducido, sino también gastado, seco.

Nacido a propósito de una visita del poeta Pablo Neruda a las ruinas incas en el año 1943, y en parte por ello, el poema ha sido considerado, si aplicamos la teoría de los autores que seguimos, como una totalidad original y de destino (Deleuze y Guattari 47). Ello quiere decir que la crítica precedente considera que es un poema síntesis que marca un rumbo nuevo y de propósitos del poeta⁴. Por otra parte, si debemos reencontrarnos, abandonar la banalidad de la vida moderna, debemos hacer un vínculo con el hombre originario enterrado en Machu Picchu. Este vínculo es predecible en el verso: “sube a nacer conmigo, hermano” (38) en el cual subyace la necesidad de que ellos: “Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha, /Juan Comefrío, hijo de estrella verde, /Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa” (canto XI, 37), renazcan.

No es fácil rechazar estas proposiciones, pero si en nuestra lectura consideramos la idea de que “estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos

² Gallegos, C. (2006). “Aportes a la teoría del sujeto poético”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. No. 32. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>

³ “Sólo la categoría de multiplicidad, empleada como sustantivo y superando lo múltiple tanto como lo Uno, superando la relación predicativa de lo Uno y de lo múltiple, es capaz de dar cuenta de la producción deseante: la producción deseante es multiplicidad pura, es decir, afirmación irreductible a la unidad” (1985:47).

⁴ En *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* (1964) se lee: “La significación del poema radica en el hecho de reflejar el punto culminante de una encrucijada dialéctica, la resolución final de una etapa del proceso interior que venía viviendo Neruda y, al mismo tiempo, la apertura de una nueva etapa. Balance y rumbo nuevo. A través de una condensación lírica, admirablemente concebida y realizada, Neruda registra el momento en que hace un alto en el camino de su conciencia, el instante en que se sumerge hasta el fondo de sí mismo para tomar un poderoso impulso hacia adelante” (p.38).

o residuos” (Deleuze y Guattari 47) podríamos hacerlo. Los cantos, las etapas, las partes, los distintos templos de ánimo, las significaciones atribuidas a este poema, se asumen como “falsos fragmentos” puesto que “esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad” (47), que por un lado es Neruda y por el otro la historia que hace de Machu Picchu un sitio único guardador del origen.

Así las cosas, podemos intentar responder las preguntas de Maurice Blanchot⁵ de las cuales se apropian los filósofos posestructuralistas en *El Anti-Edipo* (1972), para “plantear el problema” de la *producción deseante*⁶:

¿cómo producir, y pensar, fragmentos que tengan entre sí relaciones de diferencia en tanto que tal, que tengan como relaciones entre sí a su propia diferencia, sin referencias a una totalidad original incluso perdida, ni a una totalidad resultante incluso por llegar? (Deleuze y Guattari 47).

Nos parece que a propósito de “Alturas de Macchu Picchu”, responder esas cuestiones planteadas por Blanchot, implicaría fijar la atención en los verdaderos fragmentos. La relectura de un poema como este, colosal, nos ha permitido entender que lo monumental del lugar no se da a través de una imagen abarcadora, sino a través de fragmentos, como sucede en la parte IX donde todas las cosas, objetos que componen el lugar, se enumeran heterogéneamente –ya sea lo que está visible, como lo que no está a la vista.

Se desprende de lo anterior, que no existe Machu Picchu como totalidad sino como un conjunto de las cosas que lo componen. Por ello, la emoción que produce el espacio está expresada a través de la sensación que producen los fragmentos en el sujeto. No proviene de un encuentro con la totalidad. Quizás baste recordar algunas de los elementos que enumera, por ejemplo, el canto IX del poema:

águila/ bastión/ cimitarra/ cinturón/ pan/ escala/ túnica/ polen/ **pedra**/ lámpara/
granito/ rosa/ nave/ manantial/ luna/ luz/ escuadra/ vapor/ libro/ témpano/ madre-
pora/ muralla/ techumbre/ plumas/ espejo/ tormenta/ tronos/ enredadera/ garra /
vendaval/ catarata/ campana/ argolla/ hierro/ estatuas/ roca/ torres/ raíces/ ventanas/
nieblas/ paloma/ planta/ truenos/ cordillera/ techo/ cuerda/ cielo/ altura/estrella/

⁵ Novelista y crítico francés, nacido en Quain (Saône-et-Loire) en 1907 y fallecido en París el 27 de febrero de 2003. Su discurso teórico sobre la literatura adquirió una notable importancia para la orientación de las nuevas corrientes críticas y literarias en Francia. Para más información: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=blanchot-maurice>

⁶ Producción deseante, máquina deseante, se refiere a que el deseo, en tanto inmanente como la misma producción, “no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta. «Me gusta todo lo que fluye, incluso el flujo menstrual que arrastra los huevos no fecundados...», dice Miller en su canto del deseo” (Deleuze y Guattari, 1985:15).

burbuja/ amaranto/ cúpula/ mar/ árbol/catedrales/ sal/ cerezo/ alas/ dentadura/
trueno/ aire/ volcán/ ola (35).

De este modo, una lectura, dos o diez, no alcanzan para advertir los afectos que establece el sujeto lírico con esos elementos. La cuestión del afecto, como la entendemos, tiene una relación directa con el devenir; los objetos no son objetos, sino cosas cargadas de afecto; lo importante no es lo que cada cosa es, ni sus tipos o especies, sino hacia lo que deviene, en qué se convierten cuando participan de una conexión. En este sentido el afecto no es posible de cuantificar, pues puede asumir figuras inexplicables, imprevistas.

En la enumeración antes expuesta, en la que se han incluido solo los objetos, con el fin de hacer notar su abundancia, las cosas inanimadas aparecen al lado de las naturales; cada una de ellas establece una especial relación con el hablante, la que puede agudizarse en la medida en que este se hace más consciente del espacio. Acá nos interesa la piedra, objeto que tiene una intensa aparición en el poemario *Canto general* (1950)⁷ y específicamente en el texto que nos provoca⁸.

Para adentrarnos en el tema en cuestión, conviene recordar el texto “Amor América (1400)”, que sirve de puerta a *Canto general*. Este poema ha sido catalogado como “acto solemne” (Rodríguez 129), de lo que puede desprenderse que nada de lo que en él aparece debería ser tomado a la ligera. Se podría, entonces, atribuir cierta importancia a los usos que la palabra *piedra* posee en este texto. El sujeto que se expresa en el poema se sirve, entre otros, de los significantes “tierra”, “barro”, “arcilla”, “piedra” para referir lo primigenio, aquello que ofrece una idea de lo no intervenido, lo natural o, finalmente, para representar lo que estaba “Antes que la peluca y la casaca [...] el hombre tierra fue, vasija, párpado/ del barro trémulo, forma de la arcilla, / fue cántaro caribe, piedra chibcha” (9).

Más hacia el final del poema, cuando el sujeto se percibe parte de lo natural, –forma de aquello que pertenece a eso originario: “incásico del légamo” (10)–, es que puede tocar la piedra (digamos que la historia primera), e interrogarla: “toqué la piedra y dije: Quién/ me espera?” (10).

De esta manera, cuando leemos en el poema “Alturas de Macchu Picchu”: “me quise detener a buscar la eterna veta insondable/ que antes toqué en la **piedra**” (canto II, 28), el juicio crítico –contaminado de las conexiones tipo raíz que la crítica precedente a la obra nerudiana ha sostenido, donde toda obra de Neruda se conecta, pues es uno y único el sujeto poético, opinión que se intensifica respecto de *Canto general*–, se inclina a pensar que ese verso está refiriéndose a aquella notable piedra que aparece en el primer poema.

⁷ Todas las citas se han extraído de Neruda, P. (1970). *Canto General*. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada.

⁸ La palabra aparece más de treinta veces contando algunos, pocos, sinónimos; en todo *Canto* son más de doscientas sus apariciones.

Si fuéramos a trabajar con estos presupuestos no habría mucho que decir. Y esto no significa que lo importante sea decir mucho, sino que, leyendo de la forma antes esbozada, la lectura a propósito de la piedra en “Alturas...” no aportaría más que lo que ya aporta en “Amor América (1400)”. El trabajo crítico se limitaría a trasladar ese sentido a otro poema, con más o menos modificaciones, pero siempre caminando alrededor del círculo que establece que la piedra es símbolo de lo natural, de lo primigenio, de lo sólido, de la historia pasada que debemos tocar, a la que debemos volver.

Acá nos interesa, no la piedra que “antes toqué” que como ya se explicó, puede establecer una equívoca conexión con el poema “Amor América (1400)” y conducirnos por el camino de lo simbólico y de la arborescencia. Nos interesa la piedra única de Machu Picchu a través de la que se puede hundir la mano: “a través de la noche de **piedra**, / déjame hundir la mano y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, /el viejo corazón del olvidado!” (canto XI, 37).

Nos concierne abordar la relación de afecto que se percibe entre objeto y sujeto. Intentaremos superar el uso de “lo múltiple tanto como lo Uno” (1985:47), dar cuenta de un *rizoma* en el que se involucran el sujeto y la piedra, en tanto material de la ciudadela. No pretendemos repetir el procedimiento del calco (esbozado arriba respecto de “Amor América (1400)”), porque ya es un camino andado⁹, sino que intentaremos proponer otras conexiones que no consideran, en principio, la preexistencia de un sujeto poético, llegado de libros o poemas anteriores del poeta Neruda; ni la existencia de unas ruinas de gran carga histórica y decolonial. Nuestra lectura implica comenzar. Y es que leer “Alturas de Macchu Picchu” siempre será un comienzo. Un texto que no se agota, que no está terminado, que no puede encerrarse.

⁹ Antonio Melis publicó el estudio “Pablo Neruda y las piedras de Europa”. En el mismo se lee: “En esta oportunidad quiero examinar la presencia de esta imagen sobre todo en un grupo de poemas dedicados a las tierras de Europa. Es evidente, en efecto, que el símbolo de la piedra conoce un proceso de re-significación constante, dentro de los diversos contextos de la poesía nerudiana. La piedra de uno de los poemas más célebres de *Residencia en la tierra 2*, por ejemplo, representa una substancia primordial y, por eso mismo, un emblema de pureza incontaminada con respecto a la enajenación del mundo urbano [...]. Las piedras de “Alturas de Macchu Picchu”, con su silencio grave y hermético, representan el punto de partida para una interrogación sobre la presencia humana en la América prehispánica [...]. Pero ya en la primera sección del poema, “La lámpara en la tierra”, los hombres originarios de América aparecen forjados en la piedra”. Consultado en: <http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/MELIS/MELIS.html>

2

Gastón Carrillo abordó el deíctico *entonces*¹⁰ como elemento gramatical que marca nítidamente las dos partes en que la crítica ha decidido dividir este poema; nuestra propuesta no se sustenta en ello, más bien considera que es la piedra el objeto con el cual el hablante poético hace conexión en la medida en que asciende y camina sobre ellas; son las piedras la casa y el camino: “Entonces en la escala de la tierra he subido/ entre la atroz maraña de las selvas perdidas/ hasta ti, Macchu Picchu. /Alta ciudad de **pedras** escalares” (canto VI, 31).

En su libro *La vida de las cosas* (2013) Remo Bodei, uno de los autores que se han dedicado a abordar las nociones que en el siglo XX han intentado redescubrir el significado de las cosas, oculto bajo el inerte anonimato de los objetos (62), se refiere, concretamente en el capítulo “La madera y la piedra”, al fetiche como ese lugar en que los espíritus tienen su morada, donde la materia en bruto se convierte en sustento de símbolos (44). Aborda entonces que

el fetichismo africano evoca la admiración y el sobrecogimiento que debería experimentarse hacia lo inanimado, ante la materia de la que están compuestos los objetos. Estos —propone— pertenecen a otro mundo con respecto al de los seres vivos, un mundo en sí misterioso e impresionante para la imaginación como lo es el pasaje del cuerpo vivo al cadáver, un mundo con el que es posible comunicarse (45).

Consideramos que en este poema no solo es evidente de modo cuantitativo la admiración del sujeto hacia este material del que finalmente está hecho el objeto mayor,

¹⁰ Gastón Carrillo hereda la propuesta de Loyola en su libro *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* (1964) en la que “Alturas de Macchu Picchu” presenta dos partes nítidamente marcadas: En la primera, que abarca los Cantos, I al V, el yo lírico expresa su desaliento existencial ante la vacuidad, sordidez y falta de sentido de la vida humana, llena de pobres y pequeñas muertes diarias; modo de vida en el que el hombre destruye y aniquila su sentido, su ser esencial, de esta manera predomina la expresión nominal. En la segunda parte del poema, que abarca los Cantos VI al XII, el yo lírico, conducido a ello por la experiencia vital y reveladora de Machu Picchu, expresa que hay también conservación, perpetuación de su esencia, en el hombre, que se da en la solidaridad, en la lucha de los seres sencillos, que continúan hoy, como un río ininterrumpido, la solidaridad y la lucha de los seres sencillos del pasado. En esta segunda parte prevalece la expresión verbal. En este sentido, Carrillo propone que el deíctico *entonces* constituye un elemento organizador del poema que opone, contrapone dos formas lingüísticas diversas, dos contenidos conceptuales, dos temple de ánimo del yo lírico, distintos, compuestos.

Consultado en Carrillo Herrera, G. (2018). La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de “Alturas de Macchu Picchu”. *Boletín de Filología*, (21): 293-332. <https://boletinfilologia.uchile.cl/>

la ciudadela. Se perciben admirablemente estas relaciones que aborda Bodei, aprendidas del fetichismo, del que también extrajo la idea de que

“en su esfuerzo por comprender el mundo, el hombre dispone [...] siempre de un excedente de significación...” [Lévi, Strauss LXIX]. Ese “excedente” [...] se distribuye entre las cosas de manera diversa y en desigual medida, dejando en cada una de ellas un residuo no analizable, un haz de vínculos insaturados y de alusiones inefables (no porque no se pueda expresar sino porque nunca se acabaría de expresarlas) con lo que aún puede ser pensado (45).

Podríamos asumir a Machu Picchu, y por ende la piedra en tanto material, como un objeto fetiche¹¹ que desprende su “energía libidinal” y seduce al sujeto, pero volveríamos al terreno crítico del que pretendemos distanciarnos, puesto que depende de otro el deseo del sujeto. Acá no hay nada de lo que se parte ni nada a lo que se llega. No asumimos la preexistencia de las ruinas, como tampoco la del potente y nerudiano marxista. Proceder de esta manera entraría en el terreno de la macro-política, que tiene en cuenta las grandes formaciones molares, y enfrenta las situaciones “sobre una simple alternativa de clase o de campos” (Guattari 156). En nuestro enfoque no hay construcciones previas. La ciudadela inca no es la misma que ve el resto de los individuos: ruinas históricas vinculada a prácticas coloniales. En el espacio del poema, Machu Picchu (no) es el monumento trascendente, (ni) el sujeto, un sujeto seguro y definido; en realidad la construcción de ambos se da en el encuentro, advertimos una relación rizomática que finalmente los involucra, un devenir común que se da solo al momento de ascender a las ruinas.

Si prestamos atención al empleo de la palabra piedra en las partes iniciales del poema, notaremos que es aislado¹², pudiéramos decir que es una imagen como otras, que pasa desapercibida entre la exuberancia del lenguaje. El panorama cambia cuando está más cerca el ascenso. De tal modo en el canto IV el sujeto incluye a la piedra entre las cosas que no deberían faltar en una morada segura; el fragmento alude a la pobreza: “entonces fui por calle y calle y río y río, /y ciudad y ciudad y cama y cama, /y atravesó el desierto mi máscara salobre, /y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego, /sin pan, **sin piedra**, sin silencio, solo...” (30). Luego, cuando ha subido a Machu Picchu, la piedra cobra protagonismo y es la esencia de la ciudad: “Madre de **piedra**, espuma de los cóncores” (canto VI, 31). Similar al hombre que sobre la piedra descansó sus pies junto a los

¹¹ Se lee en Remo Bodei, *La vida de las cosas*: “la descarga de energía libidinal en los objetos, puede, en determinadas circunstancias transformarse en fetichismo” (p.43).

¹² En lo que la crítica ha reconocido como la primera parte de este poema, lo que será comentado más adelante, la piedra aparece solo en tres ocasiones.

pies del águila, el sujeto poético, a través de su paso, también reconoce la ciudad, lo que vendría a ser lo mismo que reconocer la muerte, tema este que late en la savia del poema:

Aquí los pies del hombre descansaron de noche/ junto a los pies del águila en las altas guaridas/ carniceras, y en la aurora/ pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida/ y tocaron las tierras y las **pedras**/ hasta reconocerlas en la noche o la muerte (31).

Este tipo de relaciones, según lo que propone Bodei, hablaría de un objeto que se ha convertido en cosa en tanto su *excedente de sentido* posibilita extraerle *alusiones inefables*, infinitas. Preferimos hablar de *producción deseante*, en la cual no media ni simbolismo, ni creencia, ni necesidad, ello muy en relación con la imagen predominante en los versos iniciales del poema: “red vacía” (27), momento en el cual advertimos lo que identificamos como una queja: “Puse la frente entre las olas profundas, / descendí como gota entre la paz sulfúrica, / y, como un ciego regresé al jazmín/ de la gastada primavera humana” (canto I, 27); dicha queja hace latente la existencia, desconocida por el hablante, de un deseo, y es que desear, proponen Deleuze y Guattari, es inmanente al sujeto (14). Los cantos previos al encuentro entre hablante y ciudadela, proponen una atmosfera de vacío; hacen palpable, lo que abordaremos más adelante, la *existencia inauténtica* del sujeto, y por consiguiente rechazan la idea de un sujeto deseante. Hay un yo, ciertamente, pero que no demanda nada, puesto que no sabe qué es: “Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta/ entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos/ metálicos/ vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?” (canto II, 29).

Pero el deseo lo conforma, y en esas conexiones que le son inherentes, en este caso con la piedra, visión que más lo inunda, materia que predomina en la ciudad –“Macchu Picchu, pusiste/ **pedras** en la **piedra**, y en la base, harapo?” (canto X, 36)–, se da el rizoma, el devenir común en el cual ambos heterogéneos se involucran. Léase lo explicado por Deleuze y Guattari a propósito del rizoma de la avispa y la orquídea:

Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro–. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno (15-16).

De este modo la piedra deviene en algo más, piedra fría que se vuelve, incluso silencio, silencio y vida: “la más alta vasija que contuvo el silencio: / una vida de **pedra** después de tantas vidas” (canto VII, 33); nótese, por ejemplo, el empleo en el texto de otra de las cosas que predominan en el poemario y que aparece también en *Alturas*: la lámpara. Este objeto aparece treinta y cinco veces en *Canto general*, contando el título de la primera sección. Es, junto a copa, el objeto de uso cotidiano más repetido. Por sobre los cántaros, las vasijas, las lanzas, cunas, cajas, flautas, flechas, hachas, cuchillos, joyas, vasos, monedas, violines, papeles, campanas, alfombras, libros, cerrojos, mesas... está la lámpara y eso predice cierto afecto. En el poema de estudio aparece en los siguientes momentos:

- “cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, **lámpara**/ que se apaga en el lodo” (canto III, 29).
- “y en las últimas casas humilladas, sin **lámpara**, sin fuego” (canto IV, 30).
- “la pared suavizada por el tacto de un rostro/ que miró con mis ojos las **lámparas** terrestres” (canto VI, 31).
- “**Lámpara** de granito, pan de piedra” (canto IX, 35).
- “enciéndeme los viejos pedernales, / las viejas **lámparas**” (canto XII, 38).

Es evidente en estos ejemplos que la palabra lámpara aparece en este poema siempre en clave nominal; sin embargo, la piedra se adjetiva, modifica, y todo puede ser y adquirir su apariencia, incluso la lámpara:

Túnica triangular, polen de **pedra**/Lámpara de **granito**, pan de **pedra**. / Serpiente mineral, rosa de **pedra**. / Nave enterrada, manantial de **pedra**. / Caballo de la luna, luz de **pedra**. / Escuadra equinoccial, vapor de **pedra**. / Geometría final, libro de **pedra** (canto IX, 35).

Pero ¿qué sucede con el sujeto? ¿hacia qué deviene como parte de esa máquina deseante, rizoma común? En un trabajo del académico Mario Rodríguez Fernández encontramos algunas ideas que se avienen a nuestro enfoque. Este es, a nuestro parecer, uno de los textos más interesantes que abordan la relación de este poema con la muerte; en realidad el artículo nos resulta, sobre todo por haber sido publicado tan temprano como en el año 1964, avanzado en tanto lectura que pretendió distanciarse, tal como pretendemos en estas páginas, de la unidad que ha constituido Neruda. Se lee:

Si hemos de lograr que el poema se despliegue por sí mismo ante nuestros ojos, tal como es él en realidad, debemos rechazar cualquier instancia ajena a él, aunque en apariencia semejara pertenecerle, pero que en esencia no hace más que oscurecerlo

[...] Hay una idea oscurecedora que pesa sobre el poema y que ha impedido que este se despliegue en sí mismo. La idea es que el creador es marxista y que por riguroso reflejo la obra también lo es [...] Se ha dado por supuesto un modo de ser del poema constriñéndose a él como la única vía analítica adecuada (23).

Desde una perspectiva heideggeriana, Rodríguez realiza un recorrido por el poema y resalta que en los cinco primeros cantos se pone a la vista “el modo de ser de la existencia cuando falta en ella la conciencia de la muerte” (1964:25), “existencia inauténtica” de la que se libera cuando se enfrenta a la situación radical que se desprende de un espacio anegado en piedra, de muerte: “No volverás del fondo de las **rocas**. / No volverás del tiempo subterráneo. / No volverá tu voz endurecida. / No volverán tus ojos taladrados. / Mírame desde el fondo de la tierra” (canto XII, 38).

El hablante se nos manifiesta como una existencia inauténtica porque no está enfrentado a situación radical, nada ha logrado despojarlo de su seguridad y de su banalidad, ni nadie ha sido capaz de animar y enriquecer la vaciedad de su existir. Hay múltiples situaciones radicales referidas a la existencia: azar, dolor, culpa, pero sin dudas la más radical de ellas es la muerte y así lo pondrá en descubierto finalmente el hablante lírico de Macchu Picchu: Existir significa estar cara a cara con la muerte (Rodríguez, 29).

En este punto nos interesa destacar, agregar, que en ese “cara a cara con la muerte” hay un objeto que media, que está entre: “Yo al férreo filo vine, a la angostura/ del aire, a la mortaja de agricultura y **piedra**” (Parte IV, 30). El sujeto se dirige, habla con ella: “Déjame olvidar, ancha **piedra**, la proporción poderosa, / la trascendente medida” (canto XI, 37).

La piedra inunda la visión del sujeto que ya no percibe la ciudadela como lo que históricamente nos ha sido entregado, sino como “el solitario recinto de la **piedra**” (canto VI, 32). De este modo es ella la constancia de la muerte, puesto que ella es la única que vive:

cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas/ raídas, máscaras de luz deslumbradora. / Pero una permanencia de **piedra** y de palabra: / la ciudad como un vaso se levantó en las manos/ de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe de pétalos de **piedra**: la rosa permanente, la morada: este arrecife andino de colonias glaciales (canto VII, 32).

3

Nos permitimos recordar el libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) de Amado Alonso, autor que, en nuestra consideración, por ser uno de los primeros en develar los procedimientos poéticos de Neruda, fundó un modo de proceder de la crítica hacia la

obra nerudiana. De este modo, entre otras tantas cuestiones que han permitido construir una unidad simbólica en torno a Neruda, destaca la idea de que la poesía nerudiana es resultado de su “obstinado anclaje en el sentimiento” (15), “escapada tumultuosamente del corazón” (p.7). Se dedica Alonso a caracterizar los temas y los impulsos poéticos nerudianos, como voluntad y capacidad del sujeto, y siempre percibiendo un deseo que se vuelve lineal, aunque abarque varias direcciones, porque siempre parte del sujeto; con un enfoque totalizante, abarcador, diríamos metafísico, no considera fragmentos, objetos, los que a decir de Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1968), siempre transforman alguna cosa (2). Ello no está distante de lo que hemos estado proponiendo: Baudrillard, en tanto postmoderno, con un lenguaje más accesible aborda, igualmente, que

no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (2).

Con ello no queremos decir que hay una “serie binaria” (Deleuze y Guattari 15), un flujo que va en línea recta de un lado a otro y viceversa, sino que en ese “sistema hablado de los objetos” (Baudrillard 2), en eso “inesencial”¹³ que cargan, su fluir no es constante, ni unidireccional, sino que hace conexión con otros heterogéneos, y entre ellos, y en nuestra investigación, hacemos notar al sujeto vacío que emprende un ascenso a Machu Picchu. Ambos, se involucran en una relación rizomática –lo que no descarta la posibilidad de otras conexiones–, en la cual la piedra adquiere formas insospechadas, y el sujeto, por su parte, es arrancado de la banalidad y opacidad del existir propuesto en los versos iniciales del poema (Rodríguez 40).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Aramburu Siglo XXI, 1969.
- Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortú, 2013.
- Carrillo, Gastón. “La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de “Alturas de Macchu Picchu””. *Boletín de Filología*, núm. 21 (2018): 293-332.

¹³ “Dicho con todo rigor, lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial. El discurso psicológico y sociológico nos remite continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el discurso individual o colectivo, y que sería el de una lengua tecnológica” (Baudrillard, 1968:3).

- Deleuze, Gilles. y GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos, 2002.
- Foucault, Michel. *Qué es un autor*. Buenos Aires: Ediciones literales. El cuenco de plata, 2010.
- Guattari, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La marca, 1995.
- Gallegos, Cristián. “Aportes a la teoría del sujeto poético”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 32 (2006) Consultado en: <https://biblioteca.org.ar/libros/150600.pdf>
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Rodríguez, Mario. “El tema de la muerte en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda”. *Anales de la Universidad de Chile* (1964): 23-50.
- . “Expulsión de una escritura y promesa del canto. Dos instancias básicas en “Amor América” (1400) de Pablo Neruda”. *Estudios Filológicos*, núm. 15 (1980): 127-143.
- . “Neruda: el rizoma de Residencia y el Canto”. *Atenea*, núm. 489 (2004): 89-105.