

LA ORQUÍDEA Y LA AVISPA: UNA LECTURA CONJETURAL DE ALTURAS DE MACCHU PICCHU

The orchid and the wasp: a conjectural reading of Heights of Macchu Picchu

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Concepción (Chile)
mariorod@ude.cl

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ
Universidad de La Frontera (Chile)
jose.rodriguez@ufrontera.cl

Resumen

A partir de la frase: la orquídea y la avispa hacen mapa en el seno de un rizoma, conjeturamos que uno de los sujetos que dicen *yo* en el poema y el pueblo enterrado en Macchu Picchu entran a un devenir común. Tal devenir crea “otro Macchu Picchu” no un calco del monumento real; creación desatada por la presencia de diversos *yoes* en el texto (o varios “Nerudas”).

Palabras clave: Mapa; devenir; multiplicidad; Neruda.

Abstract

Based on the phrase: the orchid and the wasp make a map within a rhizome, we conjecture that one of the subjects who say *I* in the poem and the people buried in Macchu Picchu enter into a common future. Such becoming creates “another Macchu Picchu” not a carbon copy of the real monument; creation unleashed by the presence of various *selves* in the text (or various “Nerudas”).

Key words: Map; becoming; multiplicity; Neruda.

Para Malva Marina Neruda

Y el canto de todos es mi propio canto
Violeta Parra

Tal vez lo más adecuado en este caso sería empezar, tautológicamente, por el comienzo: por la orquídea y la avispa, para aclarar que la teoría de Deleuze y Guattari sobre las relaciones entre el insecto y la flor la usamos para experimentar, y no para interpretar, con el poema. Experimentar significa poner al texto en múltiples y nuevas relaciones para avizorar sus líneas de fuga. Asunto que nos permite fracturar los esquematismos binarios,

Recibido: 6 noviembre 2023

Aceptado: 30 noviembre 2023

jerárquicos, autoritarios de la modernidad para así conectamos con formas radicales y distintas de pensar o pensar de otro modo. Un ejemplo de *interpretación moderna* es la que celebra como a través del poeta hablan los que no tiene voz. Ello pareciera ocurrir en el verso: “yo vengo hablar por vuestra boca muerta” (p. 38 verso 406). El problema es que hablar por otro es una clásica figura del poder, para el caso indicaría un acto de soberbia del vate, del portavoz olímpico que no le presta la palabra a ningún otro. En suma, un gesto autoritario propio del *sujeto molar* como llaman Deleuze-Guatarri (1997, p. 34 y ss), a esa entidad que se adscribe a las estructuras dominantes, gobernada con mano de hierro por el *yo-hegemónico* donde se encarnan las diversas formas del poder. Frente a ello afirmamos que el sujeto poético del texto, tal como lo hace la avispa al posarse sobre la orquídea, establece una conexión con el pueblo enterrado precipitándose ambos en un devenir común. La conexión del sujeto con la alteridad indica que este abandona su unidad para incluirse en la multiplicidad, por su parte, el pueblo muerto se actualiza, se integra, en el hombre moderno. Por lo tanto, cuando el *yo poético* exclama: “vengo a hablar por vuestra boca muerta”, el sujeto ha hecho un agenciamiento, o conexión, con el pueblo enterrado, de modo tal que su voz ya no es personal sino es la voz de todos, ya no hablamos de un *yo-hegemónico*. Para conseguir que la boca de todos sea la suya propia o el canto de todos sea su propio canto, se produce una fractura del *yo* y surgen así los *yoes*. *Yo*es que hacen múltiples conexiones, agenciamientos, en el poema: con la mujer, con la flor diseminada, con la pequeña muerte, con la muerte propia y, sobre todo, con el esclavo enterrado en las ruinas, encontrando un radical vínculo humano de amor con los muertos. Además del factor afectivo, este también es un acto profundamente político. En primer término, porque le entrega la voz a un pueblo enmudecido. Y, en segundo lugar, porque al conectarse, agenciarse, con el pueblo enterrado, el sujeto deviene inca, lo que significa ingresar a una minoría abandonando el poder de la mayoría, conformada por el modelo: hombre blanco, poder y escritura. La minoridad no ostenta ningún modelo, situación que es un acto potencialmente revolucionario. Este devenir minoritario va más allá de afirmaciones que indican que ocurriría una transformación del sujeto a partir del deíctico *entonces* “Entonces en la escala de la tierra he subido/ entre la atroz maraña de las selvas perdidas/ hasta ti, Macchu Picchu” (Neruda, 1993, p. 27 verso 125) o que se produciría una conversión o una metamorfosis de aquél. Nosotros superamos esa noción y hablamos de devenir. Esto significa acceder a un estado intermedio en que participan subjetividades del pasado con nuevas formas de subjetivación. Dicho de otra forma, lo que hace el sujeto es captar un gen indígena sin abandonar del todo su condición blanca. Situándose así en una zona que se podría llamar del “entre”, lugar donde se rompen, se quiebran los binarismos.

La imagen con la que iniciamos la discusión, como ya anotamos, la recogemos de del prólogo de Miguel Morey al *Foucault* (1987) de Deleuze. Allí Morey afirma que “en *Rizoma*, Deleuze nos invitaba a que nuestros amores fueran según el modelo de la conjunción de dos series heterogéneas que abren y se embarcan en una línea de fuga;

amores como los de la avispa y la orquídea, que inauguran un devenir-avispa de la orquídea y un devenir-orquídea de la avispa empujándose uno a otro en una circulación de intensidades que les llevan cada vez más lejos” (p. 21). Se trata de una boda escandalosa entre reinos, el reino vegetal y el reino animal. En lo que respecta al poema, ello ocurre con el esclavo enterrado que se desprende de su espacio, que es nada menos que el espacio de la muerte, y se encarna en el sujeto moderno, aquel que “iba entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo” (p. 22 verso 2) y que fue:

... también el pedacito roto
de hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?
(34 versos, pp. 308-312).

El sujeto que pregunta descubre que el esclavo muerto hace siglos hace una *mapa* con el hombre de la modernidad, gracias a una línea trazada por el sufrimiento, que padece de la misma degradación: sufre cada día una “muerte pequeña”. El *mapa* se compone de conexiones imprevistas para dar lugar a un devenir compartido que no preexiste, sino que crea un nuevo acontecimiento de lo real: el del esclavo muerto que hace agenciamiento, bloque, con el hombre moderno “extraviado” en los términos de Loyola (1987, p. 165). Interesa sobremanera destacar que hablamos del mismo sujeto que se agencia con la multiplicidad, es decir, con las flores, con las piedras, con la mujer, con los cóndores presentes en el poema. Ahora, insistimos, para que ello ocurra es necesario que ese sujeto inicial se fragmente y permita el surgir de los otros *yoes* que pueblan el texto.

También es necesario hay que aclarar que la forma *mapa* la concebimos como una manera de escribir, de trazar, de transformar lo real. Esto es muy importante, pues de aquí se deriva que el poemario no sea una cartografía que trata de reproducir en forma gráfica las líneas de la realidad, sino que crea unas nuevas ruinas hechas de piedra y poesía.

Retomamos, para desarrollar la idea de la multiplicidad del sujeto, tesis muy polémica, pero que recorre al poema. La crítica que se ha ocupado del texto, entre ella Loyola, uno de los más reputados estudiosos nerudianos, afirma que *Alturas de Macchu Picchu* (1993) es un “poema síntesis” (Loyola, 1987, p. 167) y que se constituye como la resolución final de un proceso interior del poeta, posible de observar desde las *Residencias* (Neruda, 1993), y al mismo tiempo, su escritura provoca “la apertura a una nueva etapa” (p. 167). La interpretación parece justa y adecuada desde un paradigma representativo que ha exaltado siempre *la belleza de la interioridad*, que en el texto correspondería a la interioridad del vate. Desde esta perspectiva, el texto puede entenderse como la expresión del proceso interior de un sujeto histórico llamado Neruda. A su vez, Grinor Rojo (2004), en un lúcido ensayo, se pregunta desde que postura enunciativa, esto

es desde dónde, no solo lingüísticamente, sino geográfica y en su sentido existencial dice sus frases el *yo poético*. Abre de este modo una vía de análisis de separación necesaria entre la biografía y la ficcionalización del sujeto que le permite una aproximación muy productiva al texto. En especial la discusión sobre los décticos empleados en el poema, concretamente el *entonces*, que le permite disentir del punto textual en que se produciría la transformación del sujeto fijado por la crítica anterior, en particular por Carrillo (1971), pero insiste en hablar de una sola figura lírica bajo la estampa de la rúbrica Neruda. En otro estudio importante, de Roberto Onell (2016), se produce una solución semejante, pues, tras preguntarse si en el poema existe un compuesto de sujetos aunados, sucumbe a la tiranía de lo Uno y echa mano a la figura “del profeta” (p. 371) que engloba las identidades de la posible multiplicidad. El sujeto ya no deviene minoridad inca, sino la figura molar, estatuaría, del profeta. Así, la atractiva propuesta de termina por alinearse con los enfoques con que opera el poder en la esfera de la escritura. Para el caso, el poder que nos dice que somos uno y debemos *someternos* a ese uno.

De retorno a las interrogantes que abre Onell, las consideramos fundamentales, pues entregan un enfoque renovador sobre el problema del hablante: ¿Quién habla en las *Alturas?*, se pregunta el crítico, ¿Quién es aquel que dice *yo*, expresa y tácitamente en todo el transcurso del poema? ¿Es uno solo desde la Parte I hasta la Parte XII? ¿se trata de un sujeto individual o colectivo o un compuesto de sujetos individuales aunados? Tales problemáticas constituyen una base fundamental para la edificación de la tesis que proponemos. Parece indudable que el sujeto que inaugura el texto diciendo “Del aire al aire, como una red vacía/ Iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo” (p. 22 verso 1-2), no es de ninguna manera el mismo que al final del Canto XII solicita al “hermano muerto” que le dé “el silencio, el agua, la esperanza” (p. 38 verso 419), pero no sólo eso, sino que le ayude a resistir al poder, como por ejemplo en: “Dadme la lucha, el hierro y los volcanes” (p. 419 verso 420). Se trata sin duda de un cambio, pero ¿Es la transformación o la evolución de un mismo sujeto o más bien la proliferación de *yoes* que desplaza su tradicional unidad? Postulamos lo último porque no vemos al sujeto lírico del poema como una forma homogénea. Es posible percibir en él quiebres que dan señales de una multiplicidad que además es cambiante a medida que aumentan sus conexiones con las piedras, las montañas, las nubes, los hombres enterrados. Este asunto de los *yoes* lo expone el Dr. Cardoso, en *Sostiene Pereira* (Tabucchi, 1994):

creer que somos ‘uno’ que tiene existencia por sí mismo, desligado de la incommensurable pluralidad de los propios yoes, representa una ilusión, por lo demás ingenua, de la tradición cristiana de un alma única; el doctor Ribot y el doctor Janet ven la personalidad como una confederación de varias almas, porque nosotros tenemos varias almas dentro de nosotros, ¿comprende?, una confederación que se pone bajo el control de un yo hegemónico (p. 44).

Postulamos que en el magno poema el *yo hegemónico* pierde el control y surgen *yoes* que toman la palabra en diversas zonas del texto y establecen distintos contactos que lo descentran existencial y verbalmente proporcionándole diversas líneas de fuga. Aquel sujeto primario funcionaría como el instaurador de la discursividad, es quién abre el libro. Es necesario remarcar que el sujeto de la parte I, que va “del aire al aire como una red vacía” (p. 10 verso 1), incapaz de conseguir algún tipo de conexión, no es quién se transforma en *otro* conectado radicalmente con el mundo, sino que solo cede la palabra a otro *yo*, coexistiendo con él. No hablamos, por lo tanto, de transformaciones sino de devenires. El *yo-hegemónico* abre la posibilidad de la escritura, como dijimos, pero luego se funde con *otros*.

Ello se muestra en una cuestión esencial que establece Onell: no hay en el texto un solo punto de habla. Las que sí es posible observar son posiciones movibles que se desplazan sin desaparecer. Así en vez de hablar de un sujeto llamado, por sí mismo, Neruda, diríamos, que hay muchos “nerudas” en el poema. *Confieso que he vivido* (Neruda, 2010) pareciera confirmar nuestras ideas cuando habla del encuentro del poeta con la cuna del relámpago y del hombre:

Me detuve en el Perú y subí hasta las ruinas de Macchu Picchu. Ascendimos a caballo. Por entonces no había carretera. Desde lo alto vi las antiguas construcciones de piedra rodeadas por las altísimas cumbres de los Andes verdes. Desde la ciudadela carcomida y roída por el paso de los siglos se despeñaban torrentes. Masas de neblina blanca se levantaban desde el río Wilcamayo. Me sentí infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos (p. 123)

Claramente la frase revela un devenir incásico. Esta idea rompe con la noción de sujeto como construcción cerrada, como unidad indivisible. El sujeto más bien parece una multiplicidad de partículas que fluye buscando líneas de fuga. Fugarse, en estos términos, no significa huida sino búsqueda: la de un arma para resistir al poder y a la muerte. Desde ahí, se podría discutir lo siguiente: las diversas lecturas del texto trabajan desde una base: la presencia de un *yo poético* que se encarna un sujeto *molar*, compactado por el poder, tal como es la figura del profeta o el vate. Evidentes representaciones sagradas o semi sagradas. Nosotros, en cambio, lo hacemos con la noción de sujeto “molecular” capaz de agenciarse con las piedras, con las lágrimas andinas, con la espuma de los cóndores, con los guanacos tutelares, con el esclavo enterrado...

Para culminar este punto, recordamos una hermosa imagen deleuziana: la del “libro ideal” (1997, p. 15). El considerar la estructura del poema como rizomorfa, antes que constituida por una progresión lineal que termina por dibujar la ciudad inmortal, puede conducirnos a ese libro que distribuye todo en una sola página: “el libro ideal sería,

pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (p.15).

De esta manera, la multiplicidad deviene, en este caso, poema ideal, playa de todos. *Alturas de Macchu Picchu* sería esta playa en que desembarcan los *yoes* nerudianos de *Residencia en la tierra* adelante. Tales *yoes* son reconocidos certeramente por el, excelente, crítico Federico Schopf (2003) en el momento que describe al Neruda de esta época “como un sujeto deshilachado, disperso” (p. 25). También desembarca el pasado latinoamericano y el porvenir, junto a la sangre indígena que cayó como una gota roja en la espesura, elementos todos empujados por la esperanza de renovar la historia rompiendo el silencio al que habían sido condenados los que vivían antes de la peluca y la casaca. El confundir su palabra con la de los confinados, provoca la consecuente apertura a una posibilidad utópica. Pensar de este modo, es dejar atrás el *pensamiento-raíz*, ese que nace a partir de un núcleo único, llamado de manera metafórica semilla y filosóficamente fundamento que sigue siempre en una línea recta, no segmentada, sin torcerse nunca. En otros términos, pensamiento *molar*, compacto, cerrado. Frente a esa manera de pensar, proponemos para el análisis del poema, una reflexión abierta, seducida por las desviaciones, que trabaja con la multiplicidad y sus muchas raicillas, dejando atrás a la metafísica del fundamento y a la metaforización de la semilla.

La multiplicidad entendida morfológicamente funciona como sustantivo. De este modo deja de tener relación con lo *Uno*, comprendido como sujeto y objeto; realidad natural o espiritual y al fin como imagen y mundo. La crítica ha interpretado al poema bajo ese concepto de la unidad de la realidad espiritual, fundado en el proceso de subjetivación del sujeto Neruda, proceso bien descrito por Loyola, excepto en lo que dice relación a que este tipo de proceso constituye una forma de poder en que el mismo sujeto queda atrapado: el poder se encarga no se desvíe. Hay que seguir la recta entre el punto de partida y el de llegada, fijados ambos por las convenciones de lo establecido. Tales puntos en el poema corresponderían, pertinentemente, al extravío y a la feliz comunión con la alteridad. Una trayectoria muy positiva: desde un mundo sin sentido a otro pleno de él. A lo que debe añadirse, que el sujeto y objeto quedan atrapados también por el poder de una estética, una ética y una política propias de lo que sería un poema romántico (lo que por supuesto el texto no es) al postular que la interioridad del sujeto sería el elemento sustantivo del proceso, lo que significa que el poema sería una expresión del *yo* o metafísicamente del alma. Neruda sería el pivote de todos los sentidos del poema que solo se podrían interpretar a partir de él, sea de sus rasgos biográficos (Loyola) o en un plano teórico avanzado, desde la ficcionalización de su lugar de enunciación (Rojo).

De ninguna manera combatimos esta interpretación. Nos limitamos a conjeturar una posible nueva lectura instalada en un tipo de conocimiento distinto al lógico cartesiano. Ella funciona como una red en cuyos puntos de unión se cruzan devenires,

intensidades, *voes*. Recordemos, y a propósito de la red, que el poema se inicia con una imagen muy bella que se articula en torno a “una red vacía”. Creemos que esta imagen es de suyo relevante, no sólo como soporte de la lectura rizomática que emprendemos, sino como cifra de un problema que la crítica lineal no ha resuelto: ¿Por qué llega a las cumbres andinas a encontrarse con el otro el sujeto extraviado? ¿En qué punto de la línea recta sube al monumento de piedra? De hecho, en forma evidente se rompe la linealidad del trayecto con el ascenso a la ciudad de los incas “Entonces en la escala de la tierra he subido” (p. 27 verso 125). No hay un proceso lineal claramente. Un hombre perdido en los atroces laberintos de la mera existencia encuentra una luz en medio de la sombra y le es dado subir “hasta ti, Macchu Picchu” (p. 27 verso 127).

La nuestra es, generalizando, una aproximación *distinta* a los textos tradicionales, que incluso los hace muchas veces irreconocibles, como podrá ocurrir en este mismo caso donde vemos al poeta que inventó las *Alturas de Machu Picchu* ya no como la encarnación de sí mismo, sino como una especie de intensidad por la que pasan voces diversas.

Es prudente, en este punto, declarar la relación entre la imagen de la orquídea, la avispa y la multiplicidad del que dice *yo*. Creemos, sobre todo, que la relación se funda en que ambas hacen *mapa*, no cartografía. Un *mapa* de las relaciones de fuerza, de destellos, que procede por uniones primarias y que en cada instante pasa por cualquier punto. Así “La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma” (Deleuze, 1997, p. 17). Por supuesto que esta concepción rizomorfa no tiene nada que ver con una idea trascendente, ni con una superestructura ideológica.

Una de las inferencias que emana de estas propuestas apunta a que el agenciamiento que hace la multiplicidad del sujeto con el monumento provoca que el poema sea abierto, conectable en todas sus partes, lo que permite al lector entrar por cualesquiera de ellas. Caso ejemplar el de *Los Jaivas*, grupo que musicalizó el poemario en una obra mayor, tomando diversos versos para construir cada una de las canciones, temas, que la componen. Claramente entraron al texto por distintos nodos, no hicieron una lectura lineal, sino rizomorfa. Luego, el mapa trazado por la escritura puede leerse como una meditación sobre las ruinas, también en paralelo como una acción política, literatura elegíaca, utopía, producción del deseo, pero también como lo proponemos, un acto de amor: momento explosivo del encuentro entre dos series, la de los hombres vivos en las calles (“iba yo entre las calles” ...) y la de los sepultados bajo la ciudad de piedra. El encuentro los lleva a empujarse unos a otros en una circulación de intensidades que los conduce cada vez más lejos hasta alcanzar la utopía en el poema final, “Sube a nacer conmigo hermano” (p. 37 verso 378).

Nos detenemos en la lectura del deseo en el poema: Grínor Rojo ha constatado los procesos psicoanalíticos del sujeto que habla. Y hace bien la constatación, pero también debemos recordar que la competencia psicoanalítica se entiende como algo que ajusta cada deseo a una estructura sobrecodificada de antemano. La sobrecodificación captura el

inconsciente y lo encierra en torno de ella. De ahí que, al seguir el enfoque freudiano, Rojo trabaje con este inconsciente cerrado o acabado que termina por encamarse en el *superyo* y lo reproduce como tal. *Superyo* que para el caso es el hablante lírico Neruda. Por el contrario, los que hacen mapa construyen un inconsciente movable y por lo tanto abierto, que se va modificando, en el caso del poema, a medida que el sujeto va estableciendo nuevos vínculos humanos con las ruinas. El monumento incásico aparece como una máquina productora de flujos, ya lo anotamos, sociales, políticos, éticos, estéticos, de muerte y de vida y el sujeto poético surge como una máquina de corte de esos flujos. Lo importante es que existen varias maneras de cortarlos, lo que indica la posibilidad de que haya no uno, sino varios sujetos. El fluir y cortar el flujo produce un rasgo clave del devenir: el de presentarse como un involucramiento del sujeto por parte del *afuera* (Foucault, 1997). Concepto complejo, que nos habla de una especie de espacio neutro donde:

el hablo funciona como a contrapelo del “pienso”. Éste conduce en efecto a la certidumbre indudable del *yo* y de su existencia; aquél, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío... ese *afuera* donde desaparece el sujeto que habla (p. 105).

Precisamente esto es lo que sucede en la obra, desaparece el sujeto único y surgen voces diversas que encarnan al *yo poético*. Nuestro análisis nos dice que habría que distinguir varias instancias correlativas del *afuera*: primero, el *afuera* como elemento informe de fuerzas que mezclan sus relaciones, que trazan el diagrama de la muerte (pequeña muerte, muerte propia, muerte abrasadora, muerte total). Después, al exterior (el monumento incásico) como lugar de agenciamientos concretos en los que se actualizan las relaciones, también concretas y, por último, el *afuera* como las formas que asume la exterioridad. Desde la misma perspectiva, el descubrimiento que hace el *yo* del *afuera* es el de una tierra incógnita que no está más lejana que los cielos ni más profunda que el infierno, sino que está en su propia interioridad envuelta por la exterioridad, abierta al “se muere”, que tiene un espesor por el cual las cosas y los seres están desplazados o se desploman:

Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada,
la profunda, es así como al tamaño
de vuestra magnitud
vino la verdadera, la más abrasadora
muerte y desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares
os desplomasteis como en un otoño
en una sola muerte
(p. 29 versos 163-171).

El *afuera*, para el sujeto que enuncia, muestra su cara amenazante: el “se muere” ya aludido, quien desplaza al ser y desploma todas las cosas. Para entender mejor el concepto, podríamos decir que es análogo al “se habla” expuesto por Foucault (1980) en *El orden del discurso* (pp. 11-12). Básicamente, ya no se trata de las muertes falsas o de la muerte anónima, ni de las pequeñas muertes, ni de la propia muerte, de las que habla Rilke. Ahora es la más profunda, la verdadera, la más abrazadora, la de una magnitud tan vertiginosa que precipitó a todos en un solo abismo. Eso parece ser metafóricamente el “se muere”, abismo, y esa es la línea, la línea mortal que llega a afrontar el sujeto poético. Lo que guarda la piedra secular es la muerte. Y, por lo tanto, lo que “murmullan” los capiteles escarlates, los acueductos escalares, es un sonido que viene de la muerte. Imagen opuesta a la construida en *Residencia en la tierra* (Neruda, 1993) en el espléndido poema “Solo la muerte”:

Hay cementerios solos
Tumbas llenas de huesos sin sonido
(p. 59 versos 1-2).

En contraposición a esos huesos mudos y, gracias a los devenires, el pueblo enterrado “murmura” en *Alturas de Macchu Picchu*.

Un murmullo que el *yo poético* quiere sustituir por el canto de la vida. Las bodas escandalosas de la orquídea y la avispa, la de los muertos con los vivos son, al fin, formas de resistencia frente que rompen el silencio al que condena la muerte abrasadora.

¿Qué se gana con esta nueva lectura? Estimamos que varias cosas. Primero, una posibilidad de verificar en la obra en la presencia de un vínculo humano de amor radical. Un momento inclusivo, una boda escandalosa, análoga a la que logran establecer la orquídea y la avispa: un intercambio de reinos. Alguien podría decir que es una unión propia del amor solidario, pero pareciera no ser así. En ese tipo de amor nos encontramos con la vieja idea que somos una totalidad y compartimos un mismo hogar y destino. En el caso del poema, por el contrario, no hay ni destino ni hogar como entidades preestablecidas, ellas siempre se van construyendo y deshaciendo de manera continua bajo el imperio del devenir. Ya considerado un rizoma, el texto se puede leer, como lo hacen *Los Jaivas*, entrando por la parte que elijamos de las doce, como un intenso devenir minoritario, estableciendo agenciamientos con el otro y lo otro, donde el amor se derrama por las raicillas del rizoma y debe entenderse por amor una acción cruzada por la política, la ética, la estética. Es decir, una línea de fuga que altera los territorios de la muerte también presentes en el texto.

Una segunda ganancia, puede ser, la de hacerse cargo del carácter fragmentario del poema distribuida entre sus 12 partes conjeturalmente atravesadas por algún sentido compartido. Ese no es otro que el deseo maquínico de conectarse, como lo hacen la orquídea y la avispa. En el texto poético, cada parte parece ser que tiene conexión con la precedente y con la que le sigue. Pero también cada una puede leerse por sí misma, es

decir, como segmento. El modelo de escritura y consecuente lectura que proponemos está dado en el mismo poema en el canto o parte IX:

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra
(p. 33 versos 262-272).

La que se podría llamar, solo para entendernos, una descripción de Macchu Picchu, está conformada por un devenir vertiginoso, un “devenir loco” del monumento, en que no hay conexiones entre los enunciados poéticos heterogéneos que lo describen, estructurados internamente cada uno por un sustantivo seguido de un adjetivo. Cada uno de los enunciados se presenta y se lee como autónomo del que le precede y del que le sigue, se leen como fragmentos. Y algo muy importante: la lectura es abierta, se puede entrar en ellos desde el punto que uno elija, por el final, el comienzo o el medio, en rigor por el verso que se desee hacerlo. Si la disposición de la parte IX es un modelo de lectura, como hemos dicho, al poema se puede ingresar por cualesquiera de sus partes, como en la musicalización, ya citada, del que hacen *Los Jaivas*. Se destruye así la noción de continuidad envuelta por la totalidad. Por ello, Macchu Picchu es al mismo tiempo, y de manera sustantiva: “águila, viña, bastión, cimitarra, cinturón, pan, escala, párpado, túnica, polen, lámpara”, nuevamente “pan, serpiente, rosa, nave, caballo, luz, escuadra, geometría”; es una cosa y otra que no se suceden, sino que coexisten en el vértigo enunciativo del pasaje. Se califican las ruinas “de sideral, de bruma, de perdido, de ciega (ciego), estrellado, solemne, torrencial, inmenso, triangular, de piedra, de granito y de piedra” que se repite reiteradas veces, además de “enterrada” (enterrado), de luna, equinoccial, de final”. De esta acumulación heterogénea cabe destacar la presencia de la piedra como adjetivo que al reiterarse vincula cualitativamente la fragmentación de los enunciados, no consiguiendo, sin embargo, tanto la visión óptica como la “háptica”, es decir, el tocar las ruinas con la mirada, óptica; el tocarlas con los dedos, háptica, y comprender así el monumento como totalidad.

Fácilmente se podría catalogar la piedra como talismán, incluso como fetiche, un objeto que abre un portal cerrado, no en términos de fórmulas psicoanalíticas, sino de devenires. El devenir, insistimos, implica un encuentro en que uno se convierte en otro,

sin abandonar por completo lo que se es. El que dice *yo* en el poema captura un gen indígena sin dejar de ser blanco, mientras el esclavo capta un gen de hombre moderno sin perder del todo su condición de esclavo. Devenir en *Alturas de Macchu Picchu* no es imitar a un indígena o a un hombre moderno, ni hacer como si se fuera uno u otro. Devenir es un fenómeno de captura, de doble captura.

Expuesto el *afuera* como la heterogeneidad, el devenir la fragmentación y el “se muere”, podemos ensayar cómo se mueven estas categorías en relación al *yo*. Por ejemplo, la parte I, o canto I, se lee habitualmente como una de las partes que constituye la totalidad del poemario, lo que significa que para entender su significado debemos relacionarlo con las que siguen. Pero también cabe la posibilidad inédita de entender la parte I como un texto autónomo. Si se lee de esta última manera, se abre un arco de significados que se agota en la misma parte I sin que haya exigencia de una continuidad. ¿Por qué exigir siempre la continuidad? ¿Por qué no conformarnos con un fragmento del texto, incluso con una imagen o una sola metáfora de él? Tantas o muchas veces hiere nuestra sensibilidad un solo verso de la obra, por ejemplo: “Arquitectura de águilas perdidas” (p. 34 verso 292) o “y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera/el viejo corazón del olvidado (p. 37 versos 356-357), fragmentos suficientes para calmar el anhelo de la “otra voz” (Paz, 1990, p. 125) que suele consumirnos, Pero ¿Por qué el imperio de la continuidad siempre nos embarga? Creemos que la respuesta está en la noción de totalidad. Aunque hoy día estamos en la época de los restos no podemos conformarnos con los ladrillos sino con el edificio entero. La totalidad parece ser la única forma de entender las cosas que pueblan el mundo. Renunciar a ella abre otra forma de pensar: la propia del rizoma, un pensamiento que se despliega por una red vacía en la que los puntos los determina el trayecto, de ahí las maravillosas sorpresas que encuentra el lector, viajero, por el Macchu Picchu de Neruda.

En lo que respecta a el sujeto molecularizado o “deshilachado” “en la certera definición de Schopf, este tiene un encuentro, en la parte I, con alguien que lo estaba esperando “entre los violines”. ¿Quién es ese alguien? Provocativamente Hernán Loyola conjetura que es una mujer, lo que entraría en la lógica del devenir común que asumen las personas que participan en el encuentro: el devenir amor. Los versos que siguen parecieran confirmarlo:

Como una espada envuelta en meteoros
Hundí la mano turbulenta y dulce
En lo más genital de lo terrestre
(p. 23 versos 17-19).

Si los examinamos a la luz de la idea en que la imagen de la orquídea y la avispa es una relación amorosa-sexual, se abren de manera plena a esa misma comprensión. Los enunciados espada ardiente, mano turbulenta y dulce, lo más genital de lo terrestre envían evidentemente a un acto sexual. De este modo, el primer sujeto que habla en el

poema y que muestra al principio su extravío, hace, mediante la mujer, un primer agenciamiento el propio del amor en el que cada integrante del dúo capta un gen del otro. Queremos decir que el sujeto debe captar una o más partículas femeninas y la mujer, a su vez, partículas masculinas. Así el hablante hace mapa con la mujer. Este agenciamiento anuncia, por una parte, otro más vasto y mayor: el que hace un otro sujeto, distinto al ya descrito, con el pueblo enterrado en las ruinas incásicas. Acto fundamental que diferencia a Neruda de sus posibles antecesores, sostienen Caro y Darío (Goic, 1971), que más bien hacen cartografías, es decir, representaciones de lo real. Por otra parte, el primer devenir abre una posibilidad conjetural: la de considerar a la mujer como metonimia de la ciudad enterrada. Se abre aquí un portal inédito que dejamos propuesto: una posible lectura feminista del poema.

Ahora, ¿Era imprescindible para el sujeto mostrar su estado interior antes de subir a las ruinas? Si nos atenemos a la homogeneidad, sin duda lo es, pero si nos instalamos en nuestro tiempo posmoderno, época de los objetos parciales, de los ladrillos y los restos, es posible encontrar una noción de totalidad *otra*. Entenderla como algo que está al lado, es decir, como un suplemento del todo. Nos explicamos, al leer el poema de este modo se le agrega una parte más a las doce, precisamente la llamada totalidad, que resulta ser entonces una parte que no totaliza. Hablamos de un enfoque deleuziano presente en *El Anti Edipo* (1985) que anota: “Y si encontramos una totalidad tal al lado de partes, esta totalidad es un todo de aquellas partes, pero no las totaliza, es una unidad de todas aquellas, pero no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta (aparte).” (p. 48). Leído así el texto, es posible desplazarse de los totalitarismos y jugarse por la heterogeneidad. La que autoriza entender que las doce partes del poema son producidas como lados asimétricos, no necesariamente vinculados, vasos no comunicantes, excepto por el deíctico “Entonces” que parece ser ese vaso comunicante y tal vez por ello que ha merecido una atención especial de la crítica en cuanto apuntaría a la canónica unidad del poema. Simplificando el tema, proponemos leer la noción de totalidad aplicada a *Alturas* como una parte al lado de las doce partes. Un argumento textual añadido, podría estar en la parte II donde el sujeto que habla no tiene ninguna marca de conexión con el anterior, ni tampoco parece un segundo paso que obligadamente debe recorrerse para subir al monumento. Se puede leer, rompiendo la tiranía de la unidad, como libro autónomo o “caja cerrada”. Desde el punto de vista de la lengua, el diferente lugar de enunciación del hablante y la postura existencial contraria a la del que habla en la primera parte, podrían avalar la propuesta. La que se ubica frente a aquella que plantea la unidad del sujeto y la consecuente unidad del poema que se ha empeñado en limar los bordes de las partes, como sucede con el análisis que fija el deíctico entonces “Entonces” como hilo que une, organiza, los fragmentos. Mismo asunto sucede con destacar la única reiteración del texto destinada a conectar los sujetos: “sube a nacer conmigo, hermano” (p. 37 verso 78), la que al repetirse al final de la parte

XI y al comienzo de la parte XII funciona como conector. Ahora, limar significa “pulir” los bordes de cada una de las doce partes del poema para que encajen con facilidad en el todo, es decir en la unidad. Pacificar es doblegar la porfiada resistencia de los fragmentos de considerarse como tales.

En concordancia con lo anterior, en el segundo fragmento, o parte II, hay un nuevo punto de habla derivado de una conexión distinta; como consecuencia emerge un tipo distinto de hablante lírico, un sujeto *otro*. En este nuevo vínculo, creemos sin mayor atrevimiento, está representado el malestar del hombre moderno. Los males son la alienación, la angustia, “la soledad más espesa” (p. 37 verso 46-47). Pero al mismo tiempo se produce una oposición: “mientras en la altura del ciruelo, el rocío desde mil años deja su carta transparente sobre la misma rama que lo espera” (p. 47 verso 41-43), “el hombre arruga el pétalo de luz que recoge” (p. 23 versos 27-28) y “pronto entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida, como una barajada cantidad queda el alma” (p. 23 verso 31-32). El sujeto dice sus frases desde una constatación radical: el mundo natural al que pertenecen la flor, la roca y el ciruelo, mantiene un agenciamiento perenne, aunque *diseminado*, en oposición a la realidad humana moderna, vacía, falsa, humillada en su negatividad. Este lugar existencial que ocupa el que dice *yo* es radicalmente distinto al *yo* de la parte I, tanto por el lugar de enunciación como por el tipo de conexión casi roussoniana con la naturaleza.

En la parte III del texto, la multiplicidad del *yo*, o bien el devenir en el mapa, se abre a la pulsión de la muerte que diferencia en forma total al sujeto que habla de los dos anteriores, pues se enfrenta a una línea totalmente distinta que ya referimos: la línea del *afuera*, esa línea que, ahora con Deleuze, definimos como una “ballena enfurecida” (clara alusión a Moby Dick), o la de un huracán o la “del látigo terrible de un cochero enloquecido castigando a un caballo indefenso” (alusión a Nietzsche). El sujeto del fragmento poético define, en concordancia con nuestros desarrollos, la línea del *afuera* como una copa negra que se bebe temblando. Imagen que apunta a la pulsión de la muerte:

Y no una muerte, sino muchas muertes llegaban a cada uno
(p. 25 verso 26).

La idea de esta pequeña muerte podemos intertextualmente conectarla con la idea de Rainer María Rilke presentes en *Los cuadernos de Malte* (2009) cuando nos habla de las “muertes falsas” (p. 35). Aquí Rilke contrapone la muerte auténtica y personal con la impersonal y, en particular, moderna, producida en masa en el Hotel Dieu, con sus 559 camas, frente al cual vive Malte. El miedo de Malte no es a la muerte en sí, sino a la muerte anónima, banal. En el mismo sentido, Blanchot (2002) escribe que lo que horroriza de la muerte no es lo terrible de ella en sí misma, sino su banalidad, su insignificancia cotidiana. En el fragmento III se fija este imaginario de la muerte:

El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable

Granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
Miserables, del uno al siete, al ocho,
(25 versos 68-70).

Una digresión: Queremos llamar la atención sobre una imagen, una comparación presente en los versos citados que instala los códigos lingüísticos del poema en un contexto cultural propio del que podríamos llamar, con suspicacia, *sujeto latinoamericano*: la imagen de “el ser como el maíz”, alude en forma clara a un código indígena.

De regreso a asunto y en la federación de *yo es* propuesta, tres hasta ahora, han tomado o capturado la palabra: el transeúnte extraviado o deshilachado, el que encuentra en la naturaleza el antídoto para el malestar moderno y el testigo de la “muerte como copa negra”. Los tres hablan desde lugares de enunciación distintos y de actitudes existenciales que también lo son. Importa sobremanera destacar que usan sintaxis distintas, como toda lectura atenta puede observar.

Ahora, y desde el paradigma del conocimiento canónico de la modernidad, bien podría decirse que solo se trata de un único sujeto que va experimentando transformaciones, cambios. Estaríamos frente al irrenunciable imperio del Uno ¿Pero, se puede pensar de otro modo? La filosofía de la trasgresión dice que sí, que es posible leer *Alturas de Macchu Picchu* como un poema rizoma y no como un poema raíz. Éste último es un tipo de texto, que también puede llamarse “poema árbol”, donde el pivote sería Neruda. Todos los sentidos del texto se referirían a él, apuntarían a sus procesos de interioridad. Y ellos se desarrollarían conforme a sus avatares biográficos y a los contextos ideológicos de su tiempo, de los cuales Neruda hace calcos. La crítica pareciera decir al mismo tiempo: lo importante es representar. Neruda representa las ruinas, representa al esclavo enterrado, representa los dolores del pueblo, representa su propia interioridad. Neruda, al fin, se representa a sí mismo. En cambio, entender el poema como una estructura rizomorfa permite disentir de esa propuesta lineal sometida al imperio de lo Uno y de lo Mismo y nos permite exclamar: Hay diversas nerudas en el texto. Y no solo en este poema; en *Residencia en la tierra*, y en algunos pocos de *Canto general*. Esos Nerudas hacen mapa, crean una cartografía distinta a la *real*. En las *Alturas* hay un hermoso y potente devenir común. No hay un sujeto y objeto únicos. Hay fusión, hay una multiplicidad. El esclavo enterrado también es una multiplicidad. Y ello es así porque el poeta creó un mundo que no existía, no estaba ahí a la mano para reproducirlo como lo haría cualquier antropólogo. Neruda realizó, un inédito contacto con Macchu Picchu, lo que significa que descubrió un nuevo sentido del monumento incásico, fue su “segundo descubridor” después de Hiram Bingham. Como tal, inventó, además, su conexión con Latinoamérica.

Hay en este punto un problema teórico ineludible: ¿Se puede leer de este modo un texto que aparece concebido y escrito en forma consecucional, lineal, como un proceso que va desde un comienzo definido a un final también claramente trazado? ¿No es

forzarlo leerlo como un hipertexto, es decir, como discontinuo? Pero hay un problema, pues ¿Cuáles son las marcas de continuidad entre la I y la II parte, por ejemplo? Las imágenes estructurantes de la primera parte son las del extravío y la torre enterrada. Por su parte, la permanencia de la flor diseminada y la mano vacía que desata las preguntas sobre el hombre, cumplen el mismo rol englobante en la segunda sección. Es difícil encontrar semas de continuidad entre ellas, más bien generan la posibilidad de leer ambas partes como poemas autónomos producidos por distintos hablantes. Y hemos mostrado que la crítica ha avanzado en este asunto, Goic, ya citado, reconoce los distintos “temples de ánimo” del hablante lírico, lo que faculta leer los fragmentos como productos poéticos de “dos autores”. Será, sin embargo, Carrillo en *La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de Alturas de Macchu Picchu* (1971) quién ha llegado más lejos en el sentido que exploramos. Sostiene que el poema se divide en dos partes muy marcadas por el enfrentamiento de dos actitudes vitales, dos distintos temples de ánimo y dos tipos de lengua radicalmente diversas. La última aseveración nos parece en particular decisiva porque nos sitúa en el plano de los procedimientos lingüísticos que permiten una descripción más concreta de las tesis que proponemos. Así, no existen solo dos temples de ánimo, concepto que se podrían juzgar muy cerca de la evanescencia, sino dos tipos lingüísticos definidos por distintas estructuras del período gramatical, diferentes órdenes sintácticos y un uso de formas verbales contradictorias. Estos argumentos permiten una mayor confianza para reafirmar la idea que por lo mínimo estamos frente a dos figuras de hablante lírico. Sin vacilación, se puede motejar esta idea de falaz ya que existe una identidad muy difícil de superar entre la figura del hablante lírico y la figura de autor, lo que llevaría al reproche que, en el fondo, hablamos de un solo autor como si fueran dos, lo que es inadmisibles para el psicoanálisis, también para el siempre apelable sentido común. Pero aceptemos, aunque sea por un momento, que el apellido Neruda ficcionalmente es el nombre de una multiplicidad, de una inconmensurable cantidad de *yo*s, o de manera más atrevida, que circulan por el poema varios *nerudas*. La circulación tal vez sea más clara en la totalidad de *Canto general*. La tercera parte del *Canto*, que sigue a *Alturas de Macchu Picchu*, se llama *Los Conquistadores*; allí el sujeto lírico no está marcado, está implícito a semejanza de un narrador extradiegético. Sin embargo, la perspectiva con que narra los hechos evidencia una actitud ideológica comprometida con una verdad distinta a la canónica de la conquista del Nuevo Mundo. Embargado por el compromiso, el sujeto que dice *yo* adquiere la figura de un *yo* molar que acoge los binarismos como la única y más justa forma de interpretación y de narrar una nueva historia de América. ¿Qué relación de semejanza podemos encontrar entre este sujeto, si fuera uno en toda la extensión del *Canto*, instalado en la lógica del pensamiento binario, con el que dice *yo* en *Alturas*, que por contraste es un sujeto extraviado, deshilachado, un sujeto interrogante de la muerte y el destino del hombre? No vemos, con certeza, alguna relación posible. A lo menos, se podría aceptar entonces que bajo la rúbrica Neruda se

encuentran dos sujetos. A partir de esta brecha en la supuesta indisoluble unidad del yo moderno, podría conjeturarse su multiplicidad en *Alturas de Macchu Picchu*, reiterada en otros poemas del *Canto*, como “Amor América”, “Quiero volver al sur”, “Que despierte el leñador” en los que el sujeto experimenta hermosos devenires dejando atrás su carácter molar que impera en casi la totalidad del *Canto General*.

Ahora, si el pensamiento predominante en la modernidad se funda en la inviolable unicidad del yo, excepto que sea uno paranoico o esquizofrénico, nosotros, en cambio, nos inclinamos por la opción del cambio y las transformaciones. Fracturar la unicidad del yo es un asalto a la racionalidad imperante desde el siglo XVII adelante, gracias a Descartes que estableció al parecer definitivamente la figura del yo unitario y que luego hace suyo el psicoanálisis. El más importante teórico literario latinoamericano Félix Martínez Bonati (2016) ha calificado de anárquico el pensamiento rizomático, de manera que no es fácil adherir a él y ponerlo en práctica. Sin embargo, la noción del sujeto como multiplicidad abre un portal cerrado y permite pensar de otra manera.

Esperamos que ya no suene tan arbitraria y anárquica la idea de “federación de yoes” en *Alturas de Macchu Picchu* o por lo menos que se nos conceda algún derecho de pensar contra la hegemonía del sujeto único. Aún más. Proponemos que los poemas más débiles de Neruda son los contruidos a partir de un yo, único, cerrado, homogéneo “molar”, como el presente, en “Los conquistadores”. Los más hermosos poemas, no solo de Neruda, sino de la lengua española son los que dan paso a lo que nadie parece dispuesto a aceptar: la multiplicidad que nos puebla: “no soy uno sino muchos”, o “soy legión” como se lee en la Biblia. No estamos inventando nada, Paz, lo dice con todas sus letras: “nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos raros en que siendo el mismo, es otro ¿Posesión de fuerzas y poderes extraños? ...” (p. 17. *El subrayado es nuestro*). Luego, el filósofo mexicano observa: “la radical extrañeza del fenómeno poético hace pensar en una dolencia que aún espera el diagnóstico del médico. La medicina antigua-y también la filosofía, comenzando por Platón- atribuían la facultad poética a un trastorno psíquico” (Paz, 1990, p. 18).

Dicho trastorno es, precisamente, la fragmentación del sujeto, el surgimiento de los yoes. Problema que no estudia el psicoanálisis, sino el esquizoanálisis, aparato teórico que caligrafiamos en estos trabajos. La elección psicoanalítica del excelente estudio de Grínor Rojo es la que genera su límite, pues al descubrir la fragmentación del sujeto, intenta explicarla con el concurso de la ciencia de Freud. Pensador que asustado ante la proliferación de yoes en el inconsciente que revela un paciente, el hombre de los lobos, los amaña y reduce al *superyo*. Se le hace imposible aceptar la existencia de la legión que puebla nuestra mente. Legión que desencadena los estupendos devenires y las no menos espléndidas líneas de fuga que ahuyentan la totalidad e instalan el fragmento en la cuna del relámpago y del hombre.

Ahora, nadie más adecuado que Maurice Blanchot, citado por Deleuze-Guattari, para explicar el problema del fragmento: “No hay una totalidad llamada literatura –toda totalidad es adyacente, es una parte al lado de las partes– capaz de contener a las máquinas literarias, pues estas funcionan precisamente por la producción de fragmentos que se relacionan entre sí por “su propia diferencia” (1985, p. 47). Nuestra propuesta apunta a que la relación entre los doce fragmentos, o partes o cantos, de *Alturas* es la diferencia entre los que dicen *yo* en cada una de las partes, aunque la crítica, como recién anotamos, bajo el dominio tradicional de la unidad del sujeto y de la consecuente homogeneidad, ha persistido encontrar esa totalidad original leyendo el poema como si se tratara siempre de un mismo *yo* y, por lo tanto, como algo articulado, como significante y significado, como interprete e interpretado, anulando la diferencia. Entendemos que leerlo de otra manera, marcando la diferencia de cada uno de los *yoes* con el otro, puede ser considerado una lectura contra la articulación misma del artefacto poético, representada por la imagen de un organismo textual. Pero si volvemos a la imagen de la orquídea y la avispa es posible repetir no se produce ninguna unidad ni totalidad porque es, ante todo, un devenir. Y si consideramos que *Alturas de Macchu Picchu* empujado por el devenir, funciona como una “máquina deseante” del vínculo humano, se podría argüir, siguiendo a Deleuze, que en una máquina deseante todo se produce al mismo tiempo, pero la producción se realiza en los hiatos, en las intermitencias, en las parcelaciones. Si así fuera, se podría leer el poema de otro modo, queremos decir en las rupturas que se crean entre los sujetos de los doce fragmentos y la totalidad que está al lado como parte trece.

¿Qué ruptura se produce, por ejemplo, entre el sujeto que pronuncia las frases poéticas en la I parte y la II? Como afirma Loyola, el *yo* inicial es un sujeto extraviado, pero se puede añadir que, además, es como un ciego: “y como un ciego, regresé al jazmín / de la gastada primavera humana”. Pareciera que el extravío proviene del no ver o del mirar puramente óptico. El hablante lírico del segundo fragmento, por el contrario, ve “hápticamente” el esplendor de la naturaleza y la actitud contrastante de la miseria del hombre: “Si la flor a la flor entrega el alto germen...” el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge”. En relación con el deseo, pareciera que para el sujeto este se produjera a través de esta mirada física o háptica que luego es acompañada por la mano, como lo ha mostrado muy bien la crítica (Lagos, 1975).

En conclusión, nos apartamos de la idea que *Alturas de Macchu Picchu* es una bella interioridad poética significante y subjetiva que imita al mundo, a la naturaleza con procedimientos que le son propios. Y también nos apartamos de la idea que quienes dicen *yo* hacen calco del monumento incásico, rechazando así la lectura representacional y mimética del texto. Y proponemos que en el poema se produce un encuentro entre la multiplicidad del *yo* y el pueblo enterrado en las ruinas. Y lo que sucede no es del orden del reconocimiento ni del juicio, sino es una captura, un contagio. Tal y como la orquídea

y la avispa “hacen mapa en el seno de un rizoma”, Neruda y sus *yo*es hacen un mapa del monumento. Crean *otra* ciudad de piedra, el suplemento del que ya hablamos.

Y, por último, consignamos el devenir más intenso marcado en la obra: el devenir indígena del que dice *yo* en la parte final. Ya no deviene “incásico del légamo”, como lo hace en “Amor América”, sino de la piedra como lo hace ahora en *Alturas de Macchu Picchu*. El movimiento del devenir lo produce el más profundo amor entre la multiplicidad y el pueblo enterrado, amor embargado por la ética, la política y el devenir minoritario. Triza así a grandes golpes la muerte y ya fundido con la ciudad de piedra le exige:

¡Devuélveme el esclavo que enterraste!

El devenir, al igual que el de la avispa y la orquídea, muestra su faz radiante: la escritura como defensa ante las fuerzas temibles del *afuera*, entre ellas, la muerte. La escritura como prolongación infinita de la vida marcada en los bellos versos que animan la fascinante configuración de la ciudad de los incas que logra el poema.

OBRAS CITADAS

- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Editorial Nacional.
- Carrillo, Gastón (1971). *La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de Alturas de Macchu Picchu*. Universidad de Chile, Boletín de Filología.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1986). *Foucault*. Paidós Studio.
- (1985). *El Anti Edipo*. Ediciones Paidós,
- (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1995). *Conversaciones*. Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos.
- (1980). *El orden del discurso*. España, Cuadernos marginales. Tusquets editores.
- Goic, Cedomil (1971). Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo. *Anales de la Universidad de Chile*.
- Lagos, Ramona (1975). Alturas de Macchu Picchu: las manos destinadas a la luz. *Atenea* N° 431: 80-97.
- Loyola, Hernán (1987). “Alturas de Macchu Picchu”. En Ángel Flores (editor) *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Bonati, Félix (2016). La retirada de la razón. *Revista Chilena De Literatura*, (56). Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39194>
- Montes, Hugo (2006). *Macchu Picchu en la poesía*. Zigzag.
- Neruda, Pablo (2010). *Confieso que he vivido*. Austral.
- (1993). *Obras completas*. Losada.
- Onell, Roberto (2016). *La construcción poética de lo sagrado en Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG editor.

- Paz, Octavio (1990). *La otra voz*. Seix Barral Biblioteca Breve.
- Perus, Francois (1972). Arquitectura poética de Alturas de Macchu Picchu. *Atenea* N°425: 104-127.
- Ranciere, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Lom.
- Rilke, Rainier María (2004). *Los cuadernos de Malte*. Losada.
- Rojo, Grínor (2004). Neruda: de las residencias a Alturas de Macchu Picchu. *Estudios Públicos N° 94*: 109-132.
- Schopf, Federico (2003). *Neruda comentado*. Sudamericana.
- Tabucchi, Antonio (1995). *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama.0



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional