

Neruda y Chambi: poesía y fotografía en Alturas de Machu Picchu¹

Marina Fierro-Concha

Universidad Católica del Maule (Chile) ✉ 

Sebastián Albornoz-Albornoz

Universidad Católica del Maule (Chile) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91698>

Recibido: 28 de septiembre de 2023 • Aceptado: 31 de enero de 2024

ES Resumen. El propósito de este artículo es analizar la obra *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda a partir de elementos constitutivos de la poesía nerudiana y el valor de la imagen de las fotografías de Martín Chambi, como elemento visual, que dota a la obra de una memoria colectiva y poética mediante la concepción de la alteridad. La metodología utilizada en este trabajo consiste en una revisión sistemática de referentes teóricos de la literatura y la visualidad con el fin de relevar la filosofía de la alteridad del escritor chileno y el fotógrafo peruano. Entre los principales hallazgos se encuentra el compromiso ético político en la propuesta verbo visual de esta obra, a partir de la alteridad destacada en la enunciación lírica y el registro fotográfico de un vacío rocoso que se completa en la arquitectura de una de las más imponentes construcciones del pasado precolombino, dando cuenta del imaginario de la memoria y la cosmogonía de la cultura inca.

Palabras clave: Alturas de Machu Picchu; alteridad; poesía; fotografía; memoria.

ENG Neruda and Chambi: poetry and photography in Heights of Machu Picchu translated

Abstract. The purpose of this article is to analyze the work *Alturas de Machu Picchu* by Pablo Neruda based on constitutive elements of Nerudian poetry and the value of the image of Martín Chambi's photographs, as a visual element, which gives the work a memory. Collective and poetic through the conception of alterity. The methodology used in this work consists of a systematic review of theoretical referents of literature and visuality in order to reveal the philosophy of otherness of the Chilean writer and the Peruvian photographer. Among the main findings is the political ethical commitment in the visual verb proposal of this work, based on the otherness highlighted in the lyrical enunciation and the photographic record of a rocky void that is completed in the architecture of one of the most imposing constructions. Of the pre-Columbian past, giving an account of the imaginary of memory and the cosmogony of the Inca culture.

Keywords: Heights of Machu Picchu; otherness; poetry; photography; memory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Alteridad y poética nerudiana 3. Fotografía, muerte y memoria. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Fierro-Concha, M. & Albornoz-Albornoz, S. (2024). Neruda y Chambi: poesía y fotografía en *Alturas de Machu Picchu*. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 395-403. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91698>

1. Introducción

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 [...] Me sentí chileno, peruano, americano (Neruda, 2010, p. 75).

En el presente artículo se abordará la obra poética *Alturas de Machu Picchu* y el trabajo del destacado fotógrafo Martín Chambi. La edición que se analizará es la que fue publicada el año 1954 por la editorial Nascimento, ejemplar conformado por doce cantos del poeta chileno y una selección de doce capturas

¹ Este artículo se adscribe al Proyecto con financiamiento interno de la Universidad Católica del Maule, Chile, UCM-IN-21207 *Narrativas y poéticas locales: diversificaciones temáticas y estilísticas en el campo geoliterario de la región del Maule*.

del fotógrafo cusqueño. Al respecto, esta investigación consiste en una revisión sistemática de la poesía y de la propuesta fotográfica de Chambi mediante el análisis de diversos referentes teóricos que abordan, principalmente, los conceptos de alteridad, imagen y memoria.

Respecto a las etapas que se realizan en la metodología, en primer lugar, se vincula el concepto de alteridad con la propuesta poética de la obra nerudiana con el fin de reconocer la conexión entre la poética y el espacio visual precolombino. En segundo lugar, se identifica el valor de la imagen de las rocas que conforman la arquitectura de la ciudad como signos que están plagados de la memoria incaica registrado en la fotografía de Chambi y la poesía de Neruda, que dan cuenta de la configuración de la alteridad en la obra de ambos artistas. En tercer lugar, se analiza el vínculo entre la obra artística y la denuncia de la muerte en la cultura inca.

2. Alteridad y poética nerudiana

La alteridad es un principio filosófico que se origina en la Grecia Clásica y consiste en alternar o cambiar la propia perspectiva por la del Otro, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses y no dando por supuesto que la visión personal es la única posible (Souza, 2011). Ese fundamento exige, como teoría, una explicación de los vínculos constitutivos entre el yo y los otros (Ruiz de la Presa, 2005), es decir, la humanización de nuestras relaciones interpersonales. En definitiva, reconocer la alteridad implica poder vincular nuestra identidad con otras al compartir ideas, sentimientos, acciones, valoraciones, tonos afectivos, costumbres o prácticas sociales diversas (García, 2012).

En relación con el concepto del Otro, según Laing (1974) todas las identidades requieren de un Otro: Otro en cuya relación y a través del cual se realiza la identidad de cada yo. De acuerdo con Lévinas (2012) el Otro se distingue como “absolutamente Otro; anhelo activo de salir de la monotonía de uno mismo para ascender locamente a la paz, al bien perfecto, a aquellos lugares y aquella dicha que nunca conocimos” (p. 8). Al respecto, Lévinas estableció una ética de la alteridad a partir de una filosofía de la diferencia entendiendo que “detrás de mí hay Otro que no soy yo” (p. 207), ya que, para existir en el mundo Otro me debe reconocer, contradiciendo de esta manera el pensamiento cartesiano.

Al respecto, el vínculo entre otredad (cualidad de ser otro) y alteridad se proporciona porque el yo es el punto de vista de una identidad –de sí mismo– y el Otro refiere a la alteridad (Navarro, 2008). En este sentido, se comprende que alteridad es el concepto que comprende a la otredad desde el punto de vista del encuentro de un yo con un otro, es decir, a través del contacto consciente con otro ser humano se logra comprender su existencia y la propia.

En *Alturas de Machu Picchu* aquella facultad de despojarse del propio punto de vista proviene de la voz poética. Según expresa Rodríguez García (2020): “la posibilidad de existencia de la conciencia de la alteridad se relaciona directamente con el pensar poético, ya que, en ese momento, la heterogeneidad del ser se nos revela como una conciencia diferente a nuestro propio yo” (p. 8). Por consiguiente, el yo poético permite que se presente una conciencia que es distinta a la nuestra y que, a su vez, posee una noción diferente de lo que significa la memoria andina.

Universalmente, la poesía de Pablo Neruda es reconocida por su naturaleza apasionante y evocadora, en *Alturas de Machu Picchu* través de la descripción vívida y el lenguaje emotivo, el poeta es capaz de capturar la esencia espiritual de las ruinas antiguas y la sensación de asombro que evocan en el lector. La obra pertenece al posvanguardismo indigenista (Fernández Cozman, 2014) y en sus versos expresa sentimientos que van de acuerdo con el enaltecimiento de la edificación incaica. Sin embargo, de acuerdo con sus cualidades preciosistas propias de la herencia modernista, se puede configurar un relato más complejo. Por un lado, existe una voz poética que entra en contacto con las rocas que conforman la ciudad y enaltecen su construcción. Por otro, los diálogos que experimenta en el lugar lo transportan al pasado glorificado de la ciudad. Tal como lo expresa Budde (2013) “Hay huellas de los incas desde las maravillosas ruinas asentadas en las alturas de Perú. La civilización no dura en forma viva sino a través de la belleza de los restos de la civilización” (p. 49).

Asimismo, la configuración arquitectónica de Machu Picchu dota a la ciudad de alteridad, ya que es reconocida como un lugar extraño y llamativo, que estuvo muchos años cubierto por la misma naturaleza, por lo que, durante la estadía de Neruda en la ciudad, su composición arquitectónica de rocas significó para el poeta un viaje temporal hacia el pasado de la civilización inca. En cuanto al quehacer fotográfico de Chambi, Garay Albújar (2017) expresa: “En la piedra descubrió una belleza grandiosa y terrible, áspera y dura, que en el acto fotográfico escapaba a un marco histórico convencional, y podía ser llevada más allá de la categorización que las señalaba como antigüedades del Nuevo Mundo” (p. 137). En efecto, la proximidad directa de los artistas con la ciudad fue importante para ellos, pues les permitió entrar en contacto con la memoria del pasado precolombino.

En este sentido, durante la estadía en la ciudad, el yo poético se vincula con las rocas que conforman su arquitectura y que simbolizan las vidas incas del pasado. Rovira Soler (2004) expresa que en la obra existe “una indagación sobre los antiguos constructores de la ciudad incaica, que está ahora vacía, sólo recorrida por el viento” (p. 79).

En relación con el enaltecimiento de la cultura inca, Aylwin (1977) menciona que la voz poética se identifica con el pueblo indígena y participa con ellos hasta convertirse en cada uno de los seres perseguidos y oprimidos, a través de la historia latinoamericana. Aquella actitud de acusador de Neruda no solo se encuentra en *Alturas de Machu Picchu*, pues en *Canto General* (1981) la atribución política del poeta también está presente, tal como

se puede apreciar en el canto IX llamado Los dictadores: La caracterización de demolidos aplicada a huesos sugiere la existencia de una tortura previa que quebró el esqueleto de los individuos. Por su parte, estertores callados permiten pensar en individuos moribundos prematuramente enterrados y, también, hoy en personas a las que se les ha impedido, incluso, el derecho a los últimos lamentos (Onrubia & Dávila, 1987, p. 82).

Por lo tanto, el yo lírico se determina como un denunciante (Onrubia et al, 1987) ante el descubrimiento de la injusticia que sufrió la otredad y que, además, dio paso a la construcción de la ciudad sagrada; una ciudad que perteneció a la élite de la cultura inca.

La consciencia de estar en un lugar nuevo y completamente distinto a lo conocido, previamente, es lo que la voz poética experimenta en la obra. Su descripción de cómo la vista de la montaña, los sonidos de la naturaleza y la sensación de estar allí lo llevan a un estado de contemplación. En este sentido, esta alteridad de la naturaleza se presenta como una fuerza transformadora que lo ayuda a encontrar el génesis andino: “alguien que me esperó entre los / violines / encontró un mundo como una torre / hundí la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre” (Neruda, 1954, pp. 7-8).

Conviene subrayar que la mención constante sobre el entorno territorial de la ciudadela se puede reconocer desde el canto VI, cuando el yo poético menciona el lugar que lo circunda: “entonces en la escala / de la tierra he subido / entre la atroz maraña de las selvas / perdidas / hasta ti, Machu Picchu (Neruda, 1954, p. 33). Sin embargo, a pesar de que la referencia a la ciudad inca no es explícita previamente, en los cantos I y II se presentan sustantivos como: hojas, espigas, flor, pétalo, germen, diamante, arena, azufre, oro, olas y jazmín, que le atribuyen a la voz poética un panorama natural, que se confirma con la expresión “días de fulgor vivo en la intemperie de los cuerpos: aceros convertidos al silencio del ácido” (Neruda, 1954, p. 6-7), que da cuenta de su primera referencia al territorio andino en el que está la ciudadela. En paralelo, la cosmovisión inca también predomina en su campo semántico, tal como lo expresa Vidal (2022): “*Alturas de Machu Picchu* contiene sesenta y dos referencias a sujetos relacionados al mundo mítico andino: objetos y fenómenos cósmicos como la luna, las estrellas, el trueno, el relámpago, el rayo, el alba, la aurora” (p. 2).

A su vez, en cuanto al canto I, el concepto de aire funciona como una propiedad de la voz poética que le permite oscilar entre el plano físico y espiritual de Machu Picchu. Además, el uso de la primera persona determina al hablante como un ser individual dando cuenta del rol político que el yo poético se designa a sí mismo al momento de alcanzar la ciudad, que es, concretamente, despedir a los antepasados incas.

En el canto VI se produce un encuentro entre la voz poética y Machu Picchu, que la califica como una ciudad digna de enaltecer. La veneración se manifiesta a través de los versos: “Madre de piedra, espuma de los cóndores / Alto arrecife de la aurora humana” (Neruda, 1954, p. 54). Esta intención por glorificar se halla en las composiciones “túnica triangular, polen de piedra. Nave enterrada, manantial de piedra. Geometría final, libro de piedra. Hierro acostado sobre sus estatuas” (Neruda, 1954, p. 54-55) que acompañan al canto IX. Aquí, proyecta la imagen poética de la posición arquitectónica de la ciudad y sus dimensiones en el marco espacial, además de destacar los elementos que componen la construcción en un binomio que conjuga la unión entre la manifestación de la naturaleza y el trabajo del ser humano.



Figura 1. Fotografía de Martín Chambi en Machu Picchu.

Fuente: Chambi, M. (1906). *Alturas de Machu Picchu*, p. 42.

La fotografía da cuenta de la edificación que conforma la arquitectura de la ciudad: pasillos, puertas, ventanas y escaleras son sus principales atributos. La visualidad adquiere relevancia, el lector detiene la mirada en la fotografía para realizar una lectura dialógica con los elementos que conforman el soporte de la imagen y la palabra. Como consiguiente, permiten que se geste un panorama visual que no solo acompaña el poema, sino que enriquece su comprensión hacia una realidad poética llena de alteridad, en la que el lector se identifica como un espectador que está inmerso en la ciudad de piedra y puede proyectar en el espacio vacío la vida que existió.

Asimismo, la voz poética no se siente perteneciente al entorno que representa el imaginario moderno y busca su identidad en el cobijo de las rocas. Aquello se evidencia en los versos del Canto II:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en / un autobús o un barco en el crepúsculo,
o en la soledad / más espesa (...) / me quise detener a buscar la eterna / veta insondable / que antes
toqué en la piedra o en el / relámpago que el beso desprendía (Neruda, 1954, p. 15).

La alteridad presente en el poema contiene nociones que pertenecen al territorio, que es reconocido como su plataforma de definición cultural y memorial (Gnecco, 2006). En concreto, nombres comunes como: aire, calles, hojas, espigas, luna y torre –entre otros– conforman la identidad geográfica y cosmológica de la ciudad y, a su vez, establecen el panorama visual de la voz poética, que oscila entre el plano físico y espiritual en la obra de Neruda, de esta forma, en el canto VII se extrae: “Oh, Wilkamayu de sonoros hilos, / cuando rompes tus truenos lineales / en blanca espuma, como herida nieve, / cuando tu vendaval acantilado / canta y castiga despertando al cielo” (p. 47).

A su vez, la labor fotográfica de Chambi adquiere importancia dentro de *Alturas de Machu Picchu*, puesto que está motivada por la alteridad en la reivindicación visual de la memoria andina con propiedades artísticas, ya que los elementos naturales que constituyen sus paisajes dan lugar a que la historia natural encuentre su expresión estética (Carbó, 1996). Por consiguiente, el trabajo reivindicativo se refleja en la comprensión de la otredad como elemento espiritual que está contenido en las rocas y que es digno de glorificar, tanto en la poesía como en la fotografía, pues en el retrato de una construcción vacía se releva el pasado humano de una civilización vívida.

3. Fotografía, muerte y memoria

El valor de la imagen, en palabras de Benjamin (1989) tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. No es coincidencia que el retrato haya sido la principal ocupación de la fotografía en sus inicios. En *Alturas de Machu Picchu*, las imágenes fotográficas permiten conservar y comprender la identidad de los incas.

El panorama visual que otorga la fotografía en la obra configura un relato poético que logra preservar lo más intrínseco de los otros, ya que los registros de Chambi no son retratos de los pobladores de la ciudad, sino que, sus motivaciones estéticas se determinan de acuerdo con la captura del rostro humano a través de las rocas de la construcción inca. En este sentido, se le otorga valor a una fotografía más empática con quienes conformaban el indigenismo de aquella época (Soto Rodríguez, 2014), ya que el compromiso de Chambi con su comunidad consistió en el enaltecimiento del entorno arquitectónico andino mediante su fotografía. Al respecto, Garay Albújar (2006) expresa lo siguiente sobre la labor del fotógrafo: “dar a conocer al mundo toda la belleza natural de su patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico” (p. 103-104).

Así, comprender la obra en su configuración verbo visual permite ampliar las posibilidades de interpretación, a través de la relación entre palabras e imágenes, de modo intersemiótico, además, el rol que el lector tiene en la comprensión poética es desde un agente que se hace parte de ella, en un acto de contemplación interesada y una participación constante en el ejercicio de mirar. “La mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón (...) mirar es una transgresión, pero la transgresión es un juego creador” (Paz, 1987, p. 156). De acuerdo con Páez (2012) la poesía visual se diferencia de la poesía convencional en la integración de diferentes elementos que, a pesar de hacerse visibles en el instante de lectura, complejizan la manera en que se adquiere su comprensión.

Por consiguiente, las imágenes de la obra poética adquieren el atributo de ser signos poseedores de una memoria cultural. De acuerdo con Reyero (2007) la interpretación fotográfica posee similitudes con la lectura, ya que la construcción del eje espaciotemporal que supone el acto de lectura implica reconocer que la imagen fotográfica existe como producción cultural ajena y discontinua al tiempo actual.

Concretamente, la relación entre memoria e imagen depende de los procedimientos de recepción, es decir, ¿hasta qué punto el significado que se les atribuye a las imágenes trae consigo la memoria de quien la captura?, ¿en qué medida el receptor interpretante produce una nueva memoria a partir de la composición visual preconcebida en la fotografía?

Martín Chambi fue parte de una generación de fotógrafos denominada como la Escuela cuzqueña de fotografía, quienes hacían retratos por encargo, además de poseer una motivación estética-documental en sus fotos (Trevisan y Massa, 2009), sin embargo, el trabajo del artista destaca y se diferencia del resto de sus colegas. Así pues, de acuerdo con la fotografía de Chambi y su vínculo con la poesía, se destaca lo siguiente: “la imagen fotográfica abandona la categoría de complemento y se incorpora a la obra literaria en calidad de elemento significativo para la construcción de su sentido (López, 2017, p. 168). De ese modo, las capturas fotográficas insertas en la obra *Alturas de Machu Picchu* actúan como nuevas formas de significación de la otredad andina, en favor de una poética visual.



Figura 2. Fotografía panorámica de la ciudad, realizada en Machu Picchu.

Fuente: Chambi, M. (1906). *Alturas de Machu Picchu*, p. 19.

A su vez, el conflicto con la muerte está presente a lo largo del poema. En el canto II, “la triste mercancía del vendedor de seres” (Neruda, 1954, p. 14) es una metáfora de la vida como un objeto a cazar por la muerte personificada, que es causante de la angustia existencial recurrente de la voz poética en su encuentro con la ciudad.

Es así como en el Canto III, IV y V la muerte se encuentra con los pobladores de Machu Picchu. En el canto tercero, los fallecimientos constantes causan una angustia colectiva: “todos desfallecieron esperando su / muerte, su corta muerte / diaria: / y su quebranto aciago de cada día / era / como una copa negra que bebían temblando” (Neruda, 1954, p. 21). Mientras que, en los cantos IV y V, la muerte se expresa como la fuente de inspiración de la voz poética, quien la busca para poder unirse a los pobladores incas.

A través de la propuesta visual de Chambi es posible otorgarle un rostro a aquel locutor con el que la voz poética dialoga. La no presencia es una expresión que se dibuja en la fotografía con el espacio vacío que en algún momento hubo humanidad, la ausencia de los rostros es la muerte personificada en las ruinas de piedra. Al respecto, Balbino (2011) expresa:

El rostro es un modo de la alteridad, es decir, el Otro se me presenta, se me da, mediante el rostro. En el acto de presentarse, de darse, es como se constituye el rostro; en otras palabras: la modalidad actual en mí de la alteridad es el rostro. Éste, pues, en tanto que modo del Otro, desborda la imagen en mí, la idea en mí (p. 398).

La situación mencionada anteriormente es posible reconocerla en el transcurso del poema, ya que el yo lírico está en un diálogo constante con sus antepasados, a través del contacto que tiene con las rocas, siendo la muerte su principal motivo de permanencia. En el Canto VII, se compara la realidad histórica de la voz poética, quien ya no puede divisar las vidas pasadas, sino es a través de su permanencia en las rocas, que se ve reflejada en los versos: “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” (Neruda, 1954, p. 42).

Por una parte, la voz poética pretende otorgarle el valor de génesis a la forma en que los constructores de la ciudad fueron muriendo y convirtiéndose simbólicamente en la propiedad espiritual que está presente en las rocas. En ese sentido, la expresión “cuando la mano de color de arcilla / se convirtió en arcilla, y cuando los / pequeños párpados se cerraron / llenos de ásperos muros, poblados / de castillos” (Neruda, 1954, p. 42-43) manifiesta que, a pesar de la precariedad y fallecimiento humano, hubo una transformación entre su espiritualidad y la edificación de piedra como su contenedor, ello se intensifica con los versos “la más alta vasija que contuvo el / silencio: / una vida de piedra después de tantas vidas” (Neruda, 1954, p. 45). Concretamente, las vidas perdidas representadas en los cimientos rocosos son la fuente que brinda al hablante de una “voluntad de vínculo” con los demás seres humanos. Además, significan el hallazgo de un fundamento, de alguna instancia de permanencia.

En cuanto a la edificación y su entorno natural, en palabras de Fierro (2007) esta “se convierte en el testigo arquitectónico de un pasado cultural sepultado en el tiempo” (p. 64). Asimismo, transmutan en motivos de la composición de la imagen, ya que en el poema predominan las capturas realizadas a la edificación de Machu

Picchu, se enfatiza en su entorno vegetativo y se prescinde de las personas (Albújar, 2006). En efecto, las fotografías poseen características documentalistas y estéticas que comprenden el recinto andino como un escenario natural y detenido en el tiempo. Las piedras y rocas de la ciudad son la fuente del cuestionamiento de la voz poética con las vidas de quienes la construyeron y habitaron: “piedra en la piedra, y el hombre, ¿dónde estuvo?” (p. 62). De alguna manera, es un vacío que se complementa con la imagen sin humanidad.

Existe una transformación en la voz poética en favor de un sujeto discursivo que, motivado por su propia angustia existencial, se atribuye el rol de representar a todos quienes construyeron la ciudad y fueron subyugados mediante la esclavitud: una otredad esclava y escondida en las rocas que edifican la ciudad.

Las imágenes que integran la obra permiten que el lector se sitúe bajo la perspectiva de la voz poética: un ser que entra en contacto con la belleza arquitectónica de la ciudad para convertirse en un canal ubicuo. Portavoz omnipresente entre el pasado histórico andino y el presente.

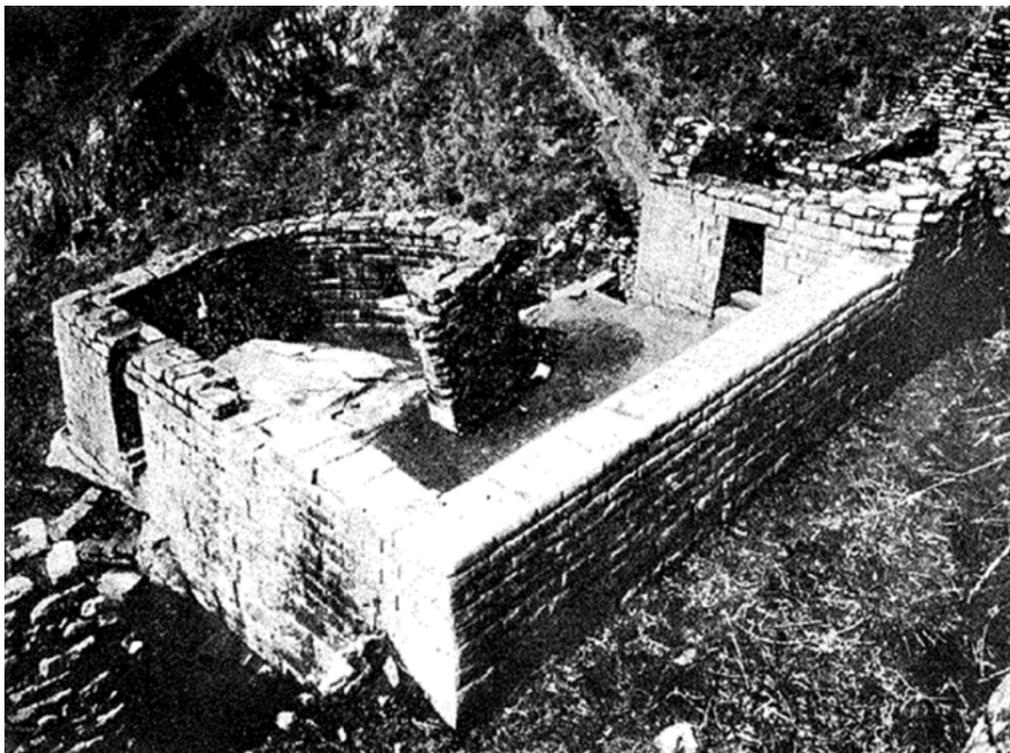


Figura 3. Fotografía de Martín Chambi en Machu Picchu.

Fuente: Chambi, M. (1906). *Alturas de Machu Picchu*, p. 4.

Asimismo, la muerte es un factor que motiva al yo poético a ser consciente de la fragilidad de la vida humana: “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” (Neruda, 1954, p. 40). El deceso colectivo que se ve representado en la edificación incentiva al hablante a poseer una actitud más política y a atribuirse el rol de portavoz incaico: “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” (Neruda, 1954, p. 76). De esa forma, “mostradme vuestra sangre y vuestro surco, decidme: aquí fui castigado” (Neruda, 1954, p. 75), son versos que dan cuenta del diálogo en ausencia de su interlocutor que el poeta propone en sus composiciones.

Asimismo, según expresa Onell (2016) la voluntad de vínculo propicia el ascenso de este-el hablante- a Machu Picchu y su posterior identificación con los moradores ancestrales. En este sentido, “sube a nacer conmigo, hermano / dame la mano desde la profunda / zona de tu dolor diseminado” (p. 73), incentiva el reconocimiento del Otro. El punto de partida de esta elección, indica y reitera Rodríguez (1964) es el sentimiento de solidaridad que el yo poético vive respecto “de todos los hombres, y, específicamente del hombre cuya existencia está marcada por el dolor, el hambre, el despojo, por aquel ser expuesto al dominio cruel de otros (el inca, los sacerdotes, los verdugos)” (p. 31). Así pues, se halla una ética de la alteridad en la búsqueda del reconocimiento de la otredad, porque el yo lírico decide que –mediante su viaje temporal hacia el pasado andino– se recurra a dialogar con los otros, cuyos rostros rocosos son ahora vestigios de una historia de belleza y violencia y, en ese sentido, se determine en favor de dos responsabilidades: denunciar y enaltecer, mediante la lírica y el registro visual.

En este sentido, uno de los puntos coincidentes entre la poesía y la fotografía es la evocación de imágenes poéticas que cada una de las disciplinas puede otorgar. Echegarreta (2015) expresa:

Con las imágenes poéticas otorgamos otros sentidos a lo que nos rodea; revelamos y develamos el concepto de las palabras y estas no se agotan en su significación. Evocamos, construimos, recuperamos, nos perpetuamos: esa es, en sí misma, la tarea de la poesía, de las imágenes poéticas (p. 16).

Por esta razón, el valor fotográfico se vuelve indispensable para permitir un mayor desarrollo narrativo-poético y enriquecer nuestra percepción, ya que, aunque Chambi y Neruda pertenecen a campos disciplinares muy diferentes, sus trabajos se complementan entre sí en la conformación de imágenes poéticas que significan para la obra un soporte fotográfico estético e histórico. Mientras que Chambi documentó la cultura andina a través de su trabajo fotográfico, Neruda capturó la belleza de la montaña sagrada a través de su poesía. Sin embargo, invita al artista cuzqueño a integrar parte de su trabajo fotográfico a la obra para la revelación de la historia de la otredad andina como objeto digno de recordar y enaltecer. De igual manera, la firma del poeta queda estampada en la edición de este libro como una forma de entender la configuración de la apuesta lírica y visual no solo como un texto de poesía, sino como un objeto artístico vanguardista –una nueva arista en el trabajo de Neruda– que enuncia el pasado histórico de una de las culturas más imponentes de Latinoamérica.

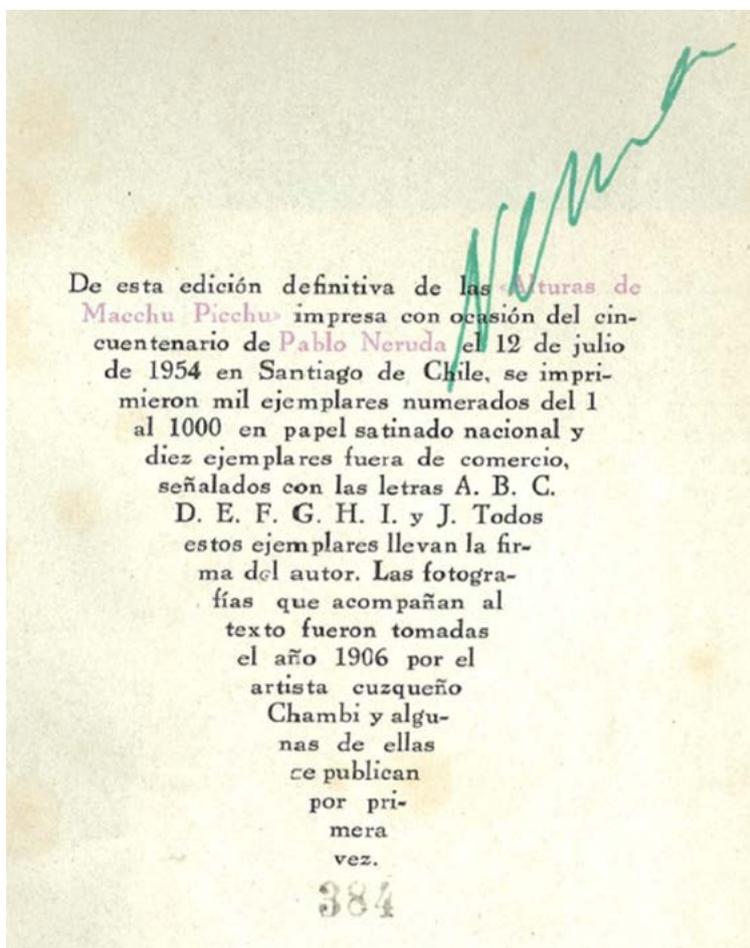


Figura 4. Contraportada de *Alturas de Machu Picchu* con la firma de Pablo Neruda.

Fuente: Neruda, P. (1954), p. 385.

En *Alturas de Machu Picchu*, la belleza de la ciudad es uno de sus principales atributos. El valor de la fotografía de Chambi radica en capturar imágenes que posean la capacidad de crear un nuevo proceso de significación, que no podría llevarse a cabo sin una estimulación por glorificar el hábitat al que perteneció el inca y que, además, lo diferencia del resto en la conformación de su identidad. En este sentido, Grimoldi (2010) expresa:

(...) la singularidad de la memoria se funda en la acción que despierta al sujeto y moviliza el pasado, en la creación de un nuevo enunciado. Esto, que Benjamin denomina un quiebre sobre la continuidad de la historia, es fundante de la acepción productiva del recuerdo (p. 3).

En la obra existe una rotura sobre la memoria inca y la noción que se tiene de su historia, en consecuencia, se define mediante una ética de la alteridad, que desarrolla un discurso diferente, evocado por los cuestionamientos sobre el origen de la edificación. Por consiguiente, la conversión de la voz poética desde un ser que está inmerso en el territorio hacia un agente intermediario con el pasado permite dar cuenta de que detrás de esa belleza arquitectónica se esconde la precariedad y el yugo de quienes la construyeron, tal como se halla en la siguiente composición: “señaladme la piedra en que caísteis / y la madera en que os crucificaron / encender me los viejos pedernales, / las viejas lámparas los látigos pegados / a través de los siglos en las llagas / y las hachas de brillo ensangrentado” (Neruda, 1954, p. 75).

Además, la alteridad de la obra no podría conformarse sin el soporte visual del fotógrafo peruano, ya que su propuesta motiva la comprensión del pueblo inca subyugado bajo la sobreexposición fotográfica (Didi-Huberman, 2014), puesto que se tiende a olvidar que la construcción de Machu Picchu fue edificada bajo

mecanismos de esclavitud y sometimiento. En este sentido, la simbiosis que surge entre la fotografía y la poesía permite otorgar nuevas formas de comprensión de las rocas. W. J. T. Mitchell (2009) manifiesta:

No se trata simplemente de que las palabras contradigan a las imágenes y viceversa, sino de que las mismas identidades de las palabras y las imágenes, de lo visible y lo decible, comienzan a parpadear y a confundirse en la composición, como si las imágenes pudieran hablar y las palabras estuvieran expuestas (p. 66).

Al respecto, Svampa (2020) expresa que, más allá de las distintas extensiones de los intervalos de tiempo y de las particularidades de un pasado lejano y otro cercano, la pluralidad de recuerdos conforma una cierta unidad en la memoria y, como consecuencia, omite las historias olvidadas, en paralelo, el yo poético explicita el olvido de la memoria inca en la siguiente composición: “a través de la noche de piedra, / déjame hundirle la mano / y deja que en mí palpite, como un / ave mil años prisionera, / el viejo corazón del olvidado” (Neruda, 1954, p. 67-68). A su vez, la autora expresa que es imposible sostener una memoria colectiva porque, de hecho, no existe un sujeto colectivo a quien atribuírsela y las experiencias primarias no son aptas para transmitirse a quienes no tienen recuerdos del acontecimiento en cuestión por el simple hecho de no haber sido afectados directamente por él.

No obstante, en la poesía de Neruda aquello se refuta y concreta en el diálogo poético con el Otro y en su afán de reivindicar la memoria colectiva andina. Aquella intención reivindicativa se produce mediante una poética de la memoria involuntaria, ya que, en palabras de Llorens (2018) implica dar con un pasado olvidado a partir de las sensaciones que provoca un objeto, a las que siguen las imágenes como relámpagos que nos revelan fragmentos del fondo subjetivo.

4. Conclusiones

Algunos de los principales hallazgos en el análisis de la configuración verbo visual de *Alturas de Machu Picchu* son el reconocimiento de las motivaciones políticas de la voz poética que surgen bajo una ética de la alteridad, asimismo, resulta manifiesto el afán por denunciar el sufrimiento de las otredades y, a su vez, enaltecer la construcción sagrada.

El rescate de la memoria y la cosmogonía de la cultura inca bajo una ética de la alteridad puede traducirse en que Chambi se desmarca de la fotografía etnográfica para abrirse paso a una propuesta estética que rescata el vacío de la ciudad, busca el sentido de encontrar en ese lugar deshabitado la vida de la civilización incaica, conformada por las rocas sin rostro que le dan soporte a la configuración poética de Neruda. A su vez, la poesía dialógica busca en la enunciación de las rocas un encuentro que retrotraiga un pasado terrenal y vivido de los acontecimientos de la construcción de la ciudad. El enfrentamiento con la muerte, la esclavitud y el castigo se contraponen al valor sagrado y atractivo del lugar, en favor del rescate de la alteridad de la memoria inca.

La configuración poética y visual de *Alturas de Machu Picchu* enriquece su interpretación simbólica, ya que sin el registro fotográfico que la configura no sería posible la representación de la otredad inca a través del rostro rocoso de aquella civilización. Pues, a pesar de que los vestigios de la ciudad retratada en la lírica y en la imagen proyecten una estructura estética, de igual manera, reflejan un pasado histórico y colectivo que experimentó un encuentro violento con la muerte. Asimismo, pareciera que la motivación de Neruda al enunciar por otros, en conjunto con la fotografía de Chambi, otorgan un reconocimiento de la memoria inca que es distinto e inconsciente, porque el locutor con el que la voz poética se comunica durante su viaje temporal carece de representación humana, sin embargo, mediante las imágenes que configuran la obra, es posible atribuirle un rostro a la otredad histórica inca que habitó el mundo terrenal como nosotros, que atravesó los pasillos, puertas y escaleras que hoy conforman la ciudad de Machu Picchu.

En el vínculo entre la fotografía y la poesía se logra determinar la alteridad como una expresión ética que está presente en la configuración del relato estético. En este sentido, esta investigación abre paso a que exista un interés por comprender el significado en la construcción lírico visual de Neruda y Chambi, además del movimiento intelectual sobre el indigenismo andino. Finalmente, en esta edición de *Alturas de Machu Picchu* se rescata la configuración de un artefacto artístico que opera para el rescate de la memoria de la cultura inca, dicho artefacto de producción limitada ofrece la experiencia de la poesía y la fotografía en un formato que rescata la influencia vanguardista del siglo XX, a través de la fusión de elementos literarios y visuales en el encuadre del pasado precolombino.

Referencias

- Albújar, A. G. (2006). *Martín Chambi, por sí mismo*. Universidad de Piura, Facultad de Comunicación.
- Aylwin, N. (1977). La voz de los sin voz en Canto General de Pablo Neruda. *Revista de Trabajo Social*, 23, p. 18-23
- Balbino, Q. (2011). Aproximación al concepto de alteridad en Lévinas. *Investigaciones fenomenológicas*, 3(1), 393-405.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, 7.
- Budde, J. (2013). “La vida efímera en Las Alturas de Machu Picchu”. *Cadencias*, 2(1), 48-50.
- Carbó, E. L. (1996). Paisaje y fotografía: naturaleza y territorio. *Javier Maderuelo, coor., Actas. El paisaje. Arte y naturaleza*. Huesca, pp. 25-54.

- Córdoba, M. E. & de la Calle, C. V. (2016). La alteridad desde la perspectiva de la transmodernidad de Enrique Dussel. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), 1001-1015.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial.
- Echegarreta Caraballo, M. E. (2015). *Impre (ci) siones simultáneas: imagen y palabra, poesía y fotografía*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Fierro-Concha, M. (2007). *Altazor y Canto General: elementos comunes y diferenciales en el discurso poético (Tesis de licenciatura)*. Universidad de La Frontera, Temuco, Chile.
- Garay Albújar, A. M. (2017). Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi.
- Gnecco, C. (2006). Territorio y alteridad étnica: fragmentos para una genealogía. *Des territorialidades y (No) lugares. Procesos de configuración y transformación social del espacio, Medellín, La Carreta-Universidad de Antioquia*, 221-246.
- Grimoldi, M. I. (2010). Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro. *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires*, 28, 29.
- Lévinas, E. (2012). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme.
- Llorens, M. (2018). La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin. *Areté*, 30(2), 305-331.
- López Torres, L. (2017). *Los pergaminos de la memoria: El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880-1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso*. Cuarto propio.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL.
- Navarro, O. (2008). El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13.
- Neruda, P. (1954). *Alturas de Machu Picchu*. Editorial Nascimento.
- Onrubia, M. L. G. N. & Dávila, M. D. C. G. C. (1987). Designio artístico y denuncia social en un poema de Pablo Neruda. *Castilla: Estudios de literatura*, (12), 79-86.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo*. Editorial Seix barral.
- Páez Muñoz, D. (2012). *Poesía visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena* (Doctoral dissertation, Tesis de maestría, Universidad de Santiago de Chile). Repositorio ANID. http://repositorio.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/181711/PAEZ_DENNIS_239.
- Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista chilena de antropología visual*, 9, 37-71.
- Rodríguez-García, M. (2020). Alteridad, poética y filosofía en la obra de Antonio Machado. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76(291 Extra), 977-991.
- Rovira Soler, J. (2004). Imágenes dibujadas y desdibujadas del «indigenismo» nerudiano. *América sin Nombre*, 0(7), 78-83. <https://doi.org/10.14198/AMESN2005.7.12>
- Ruiz de la Presa, J. (2007). *Alteridad: un recorrido filosófico*. Instituto Tecnológico de Estudios superiores de Occidente (ITESO).
- Soto Rodríguez, C. (2014). "La sensibilidad de un fotógrafo andino: Martín Chambi (1891-1973)". *Revista de Comunicación*, 13(2), 211-222.
- Souza González, E. (2011). "La espacialidad urbana en una metrópoli prematura: su visión imaginaria desde la otredad". *Cuadernos del CENDES*, 28(76), 23-47.
- Svampa, L. (2020). La historia entre la memoria y el olvido. Un recorrido teórico. Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, 20, pp. 117-139. <https://doi.org/10.14198/PASADO2020.20.05>
- Trevisan, P. & Massa, L. (2009). Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo. *Aistheis*, (46), 39-64.
- Vidal, S. (2022). *Alturas de Machu Picchu*. LOM Ediciones.