

## *La poética de Jorge Enrique Ramponi a través de tres poemas de Corazón terrestre (1935)*

GLORIA VIDELA DE RIVERO  
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Jorge Ramponi (Mendoza, Argentina, 1907-1977) vivió para la poesía. Crearla, reflexionar sobre ella, definirla, fueron metas primarias de su existencia. La poesía fue para él, ante todo, una forma de vida. Así lo explicita en su «Credo poético»: «El poeta del canto medular rubrica su obra con todo su ser anonadado por la revelación del propio oráculo»<sup>1</sup>.

Si bien tanto su poesía como su poética tienen una fuerte originalidad y abrieron rumbos no sólo en el ámbito literario mendocino sino también en el hispanoamericano<sup>2</sup>, es posible reconocer en ellas signos de su filiación posromántica, tanto por la temática como por las ideas estéticas. Dentro del entramado de influencias estéticas, religiosas o filosóficas que confluyeron en el romanticismo, Ramponi se identifica sobre todo con las tendencias órficas, que constituyeron uno de los más importantes ingredientes de aquel movimiento<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> El «Credo» de Ramponi está sólo parcialmente editado. Cito a partir del fragmento aparecido en el Diario *Los Andes*, Mendoza, 12 de agosto de 1990, pág. 6. Un fragmento más amplio aparece en la Antología de Juan Pinto. *Jorge Enrique Ramponi; Precedido de un esquema de la literatura cuyana*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, págs. 121-123.

<sup>2</sup> Hay influencias de *Piedra infinita* en *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda. En el ámbito mendocino, Ramponi influyó sobre Fernando Lorenzo, Hugo Acevedo, Armando Tejada Gómez, entre otros.

<sup>3</sup> La bibliografía sobre el tema es abundante. Mencionaré: Albert Beguin. *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1954; H. G. Schenk. *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*, México, F.C.E., 1983, 306 págs.; M. H. Abrams. *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1963; Idem. *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, 482 págs.; René Wellek. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. *Los años de transición*, Madrid, Gredos, 1959, tomo tercero.

Me propongo en el presente estudio señalar algunas notas de esta poética, desde el ángulo analítico que acabo de delimitar. Para ello haré primero una breve contextualización de sus ideas estéticas, para rastrearlas luego en una selección de sus textos. El corpus delimitado es el siguiente: los poemas «Guitarra», «Poema tenor en registro de octubre» y «Trompo en llamas», los tres del libro sólo parcialmente editado *Corazón terrestre*. Los dos primeros textos incluidos como «anticipaciones» de un futuro libro (nunca publicado en su totalidad) se publicaron en el n° 1 del *Boletín de Poesía Oeste* (Mendoza, 1935); «Trompo en llamas» fue editado por primera vez en la revista *Pámpano*<sup>4</sup> y, posteriormente, en la mencionada antología de Juan Pinto<sup>5</sup>. «Guitarra» reaparece más tarde en esta antología<sup>6</sup> con leves variantes y con otro título: «Los ángeles del tiempo».

### Antecedentes románticos del poeta órfico

Cuando hablo del orfismo<sup>7</sup> en Ramponi no me refiero a reelaboraciones del mito de Eurídice, a la parábola de la pérdida del amor humano, a la presencia de una temática elegíaca en este poeta, sino al concepto romántico subjetivista de que la poesía es un camino autosuficiente para el conocimiento, para la integración con el «Espíritu universal» y el poeta es mago, profeta, sacerdote y —también— víctima propiciatoria, mártir de la misión poética.

Orfeo es el símbolo clásico del poder del canto. La investigación moderna lo relaciona con el chamanismo, sacerdocio mágico extendido por todo el mundo. Los chamanes practican una forma extática de la magia para lograr la comunicación con el mundo suprasensible o para realizar el viaje al otro mundo. Mientras su cuerpo yace en trance, se transportan —fuera de sí— a un mundo distinto. En el camino luchan con demonios enemigos y terribles peligros. Después de la aventura vuelven a su cuerpo. Para ellos deja de existir la división entre este mundo y el más allá, entre lo externo y

---

<sup>4</sup> *Pámpano*, Mendoza, n° 1, octubre de 1943, s. p.

<sup>5</sup> Ed. cit., págs. 112-113.

<sup>6</sup> Ed. cit., págs. 114-115.

<sup>7</sup> Basaré mi síntesis sobre la poesía órfica sobre todo en el libro de Walter Muschg. *Historia trágica de la literatura*, México-Buenos Aires, F. C. E., 1965.

lo interno. Su persona se ensancha hasta igualar el universo, su fuerza se junta con las fuerzas cósmicas y dominan con supremacía demoníaca toda la naturaleza. Viajan al gozo sublime y al horror profundo, a lo desconocido y prohibido. El propio yo del extático se vacía en las cosas, toma posesión de ellas y las anima, entablando prístina comunión. Este mágico reencuentro lo engaña como una eterna locura, puesto que no es otra cosa que una exaltación ebria que él mismo se provoca. El extático se convierte en todas las cosas, transforma a su Yo en el universo, pero este universo no le revela a Dios sino a su propia alma<sup>8</sup>. Este camino llega hasta donde alcanza la subconsciencia del hombre pero no va más allá de ella. A la omnipotencia soñada sigue la impotencia, cada ascenso a los cielos se paga con un descenso a los infiernos.

Walter Muschg encuentra varios antecedentes del poeta-mago. Orfeo fracasa en su principal acción mágica: la recuperación de Eurídice. No es capaz de vencer al mundo inferior. El terrible «casi» de su victoria lo convierte en poeta. Vence los límites, pero sólo en el canto, no en la realidad. Orfeo deviene el hombre que renuncia a su omnipotencia y canta su dolor, encontrando de esta manera su consuelo. Hay en Orfeo una ambivalencia entre entusiasmo artístico y exaltación religiosa. Representa «el poder de la palabra cantada, en la que aún laten la fuerza del conjuro que invocaban las sentencias mágicas»<sup>9</sup>. En su última faz, Orfeo simboliza la mezcla de lo titánico y lo divino en la naturaleza humana.

La poesía órfica continúa existiendo a lo largo del proceso cultural occidental, asociada con supervivencias asiáticas, que con frecuencia penetran en el pensamiento de Occidente a través de los ocultismos. El romanticismo europeo brinda un especial clima espiritual para el renacer de lo órfico, en parte por su subjetivismo, por la conciencia del poeta de ser parte del alma universal, por su consustanciación panteísta con la naturaleza. Schenk ha estudiado los vaivenes de los románticos con respecto al cristianismo. Los conflictos espirituales que experimentan entre un cristianismo que ha impregnado fuertemente las actitudes religiosas, el pensamiento, la cultura a lo largo de siglos, por un lado, y el proceso de secularización, de antropocentrismo, de inmanentismo propio de la modernidad, por otro lado. En este inmanentismo pesa no poco el fuerte ingreso de las corrientes ocultistas ya

---

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, pág. 29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 32.

mencionado. Schenk apenas alude a ellas, pero otros estudiosos del fenómeno romántico, como M. H. Abrams, las señalan más explícitamente: los aportes del Erígena<sup>10</sup> y la Kabbala hebrea, el hermetismo europeo, la alquimia y otros principios comunes a muchos cultos esotéricos e iluministas, desarrollados a partir de fuentes orientales, neoplatónicas y gnósticas, se insertan en el ambiente de la cultura bíblica.

## Ramponi

Tanto la creación lírica de Ramponi como la concepción poética que la informa se enmarcan en el entramado de ideas derivadas del romanticismo que acabamos de sintetizar.

Su primer libro: *Preludios líricos* (1928)<sup>11</sup> se caracteriza por su estilo posmodernista y por una gama temática bastante variada (amor, tiempo, frisos de aldea...). A medida que se afianza su madurez poética, los temas continúan expresando matices psicológicos, recuerdos de infancia y juventud, experiencias autobiográficas varias, la captación estética del paisaje, la celebración vital, como ocurre en los poemas incluidos en la antología *Megáfono*<sup>12</sup> y en *Colores del júbilo*<sup>13</sup>. Pero ya en estos textos tempranos abunda la reflexión metapoética. A título de ejemplo recordaré que en el poema «Canto para un ave del alba», inserto en *Megáfono*, el gallo ensalzado por el «yo lírico» es símbolo del poeta<sup>14</sup>. Una lectura desde esta óptica permitiría análogos hallazgos en *Colores del júbilo*.

Los poemas de los libros de transición hacia su última etapa están representados por los libros sólo parcialmente editados *Pulso del clima* (que luego rebautizó: *Pulso del tiempo* y que obtuvo el Segundo Premio Municipal en abril de 1935), *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma* (1935). Tenemos solamente un acceso parcial a estos tres libros. Al primero, a través

---

<sup>10</sup> Juan Escoto Erígena, filósofo y teólogo escocés o irlandés (¿830-880?). Tradujo del griego las obras de Dionisio el Areopagita. Fue autor de tratados en los que expone sus doctrinas, con ideas panteístas y esotéricas.

<sup>11</sup> Mendoza-Buenos Aires, La Quincena Social, 1928.

<sup>12</sup> *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy*, Buenos Aires, Gleizer, 1929, 91 págs.

<sup>13</sup> Mendoza, Biblioteca Almafuerte, 1933, sin paginar.

<sup>14</sup> Cf. mi artículo «La poesía como celebración vital en dos textos de Jorge Guillén y de Jorge Ramponi», en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, n° 48, 1996, págs. 5-12.

de la antología de Juan Pinto<sup>15</sup>; a los dos restantes, a través de la misma antología y del mencionado número de *Oeste*<sup>16</sup>.

Estos tres libros fueron gestados en los primeros años de la década del treinta, aunque los poemas puedan haber sido algo modificados para su posterior inclusión en la antología de Pinto. Si bien tienen continuidad con respecto al período de la evolución de Ramponi representado por las colaboraciones en *Megáfono* y por *Colores del júbilo*, muestran ya un claro parentesco con respecto al estilo y a la temática del último período: el que se manifiesta en *Piedra infinita* y en *Los límites y el caos*. Se acentúa en *Pulso del clima*, *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma* la tendencia hiperartrística presente en *Colores del júbilo* y el cultivo de ciertos rasgos estilísticos, entre los que sobresalen las imágenes, comparaciones y metáforas cada vez más extrañas o herméticas (si bien tienen claves que permiten aproximaciones interpretativas); el lenguaje refinado, culterano, con múltiples latinismos; las antítesis en diversas formas, sobre todo la oximorónica, el cuidadoso ritmo lento y versicular...

Con respecto a los temas, va cobrando protagonismo el que será tema casi exclusivo y excluyente en los dos últimos libros de Ramponi: el tema meta-poético, el poema que se vuelve sobre sí mismo y —sobre todo— el poeta que se vuelve sobre sí mismo, en un acto de introversión-extroversión que no explora tanto la amplia gama de sentimientos o pensamientos o pulsiones que pueden experimentar todos los hombres, sino que se vuelve obsesivamente sobre la función, sobre el oficio de poeta, que parece identificarse con el ser total del «yo lírico» y —más aún— del autor, del hombre Ramponi. El «ser poeta» —como dijimos— da sentido a esa vida, en el acto de la creación se empeña toda la persona.

Ya los epígrafes que encabezan las «anticipaciones» aparecidas en *Oeste* definen al poeta: «Soy el hombre de tambor en el pecho/ con una isla azul en

---

<sup>15</sup> Que incluye los poemas: «Alba», «Agua y viento», «La fuente», «Lámina», «Invierno» y «Visperas de lluvia».

<sup>16</sup> *Oeste* incluye los poemas: «Guitarra» y «Poema tenor en registro de octubre» (pertenecientes a *Corazón terrestre*). Del libro *Maroma de tránsito y espuma* selecciona: «Alias del vidrio en junio», «Vándalo dulce» y «La danza» (Fragmento). En la antología realizada por J. Pinto se incluyen: «Cigarras nupcial», «Trompo en llamas» y «Los ángeles del tiempo» (fragmento), de *CT* y «Familia del agua» y «El vidrio de junio», de *MTE*. Las variantes introducidas en este último poema con respecto a la versión aparecida en *Oeste*, nos hacen pensar que también los otros poemas incluidos en esta antología, pertenecientes a libros inéditos, pudieron ser modificadas por el autor.

una esquina» (el corazón-tambor es la fuente del «canto»; el azul-ideal-infinito es la meta del viaje o andar poético). El otro epígrafe es una exhortación persuasiva, que calma las angustias previas a la expresión lírica, que le promete un buen camino: «No tengáis cuidado: la savia halla siempre/ el camino del brote».

### «Guitarra»

Los poemas que pertenecen a *Corazón terrestre* son todos, en gran medida, símbolos o descripciones del poeta, del canto, del proceso de creación y otros temas conexos. En «Guitarra», este instrumento es símbolo del poeta en su trance creador. Se van definiendo, por medio de imágenes, los distintos «momentos» del trance. Primeramente, la actitud, la disposición:

En actitud o flor.  
La proporción tranquila,  
su desborde afinado,  
el valle del afecto,  
la fuga esbelta hacia el origen.  
Mármol de bosque puramente estatua.

Se enuncian así las condiciones para el éxtasis, para la enajenación, para el «sueño» a través del cual la poesía se encarnará en el poeta órfico: la predisposición para acoger la belleza («flor») y el descenso-ascenso («fuga esbelta») hacia «el origen». Se explicita la sensación o requerimiento de comunión o identificación con lo elemental que se transformará en arte: «Mármol de bosque puramente estatua». En la concepción esotérica, el poeta transita por los orígenes elementales del cosmos y del mundo: es vocero de lo mineral y de lo vegetal<sup>17</sup>.

En la segunda parte del poema se examina el proceso ya en marcha de la creación:

---

<sup>17</sup> Véase mi artículo sobre «La poética de Ricardo Tudela» (vinculada con la de Ramponi), en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, CELIM, n° 4, 1996, págs. 45-72.

Pero ya diagonal en la cruz de fervor:  
¡toda la sangre en vigilia!

La guitarra está contando lo que ha vivido en el bosque,  
otra vez pájaro y viento la confinan desvelada.

Límpidas manos despiertan y rigen su don consigo.  
Risa y llanto es el milagro natural de esta criatura.

Fronteras de trasluz me entregan su sentido  
y caigo fino látigo de sol en andas curvas.

Ya tengo el corazón en altitud total,  
su estatura me acusa responsable del cielo.

El poeta se autoexamina en el proceso creador, aunque su indagación no es inocente ni adánica: el «yo lírico» se ha colocado los lentes de las teorías poéticas elaboradas desde el romanticismo. El poeta se ofrenda como un mártir («cruz de fervor»), cuenta su comunión cósmica (bosque, pájaro, viento); el trance es doloroso y gozoso a la vez: «Risa y llanto es el milagro...». Obviamente el verbo en singular que califica dos realidades, no es un error de concordancia gramatical, sino un expresivo testimonio de la naturaleza dual del proceso creador<sup>18</sup>. El corazón del poeta se eleva «en altitud total», «responsable del cielo». No escucha, sin embargo, como el profeta bíblico o religioso, la voz de Dios trascendente. Profesa la religión de la belleza, la de la poesía, la del inmanentismo cósmico<sup>19</sup>. El corazón del «yo lírico», del poeta, la fuente del canto, es «terrestre» o —a lo sumo— cósmico. Por eso afirma:

---

<sup>18</sup> Veamos el paralelismo entre esta concepción y la que expresa Ricardo Tudela en *El hecho lírico* (1937). El sueño estético tiene, según Tudela, «una tragedia y un dionisismo parejos: aquella en el trasfondo creador del arte que lo singulariza y éste en la conexión de alborozo que ese arte mantiene por la búsqueda creadora de la vida. De la vibración de ambas surge el esplendor lírico, la madurez del canto en que nace el poeta. Surge, conjuntamente, ese conjuro de imágenes y símbolos, de alturas y profundidades, de partos gozosos y contrapuntos entre lo que «es» y lo «otro» de todo dolor» (*EHL*, en *Boletín Oeste*, n° 2, Mendoza, 1937, s/p.).

<sup>19</sup> Aunque, como observa Schenk, los siglos de cultura cristiana confieren al inmanentismo de los románticos y posrománticos cierta ambigüedad y —en ocasiones— parecen dirigirse a un Dios trascendente.

Alguna vez diré los ángeles rivales:  
Los cuatro rumbos sabe mi corazón terrestre.

El poeta órfico toma contacto con ángeles y demonios. Los ángeles —no del todo identificables con los de la teología católica— son símbolos de lo invisible, rigen la creación poética.

Y, ese «alguna vez» se intenta de inmediato. Se sugiere la índole de esos ángeles-demonios que transpasan al poeta, que orientan su voz. En este caso, podríamos postular que los ángeles de Ramponi tienen que ver con «la inspiración»: «El de olor a silencio y el trebol de tristeza» sugiere la ausencia de inspiración, la esterilidad poética, la «sequedad» creadora o —tal vez— el silencio que preludia la llegada de la inspiración, el estadio previo al éxtasis. «Otro es como una oleada roja»: se refiere, probablemente, al trance poético, al «hervor emocional», a «la sensibilidad sacudida en trance alucinatorio» de la que habla en su «Credo poético».

Y el ángel blanco trae su poliedro de frío,  
en él su corazón mineral de intemperie.

Alude aquí, probablemente, al «descenso ad inferos» de la aventura poética, a la «salida a la intemperie» de los poetas románticos y órficos. Y luego, el reencuentro con la vida en su símbolo más elemental, el verde que sugiere lo vegetal:

El ángel verde viene quebrando el maleficio.  
Su signo restituye la solvencia terrestre.

El tono triunfal con el que se sugiere este momento, nos habla del júbilo del «logro poético» y nos sugiere el cruce del Aqueronte: Orfeo vuelve del reino de la muerte, se reencuentra con el reino de la vida.

Por el fondo del cielo resplandece su víspera.  
Oíd su banda heroica toda gallos de bronce<sup>20</sup>.  
[...]

Trae una llamarada de un color de color.  
El milagro terciado como una diana ardiente.

---

<sup>20</sup> Hemos visto que el gallo, en Ramponi, simboliza el triunfo del poeta sobre el silencio.



La salud entonada y el tenor de clarín,  
los ojos de un color natural de victoria.  
[...]

El poema logrado es un triunfo laborioso, una clarinada victoriosa sobre el silencio, una manifestación artística que no se agota en sí misma: «su vuelo va dejando ancha franja en el clima»<sup>21</sup>.

En la antología de Juan Pinto se incluye el mismo poema con algunas variantes: el título («Guitarra») ha sido reemplazado por el de «Los ángeles del tiempo». El nuevo título confiere mayor ambigüedad semántica al poema. Dice Ramponi en su «Credo estético» que «un buen poema es inagotable». Ofrece, pues, éste, como todos los poemas que interpretamos, múltiples posibilidades de lectura. El título reemplazado podría cambiar la significación de los ángeles y asociar su sucesión con la de las estaciones del año. Sin embargo, otros fragmentos reemplazados, mantienen la línea interpretativa propuesta: la del proceso de la creación poética. El comienzo del texto ha sido reemplazado por los siguientes versos:

El ángel del milagro me ha nombrado en el sueño.  
Qué sentido anterior, subterráneo me alude.  
Qué vocación de vientos y aptitud todavía.

Mi caracol terrestre, su legado de origen  
sofocado de musgos pero leal a su signo.

El mensaje fue un viento sin presagio ni escolta  
como un pájaro recto cardinal en su cifra.

El ángel del milagro me reconoce aún.  
Todavía me alumbraba su insignia misteriosa.

---

<sup>21</sup> La palabra «clima» aparece con frecuencia en la poesía ramponiana y da título, como hemos visto, a uno de sus libros premiados e inéditos. Su enigmático significado trasciende, obviamente, al meteorológico común: «Conjunto de los caracteres atmosféricos que distinguen una región. Tiempo. Atmosfera moral». Se trata, probablemente, de la interacción entre el estado de ánimo personal y los factores que determinan los diferentes climas: espacio, situación, elementos dominantes: aire, agua, tierra, fuego (sol) y temperatura. Sugiere la interacción entre los elementos naturales y el alma, entre el macrocosmos y el microcosmos.

Me exige el corazón hasta un registro cruel,  
hasta turbarme el sueño por el rigor del templo.

Observamos que, aunque con mayor madurez y perfección poética que en las estrofas iniciales de «Guitarra» (los cambios introducidos muestran la tendencia a corregir lo escrito), los versos plasman idéntica situación: la del «estado o trance poético» que lo conecta con el pasado geológico, con lo subterráneo, con otras eras de la creación. El «alerta poético» se presenta como súbito e inesperado: «El mensaje fue un viento sin presagio ni escolta». El verso: «Toda la sangre en vigilia», de la primera versión, se reemplaza en ésta por la descripción de un estado más enajenado, que presenta al poeta como «víctima» del dios que lo posee: «Me exige el corazón hasta un registro cruel, / hasta turbarme el sueño por el rigor del templo». Los años pasados entre la primera y la segunda versión del poema, entre la vivencia aún vital y fresca que se expone en el bastante juvenil poema de *Corazón terrestre* y su reformulación posterior, hacen más trágica la exposición de la vivencia del rapto órfico. A partir del verso «Fronteras de trasluz...» el poema es prácticamente el mismo, con variantes mínimas.

*«Poema tenor en registro de octubre»*

Otro poema de *Corazón terrestre* recogido en *Oeste* es «Poema tenor en registro de octubre». Es algo menos hermético que el anterior porque aquél nos ha permitido entrever las claves de la estética que sustenta ambos poemas. Daré sólo algunas impresiones de lectura. El título tiene una sugerencia musical: «tenor», que nos hace pensar en el canto lírico; «en registro de octubre» es una imagen sintetizadora que funde lo musical con lo temporal y climático. En Mendoza, en la zona del oasis, el mes de octubre representa una primavera avanzada, en plenitud de verdor y floración, una explosión de la naturaleza.

El poema continúa el tema del anterior. En «Guitarra» el poeta oscilaba entre la simbolización de su experiencia por medio del instrumento musical (que definía la aventura creadora en tercera persona: «La guitarra está contando lo que ha vivido en el bosque») y la narración de la experiencia personal (extensible a todo poeta órfico), expresada en primera persona, sin máscaras: «Ya tengo el corazón en altitud total». En «Poema tenor...» domina la primera persona:

Canto a la sombra de las guitarras  
con el corazón natural desnudo en su origen.

Ah lento curso de nácar.

Ángeles del verso  
la gracia pide audiencia  
mármoles de voz queden estatuas.

Canto a la sombra de las guitarras.

Corazón, deja tu mal de péndulo  
Recóbrate cascabel de sangre  
Otra vez trompo mediterráneo  
de pie en el vértigo.

Escucha el amor y su danza.  
La danza no es el desesperado árbol de lo terrestre al cielo.  
La danza es lo dulce que crece la carne hasta el halo.  
Al que guarda su palabra de gozo se le seca la sangre.  
[...]

La voz es darse al impulso sin réplica.  
Entrad en la danza, entrad en la danza de la vida  
que el que se queda con los ojos bajos es de piedra y sin sangre  
maldito.  
[...]

Canto a la sombra de las guitarras  
Vengo de canto autónomo  
vengo de caracol profundo  
probadme la conducta sentidme el habitante  
al fondo del odeón anda el sésamo  
[...]

Sentid mi transparencia, mi frescura caliente  
miradme la zona del martirio  
miradme el limbo diáfano  
Estoy de Dios conmigo alto en la sangre  
cantando.

Veamos algunos de los motivos del poema. El oscuro simbolismo de los ángeles se explicita más en este poema: «Ángeles del verso/ la gracia pide audiencia/ mármoles de voz que queden estatuas». Interpretamos: el poeta solicita a sus ángeles poéticos que su voz elemental, cósmica, se

transforme en poema, que la «materia informe» (mármol) adquiera «forma» (estatua).

El estribillo «Canto a la sombra de las guitarras» se reitera rítmicamente varias veces, en ocasiones con leves variantes: «Canto en el meridiano de las guitarras». El poema desarrolla, explicita o varía los motivos del anterior. Se recogen y amplían varios de los símbolos del canto, del poetizar, ya utilizados; los relacionados con instrumentos musicales: guitarra, violín, diana, clarín, presentes en el primer poema, se corresponden en el segundo con guitarra, cascabel, clarines, campanas, tambor. Las sugerencias musicales se amplían con las del canto: «tenor» y las de la danza (recordemos que la danza es uno de los medios órficos para lograr el éxtasis).

En el poema se modula el tema de la creación poética pero con diferencia de matices. En el «Credo estético» Ramponi afirma que en el campo poético caben inspiraciones diversas: «dionisiacas, místicas, religiosas, agónicas». El temperamento personal del autor acoge estas diversas variantes. En el libro anterior, *Colores del júbilo*, había puesto el acento sobre lo dionisiaco, sobre la celebración vitalista del «aquí abajo». Fácil es descubrir que su carácter personal se va haciendo más grave, más atormentado, a medida que pasa el tiempo. *Corazón terrestre* conserva todavía cierto fervor vital, no exento de oscilaciones. Hay en «Poema tenor» una voluntad vitalista, sugerida desde la connotación primaveral del título. Sin embargo, el poeta deja constancia de las oscilaciones de su ánimo y se exhorta a sí mismo a lograr el gozo de lo vital: «Corazón, deja tu mal de péndulo/ Recóbrate cascabel de sangre/ Otra vez trompo mediterráneo/ de pie en el vértigo».

El motivo del «trompo» (que enseguida analizaremos más detalladamente) tiene connotaciones dionisiacas, entendiendo por dionisiaco el disfrute de los placeres naturales, el ejercicio gozoso de los sentidos. Con él se asocia el motivo de la danza: «Escucha el amor y su danza/ La danza no es el desesperado árbol de lo terrestre al cielo/ La danza es lo dulce que crece la carne hasta el halo...». Y más adelante dice, exhortando a la aventura vital de la creación: «Entrad en la danza, entrad en la danza de la vida/ que el que se queda con los ojos bajos es de piedra y sin sangre...»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> El tema de la danza reaparece en «La danza», poema de *Maroma de tránsito y espuma*, del cual aparece un fragmento en *Oeste*. También en el poema «Signos de la danza», publicado en la revista *Reseña*, Mendoza, n° 3-4, julio 1968, págs. 41-45. La danza es símbolo con varias connotaciones: «en cuanto arte rítmico, es símbolo del acto de la creación. Por ello es una de las antiguas formas de la magia» (Cf. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1981).

Aparece también aquí la contraposición «piedra-sangre», «silencio-canto», «muerte-vida», «universo elemental-mineral sin voz ni vida» en contraposición con el universo vital expresado por el poeta. Hay en el poema remanentes de la filosofía vitalista que informó *Colores del júbilo*. De las diversas corrientes vitalistas que confluyen en el siglo XX y que los poetas mendocinos absorben con cierto sincretismo<sup>23</sup>, es probablemente el vitalismo nietzscheano el que más influye en Ramponi.

Otro símbolo del poeta o del poetizar es el gallo, que aparece en éste, así como en otros poemas ramponianos: «Canto a la sombra de las guitarras/ puestas en estatura como gallos vegetales/... el cuello para el vitor». Reaparece el motivo del «vitor», la interjección, el sonido de triunfo en la batalla contra el silencio. El vitor había sido una constante de *Colores del júbilo*, con su vitalismo celebratorio. Aquí está claramente asociado con la satisfacción por el logro artístico, con la sensación de victoria, de llegada a la meta en el viaje, en la aventura creadora.

#### «Trompo en llamas»

«Trompo de llamas» es otro interesante poema del mismo libro. El motivo del trompo había aparecido ya en *Colores del júbilo*. Su importancia es tanta que una estrofa sobre el tema sirve de epígrafe a ese libro: «Trompo de siete colores/ en la orgía del instinto, / alucinado de júbilo/ el trompo de los sentidos»<sup>24</sup>. El romance 7 del libro: «Romance en alabanza del Trompo Bailarín» tematiza el motivo, con una introducción aclaratoria del significado: «Se canta el gozo de ser Dios en la infancia: dar vida a lo inerte, crear un mundo y poblarlo de imágenes». En ese poema se describe el juego infantil con el trompo, su movimiento espiral, el desafío de introducirlo en su danza dentro de un círculo previamente dibujado («Ay, del que en éxtasis quede/ fijo en el círculo bélico»), pero ya se insinúan significados simbólicos: el trompo es un juguete y algo más. Se va preparando, aunque aún sin total definición, la analogía entre el trompo y el poeta. Se asigna al objeto la capaci-

---

<sup>23</sup> Pienso en Ramponi, pero también en Ricardo Tudela, seguramente el más aficionado de todos a la teorización filosófica y poética, que por esta época tenía fluido diálogo intelectual con el autor que estudiamos.

<sup>24</sup> Este epígrafe se extrae del «Vitor» n° 4: «Verano», también perteneciente a *Colores del júbilo*.

dad de «éxtasis», de acceder a un simbólico «centro», de producir sonidos mientras lucha para lograr su meta («Deja que agiten sus crótalos/ trompos de instinto guerrero»). El trompo gira «entre terrestre y aéreo», apoyándose en la tierra juega con la luz y con el aire.

La reelaboración del motivo en «Trompo en llamas» se asocia con la experiencia elemental y climática del viento Zonda, verdadero personaje en la zona de las provincias cuyanas de San Juan y de Mendoza. Su fuerza ardiente y seca es una presencia insoslayable en la vida local, particularmente en el mes de agosto. El poema transforma estéticamente esta experiencia y la traslada luego a niveles simbólicos, asociados con el trance poético.

Por un bisel tenue de julio,  
jinete en su furioso trompo de viento zonda,  
agosto ocupa de un solo raptó su área,  
desmanda su caballo zumbador y girante,  
salta su línea de sentencia, vitorea su triunfo entre las nubes,  
deja vacante el clima,  
vuelve sobre su lapso.  
[...]

Los versos finales de la tercera estrofa descriptiva nos conducen a la interioridad del poeta, que reconoce en el ardor del viento una identidad con el quemante delirio de su «furia sagrada», de su «raptó» poético:

Gozne a gozne,  
pífano a pífano, escucho su fanfarria,  
su bailoteo opaco, enfurecido.

Duro dios mío, agosto, me unge tu ardor, tu látigo me obliga.  
Sonad, tambores acérrimos, por mi furia sagrada;  
creced, creced, oh lianas quemantes del delirio.  
[...]

Mi haz de sangre crece, hospeda el raptó.  
Me duele su desorden central, su desmesura.  
[...]

El canto me acomete como un vitor sagrado.  
Duramente contengo mi sistema encendido.  
En su anillo marcial aún crece el héroe del canto.  
Mi corazón vincula al bruto y el arcángel.  
[...]

Agosto, agosto,  
trompo a látigo, zumbo en tu mano ardiendo.

Hay una identificación entre la fuerza elemental del viento («su liturgia primaria») y la desmesura de la liturgia poética. El canto «acomete» al poeta como el viento al clima. El raptó es comparado con el «anillo marcial» de un trompo. (Hay aquí un diálogo intertextual con el poema comentado de *Colores del júbilo*, con su «trompo de instinto guerrero» que se compara a un «nuevo saturno» anillado). La creación es un combate por la poesía, el poeta es «héroe» que une «al bruto y el arcángel», que imbrica en su naturaleza y en su oficio las diversas escalas del ser, en una misión titánica.

El poeta zumba —como el trompo— en la mano ardiente del trompo-agosto-Zonda, en el vértigo del delirio creador, en la consustanciación cósmica.

Los tres textos que hemos analizado, pertenecientes al libro *Corazón terrestre*, escrito antes de 1935 (fecha en la que aparecen las «anticipaciones» en la revista *Oeste*) representan una etapa en la evolución poética de Ramponi ya consagrada a lo metapoético. Los dos poemas primeramente comentados muestran aún algún signo de inmadurez expresiva; «Trompo en llamas», en cambio, si bien pertenece al mismo libro, muestra una madura fuerza poética, probablemente porque ha recibido correcciones del autor, quien tarda algunos años en publicarlo.

Los poemas comentados muestran su filiación posromántica y órfica. Ramponi, como el chamán, procura el éxtasis: «En actitud o flor»..., como el chamán entra en trance, se interna en el «sueño» o «ensueño poético» (si bien no pierde enteramente el estado de conciencia), siente hervir su sangre, multiplicarse las palpitations de su corazón; como el chamán desciende a oscuras simas o asciende al infinito, pasa por intempéries, vuelve con mensajes del más allá o del cosmos, de lo mineral, de lo vegetal. Es héroe denodado, es sacerdote pero también sufriente víctima de su misión.

Esta concepción se expresa con imágenes que varían a través de su evolución poética. En los textos de los años treinta, aquí analizados, teñidos por el vitalismo irracionalista y correspondientes a un período biográfico aún juvenil, el poeta es instrumento musical (guitarra, clarín, tambor...) o es un «tenor alado en registro de octubre», o es un gallo victorioso que rompe el silencio, o es lugar donde se escucha música (odeón), o es trompo que gira buscando un centro cósmico y haciendo sonar «crótalos», o es viento ardiendo.

te, desenfrenado, elemental, litúrgico... Las imágenes van configurando un conjunto de motivos y de símbolos que reaparacerán con gran fuerza y alto vuelo poético en *Piedra infinita* y en *Los límites y el caos*, aunque en ellos adquirirán un aire más grave, más trágico.

En «Vándalo dulce» (de *Maroma de tránsito y espuma*) introduce nuevas variantes sobre la experiencia de la inspiración poética. En esta oportunidad la presencia de una mujer provoca la conmoción estética que desencadena el poema («Y todo por dos ojos suavemente franceses»). El «vándalo» poético que lo invade, con frecuencia trágico y fatal, es esta vez «dulce».

Hacedme un derredor que vengo ardiendo  
quemándome de mentas.  
Miradme el huesped súbditos morados.  
Miradme el halo el halo circumspectos.  
[...]

Es el huesped obrero.  
Es el íntimo incógnito.  
Es mi cándido ecuestre.  
Es mi corazón de cristal y de temperatura.  
Es mi corazón o perinola zarza.  
Es mi corazón de punta filo contrafilo  
o redondo.  
Es el ángel con héroe.

Observamos que la doble temperatura emocional (amor-inspiración poética) se expresa por una sintaxis bastante, aunque no totalmente desestructurada, que indica el juego entre irracionalidad y vigilancia. Hay repeticiones: «el halo el halo», puntuación arbitraria, con tendencia a la supresión de puntos y comas, pero no totalmente omitida. Las imágenes son extrañas pero no ininteligibles. Podríamos interpretar que «el huesped obrero», «el íntimo incógnito», es el dios poético que trabaja desde su subconsciente. Esta sucesión de versos encabezados por el verbo «es» apuntan a definir racional e irracionalmente la índole de la inspiración, del raptó, del delirio poético. En la expresión «cándido ecuestre» se asocian reminiscencias de experiencias infantiles (en el poema sobre el trompo, de CJ compara al yo-niño que lanzaba el trompo a girar con un «Dios cándido»; el adjetivo «ecuestre» puede remitir a las estatuas ecuestres que immortalizan a los héroes; sigue jugando con la imagen del trompo: «perinola zarza»: perinola, sinécdoque; todo sintetizado en último verso).



El poema «Cigarra nupcial», de *Corazón terrestre* modula también el tema metapoético. Se trata de un texto largo (más de ciento cincuenta versos) que muestra ya la tendencia a elaborar poemas de largo aliento que caracterizarán sus dos últimos libros.

El yo lírico se dirige, mediante una larga prosopopeya, a la cigarra estival, destinataria interna de su poema:

Enero bate tu cascabel de ortiga  
sagrada;  
suelto pulso del sol,  
guitarra lacre entre cinabrios.  
Arde, rito del trémolo,  
monótona y terrible en tu codicia profunda.  
Sopla tu brasa, apura tu destino.  
Alza el brindis frutal, oh litúrgica,  
el eco eterno vive en los alvéolos de la sangre.  
El canto es genital ahora.  
enero piensa por nosotros.  
[...]

Pronto advertimos que la cigarra es un «alter ego» del poeta. Inspirado tal vez en una circunstancia real, la cigarra cantando en los ardientes veranos mendocinos, el yo lírico se identifica con la vocación de música elemental del insecto. La asociación de la cigarra con el artista, con el poeta, tiene tradición popular y literaria. La asociación de su canto con el calor del verano, con lo climático, brinda un nuevo motivo de identificación con la concepción órfica de Ramponi. La cigarra es, como el poeta, «ortiga sagrada», cumple un rito litúrgico, su voz es «eco eterno». Es también, como el trompo, como el viento Zonda, «vertiginosa esclava del vótor»: está destinada a cantar la vida desde «algún abismo de la sed o la sangre». Se insiste en el sentimiento de la vocación poética como prisión:

presa en tu red votiva,  
teje tu mortaja de música.

Las imágenes que se acumulan para definir la cigarra-poeta anticipan la riqueza de metáforas y símbolos que caracterizarán a *Piedra infinita*:

—Canta, ruiñeñor cereal  
monosílabo,

oropéndola acezante,  
carnal estrella de la siesta,  
meteoro preso en el laurel del día,  
o picaflor frutal  
tirado por un vástago del viento,  
como un trompo de iris  
en la palma del aire zumbando.  
[...]

Estas y otras imágenes que acumula el poema tienden a caracterizar el canto órfico, que expresa los reinos de la naturaleza (el mineral, el vegetal, el animal) y que ve en el poeta la voz del hombre que aúna cielo y tierra. Por ello se recurre a imágenes sintéticas, que aproximan pájaros y frutos («ruiseñor cereal», «picaflor frutal») y realidades heterogéneas, como la carne y la estrella. Reaparece el motivo simbólico del trompo, con nuevas modulaciones.

La naturaleza contradictoria del canto, que une el abismo con lo estelar cósmico, que se sumerge a través de las eras, en búsqueda de los orígenes, que es oficio a la vez gozoso y cruel, que es esclavitud y liberación, se expresa no sólo por imágenes que unen realidades heterogéneas, sino también contradictorias. Se intensifica en este poema el uso de la antítesis, del oxímoron, en diversas estructuras lingüísticas:

Gallo frutal litúrgico, entre ofidio y paloma,  
inocente y obsceno como un ángel tórrido,  
con un júbilo parecido a la angustia,  
criatura de los néctares,  
mártir del canto, cigarra.

La identificación de realidades heterogéneas o contrastantes se da en diversas estructuras lingüísticas: sustantivo-adjetivo («gallo frutal», «dura delicia»); sustantivo-sustantivo («ofidio y paloma», «júbilo parecido a la angustia»); adjetivo-adjetivo («inocente y obsceno»; «mínima inmensa»; «penitente, dichosa»). Otro de los contrastes caracterizadores de la misión poética se plantea entre canto y silencio:

Un torzal misterioso  
te arrebató por ráfagas y foros de sigilo  
hasta un túnel de enigma,

en cuyo último estrato  
se confunde tu vara de jaspe vibratil  
con los propios duros élitros del silencio.  
Y acaso ya no existes,  
y eres el canto solo ya cantado,  
huido por su escorzo, sin cesar  
tras su sílaba madre.  
Fantasma del oído  
o semilla inicial de un mutismo sin fin  
abismado en su acústica.

## Conclusiones

*Los límites y el caos* es la última obra dedicada a una poesía que se alimenta de sí misma, introspección de introspecciones, trompo que gira sobre su propio eje. Libro publicado en 1972, incluye entre sus versos partes de *El denodado*, libro inédito o parcialmente editado, largamente anunciado. El libro, de gran calidad poética, incluye veintiseis largos poemas, agrupados en cinco partes: «Los textos del mártir», «Las herejías», «Los oráculos», «Los ritos», «Las consumaciones». Se reiteran los temas metapoéticos de los libros anteriores: los grandes ejes estructurantes: el viaje poético-cósmico por los siglos y por los elementos que orgánicamente constituyen el universo.

Me detendré sólo en algunos fragmentos del libro, que reitera con variantes el tema metapoético expandido en la pregunta por los grandes temas del hombre: la vida y la muerte, el tiempo y la eternidad, los límites humanos y el deseo de abarcar la totalidad, la experiencia del caos y la necesidad de encontrar un suprasentido ordenador, el contacto con fuerzas espirituales tenebrosas y el clamor por la luz.

El primero de los poemas, «Sabor aciago», expresa una experiencia íntima, psicológica, poética y metafísica, en la que ha ido ganando presencia el polo negativo del viaje metafísico y órfico que constituye la misión insoslayable del poeta.

Este sabor aciago,  
a rosa de infortunio, a líquen póstumo,  
esta napa de esfinge pausada y sin cuartel  
que invade y me satura de un lento humor salobre,  
como un lúpulo cárdeno la lengua.

El viaje indagatorio va perdiendo sus elementos dionisiacos, desaparece el gozo por la comunión con la naturaleza y con la vida, que estaban presentes en los poemas, desde *Megáfono* hasta *Maroma de tránsito y espuma*. La experiencia de la desigualdad del combate poético en procura de la infinitud y de la vida, el deseo de superar por la palabra poética «los límites y el caos» habían ya teñido a *Piedra infinita* de un tono trágico, a pesar de ciertos remansos en los que la presencia de lo vegetal, de lo aéreo, de las aves o de «la sangre» del poeta, representaban el polo vital del desigual combate.

«Sabor aciago», como la mayoría de los poemas de *Los límites y el caos*, expresa la experiencia de lo tenebroso, de lo nocturno, de lo caótico, de lo demoníaco. El misterio se muestra irreductible y acosante: «esfinge pausada y sin cuartel». Los sustantivos y verbos de connotaciones trágicas se suceden reiteradamente: «sol sagrado y cruel», «racha de infierno», «delirio nocturno», «soledad mortal», «oleo de congojas», «fatal bebedizo», «espanto difuso», «ecuación aterrada», «registro impío», «cóncavo nefasto», «patíbulo del canto», «rito del mártir», «licor verdugo».

En clara alusión a sus registros poéticos más vitales, más frescos y optimistas cultivados en las décadas del veinte y del treinta, el poeta pregunta a innominados interlocutores:

Qué habéis hecho de mí, de mi corazón caudal, de mi cerebro de alquimia, de mi tenor alado en su registro de octubre (pág. 8).

Y, en un examen retrospectivo, muy decidor de las características de su personalidad y de su estética juvenil, va enunciando imágenes que podían definir a aquel joven poeta:

Pregunto por un néctar radiante, por un badajo rubio,  
pregunto por un héroe festivo nimbado por abejas sonámbulas;  
pregunto por un filtro de trébol y centellas  
trepándome los huesos en ajorcas y mieles  
por un meteoro en flor, guirnalda de los dioses  
venido de altas islas hechas de pétalos solares.

Es evidente el contraste entre el actual poeta tenebroso y aquel que se evoca tras la fórmula: «Pregunto», claramente descendiente del «ubi sunt» con que la tradición poética pregunta por lo perdido o quedado en el pasado.

Si al hombre actual caben todos los vocablos del dolor y de lo oscuro, al joven poeta se le asignan imágenes claras, luminosas, alegres, vitales: «néctar rubio», «héroe festivo», «pétalos solares», etc.. Pero aquel que llevaba en su puño «un crótalo verde» y en su «talón la danza» ha desaparecido. No obstante, escondida entre lamentos, se perfila una esperanza:

algo náufrago y fiel, en cuya herrumbre turbia fermenta un sol posible  
acaso un órgano vidente reclama su destino de oráculo del caos (pág. 11).

Ese «sol posible» exige el sacrificio del poeta, su martirio, su sacrificio: «Ya vuelto Nunca para ser Siempre» («Código Fenix», pág. 15). Se trata de la necesidad de morir para resucitar, como lo sugiere la mención en el título del ave Fénix, con su sugerencia mítica de renacimiento e inmortalidad, de resurgimiento cíclico. Si bien la Edad Media cristiana vio en el Fénix el símbolo de la Resurrección de Cristo, el símbolo de Ramponi no está claramente enmarcado dentro de una concepción cristiana (aunque puedan haber ecos de ella) sino dentro de una concepción esotérica, tal vez gnóstica o teosófica<sup>25</sup>. El sacrificio de sí mismo se realiza en el acto poético: «vihuela del martirio» (*Ibid.*, pág. 15). El territorio limitado del poeta es «de profundidad, de permanencia»:

Parado está en el riesgo limítrofe del caos,  
hundido en la sustancia quemante del designio  
por donde desemboca, de par en par el celo de la primera esfinge,  
al puro azar adrede del último secreto que a sí mismo se sabe,  
y que quizá comparta  
pariéndolo en confusos avatares de lengua. (*Ibid.*, pág. 15).

El poeta tiene, pues, la misión difícil de indagar «el último secreto que a sí mismo se sabe» (¿«un dios» ¿Dios?) y de revelarlo, de «parirlo» con su canto («en confusos avatares de lengua»). Su misión es ya claramente metafísica. Por ello el poeta pide el amparo de ese dios:

Oh tú, el más íntimo y remoto desconocido cardinal del hombre,  
a quien cita mi lengua por su ancestro sagrado

---

<sup>25</sup> Según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier (Barcelona, Herder, 1991) el Fénix es sustituto de Shiva y de Orfeo.

bajo el laurel de fuego legendario del mito:  
ampara al que convoca porque es el convocado,  
asiste al que se atreve pues tiende a quien lo llama.

Aparece, pues, claramente, la idea de una vocación, de un llamado. Dios elige a su vocero, le otorga una misión. Parece como si, imperceptiblemente, Ramponi transitara desde la concepción del poeta-mago (quien provoca el éxtasis y el viaje a partir de sí mismo) a una concepción del poeta vate o profeta ¿será voz de un ser trascendente o seguirá siendo la voz de un «sí mismo» ampliado a «lo invisible» (pág. 16), tal vez a lo infinito?

He realizado un intento de interpretación que da ciertas claves para la lectura de Ramponi. Se trata de hipótesis que se fundamentan en el clima de la época literaria que le tocó, desde su rincón de provincia, vivir a Ramponi. Si bien no traté personalmente al poeta, he recibido testimonios de varias personas que sí frecuentaron su trato y escucharon de su propia boca las pistas para interpretarlo —sobre todo en la tercera y cuarta etapa de su evolución— en clave posromántica y, dentro de sus variables, en clave órfica. Su «Credo estético» y sus declaraciones periodísticas avalan esta lectura. También los múltiples indicios intratextuales, algunos de los cuales he ido señalando. ¿Cómo llegaron a Ramponi estas ideas estéticas? ¿Cómo maduró su peculiar simbiosis entre un espiritualismo cósmico y una indagación y expresión metafísica de lo regional? El artista siempre dialoga con su contexto y consigo mismo y —desde este diálogo— hace su aporte personal a la cultura.

Arturo Roig ha señalado, en su *Breve historia intelectual de Mendoza*<sup>26</sup> que, a partir de la década del veinte, se produce en Mendoza una fusión entre el espiritualismo filosófico y el regionalismo literario. El medio intelectual va superando la influencia «positivista» para entrar en corrientes «neo-espiritualistas». Alfredo Bufano representa al pensamiento católico, con tradición bíblica y eclesial, sobre todo franciscana. En sus *Conferencias* de 1936 desarrolló una posición cuyas raíces se encuentran, según Roig, en el «liberalismo de Fray Mamerto Esquiú y en la filosofía de la persona de Jacques Maritain»<sup>27</sup>.

Otras corrientes vigorosas de la época son la teosofía y el vitalismo irracionalista dentro del cual se encuentran Ricardo Tudela y Sixto Martelli.

---

<sup>26</sup> Mendoza, Ediciones del Terruño, 1977, págs. 46-54.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 49.

Dada la aproximación de Ramponi al grupo «Megáfono» liderado por Tudela y Vicente Nacarato y teniendo en cuenta la conexión entre Ramponi y Tudela evidenciada por el n.º 1 de *Oeste*, así como las coincidencias entre las poéticas de los respectivos autores que ya hemos ido señalando, creo pertinente hacer una breve comparación entre ambas.

### El «Credo estético» de Ramponi

La poética de Ramponi está sugerida en sus poemas. Elaboró, además, en forma ensayística, su «Credo estético», que quedó sólo parcialmente editado. Podemos acceder a los fragmentos publicados en la recopilación de Pinto, en el diario *Los Andes* y en la revista *Espiga* de Rosario.

Si bien en este texto no agrega mucho a lo expresado en los poemas, tanto que recurre a fragmentos de *Piedra infinita* para ilustrar su teoría, podemos extraer de él cierta sistematización.

#### *Sobre el poeta*

Habla de él en primera y en tercera persona. Considera que sus virtudes fundamentales son el talento, la emotividad, la inteligencia del sentimiento, el relámpago intuitivo. Por el contrario, «abomina el canon lógico». Reitera aquí las posturas antirracionalistas de los románticos, el esquema: sentimiento *versus* razón. El poeta no escribe lo que piensa sino que expresa «la temperatura, la tensión sobrenormal de su ser». El poeta deja brotar, durante el raptó poético, sus honduras ignoradas. Si bien no pierde totalmente el estado de consciencia, según la descripción de Ramponi, podemos interpretar que es su subconsciente el que brota, el que aflora por medio de la palabra. El autor no usa la palabra «subconsciente» sino que habla «del ser expresándose». Ello, sin duda, porque considera que su voz lo trasciende, que encarna un misterio que va más allá de las fronteras del propio yo, que expresa una experiencia más amplia en el tiempo y en el espacio. Se trataría no tanto de la expresión de un yo que se universaliza al coincidir con la experiencia o la esencia humana compartida con todos los hombres, como ocurre con todo poeta auténtico, sino más bien de un «inconsciente colectivo» (¿junguiano?), o —más aún— de una voz del cosmos que se encarna en el propio poeta:

Yo no concibo, pues, el trance poético sin el temblor religioso del que en el instante del llamado escucha sacudir sus órganos sensibles. Porque el propio poeta auténtico asiste a la revelación del verso, que asciende desde lo más secreto, de lo más profundo, de lo marino de su entraña, diríamos, visibles aún las raigambres, las humedades, los temblores de la matriz de la cual ha sido arrebatado por el raptó, por el sortilegio.

El párrafo tiene un cierto matiz cosmológico, nos sugiere las etapas de la evolución terrestre, nos devuelve a épocas pasadas de la evolución del universo, ya pasadas según nuestra percepción cronológica del tiempo, pero presentes desde una captación vertical de totalidad. Son destacables dos frases del párrafo: «lo marino de su entraña» y «los temblores de su matriz». El sentido simbólico del mar, para ciertos códigos esotéricos, corresponde al del «océano inferior»<sup>28</sup>, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran ambivalentemente la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre», morir. La revelación del verso une pues diversos estadios o elementos del mundo (aire, agua, tierra) y relaciona dos mundos: el de la vida y el de la muerte, a semejanza del poeta Orfeo, que va al otro reino y vuelve de él.

La asociación de la palabra poética con la música de Orfeo se insinúa en varias partes. Se habla de la «música sagrada» del enigma poético (Pinto, pág. 121). El logro poético, el verso, «es como un caracol, un odeón mágico que guarda el sonido del dios inspirador como un huesped sagrado en su recinto» (pág. 122). ¿Quién es ese dios, cuya expresión es asumida por el poeta, que lo alberga «como un huesped sagrado en su recinto»? El uso de la minúscula nos impide interpretar que se trate del Dios bíblico, en sus Tres Personas. La hipótesis más congruente es que se trata de Orfeo, del espíritu de la poesía absolutizada. Según esta concepción, la poesía no es sólo un medio, un instrumento que permite una intuición estética de una amplia gama de experiencias y, aunque imperfectamente, la intuición de lo inefable, de lo trascendente, sino que se constituye en el «último reino», en la expresión de la totalidad, de lo más amplio, de lo más grande, de lo más profundo es «la tentativa del hombre infinito», no hay «un más allá» que sobrepase sus fron-

---

<sup>28</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, pág. 298.



teras. El poeta oye y hace sonar la voz del dios: «Oyéndole las sílabas, sonándolas, se convoca el misterio, la potestad nativa, originaria del canto» (122).

### *El poema*

El poeta plasma en palabras su experiencia. «Las palabras del poema son así como un puente sobre el enigma, que hay que cruzar con el corazón temblando atento al las ráfagas del misterio que lo cimbran». La fuerte temperatura emocional impone una expresión no lógica, que surge desde dentro, no se busca: «El hombre del canto opera con visiones que traen su propio lenguaje. No trabaja con pensamientos poéticos que deben trasladarse al verso...». Existe en este párrafo una tácita refutación a la poética aristotélica, que habla de una «elocutio», una «dispositio», etc. Esta operación de afuera hacia dentro del poema «puede dar al verso mayor ajuste verbal, más riqueza, más brillante certeza artística», pero «le hace perder en pureza, en intensidad originaria, esto es, en autenticidad».

El poeta es, pues, el ser «acometido por la furia sagrada», cuya sensibilidad es sacudida órficamente, en «trance alucinatorio». «El estado poético» se impone al poeta antes o simultáneamente a la palabra que lo traduce. Las «visiones» o intuiciones profundas que advienen en el «acto puro» de la consustanciación con la poesía «traen su propio lenguaje», que va a configurar el poema. Este conjuga una experiencia que es mucho más que conceptual, que implica «la participación del hombre total, de su complejo mundo psíquico», sus resonancias ancestrales, sus latencias autónomas, sus fugas de orden metafísico». Reúne, pues, lo macro y microcósmico, las resonancias «en lo cóncavo del alma», «En la bóveda íntima» de «lo sagrado de una vida remota». Esta complejidad del acto poético confiere a su fruto, el poema, una «multiplicidad de valores». Por ello, ninguna lectura, ninguna interpretación lo traduce totalmente. Una cita de Novalis sintetiza esta multivalencia: «Un poema tiene que ser tan absolutamente inagotable como un hombre o una buena sentencia».