

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN *COLORES DEL JÚBILO*, DE JORGE E. RAMPONI

Colores del júbilo, del poeta mendocino Jorge Enrique Ramponi (1907-1977), se publicó en Mendoza, en enero de 1933¹. Fue precedido por *Preludios líricos*², aparecido en 1927. Analizando la evolución poética de Ramponi, a partir de la lectura de su obra éditada, postulamos la existencia de tres etapas. La primera está representada por *Preludios líricos*, libro inicial, de tono y estilo posmodernista, cuya temática incluye el paisaje nativo, los frisos de aldea, el amor, las reflexiones so-

¹ Mendoza, Biblioteca "Almafuerte", 1933, sin paginar. Se imprimieron tres ejemplares en papel Archiduque Bond, firmados por el autor, fuera de comercio; 500 ejemplares en papel Pluma Esparto, a dos colores y 500 ejemplares en papel revista, todos los cuales constituyen la edición original. Los ejemplares en papel revista llevan una portada diseñada por Miguel Ángel Ramponi. En adelante *C del J*

² Prólogo de Eduardo María de Ocampo, Mendoza - Buenos Aires, La Quincena Social, 1927, 87 p. Portada diseñada por M. A. Ramponi.

bre el sentido de la vida, la introspección, la expresión de sentimientos juveniles... La segunda es de transición, experimentación y progresivo afianzamiento de un lenguaje poético propio. En ella se pueden deslindar dos momentos: el representado por los fragmentos éditos de *Pulso del clima*, de 1932³ y por *Colores del júbilo*, de 1933, libro en el que se superponen claras influencias ultraístas, neopopularistas –particularmente lorquianas– y neogongoristas, junto a las peculiaridades personales. Un segundo momento de esta etapa está representado por los fragmentos editados de *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma*, que aparecieron, con carácter de anticipaciones de dos libros inéditos, en el número 1 de la revista *Oeste* (Mendoza, setiembre de 1935). Las principales influencias que hemos reconocido en *Colores del júbilo* persisten, pero decantadas, al mismo tiempo que se perfilan los motivos poéticos principales del Ramponi de la última etapa, la que comprende *Piedra infinita*, de 1942, y *Los límites y el caos*, de 1972.

En estos dos últimos libros, Ramponi funde en su ya intenso y personalísimo estilo, modos neorrománticos y por momentos surrealizantes, para expresar su necesidad ritual del canto. El poeta es víctima de su misión y expresa lo ancestral-telúrico-cósmico por medio de un

³ Este libro no fue editado. Conocemos solo los poemas incluidos por Juan Pinto en su *Jorge Enrique Ramponi*, Buenos Aires, ECA, 1963, p. 55. Los datos bibliográficos de las restantes obras de Ramponi pueden verse en mi *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Fac. de Filosofía y Letras, UNC, 1984, pp. 37-38. Allí se hace referencia a algunos de los libros inéditos y a otros aspectos textuales.

testimonio que lo convierte en sacrificante y víctima. El subtítulo de *Los límites y el caos* sintetiza este sentido ritual del oficio poético: *las herejías; los oráculos; los ritos; las consumaciones*. El poeta y la poesía, la significación metafísica de la montaña y un americanismo telúrico serán las constantes temáticas de esta etapa.

He presentado este panorama muy sintético y esquemático de la evolución ramponiana para contextualizar así mi análisis de *Colores del júbilo* desde el ángulo elegido: su relación con los movimientos literarios que flotaban sobre Mendoza en la época de su gestación y de su publicación.

Si bien este libro apareció en 1933, sus poemas se escribieron entre 1928 y 1931, según se afirma en una nota aparecida en el mencionado N° 1 de la revista *Oeste*⁴. Tres de sus poemas habían ya aparecido con variantes en el libro *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy*, antología de autores de Mendoza publicado en 1929⁵. Hemos encontrado otros anticipos de *Colores del júbilo* en las muy curiosas y casi inhallables revistas literarias mendocinas *Antena* y *Huarpe*, publicadas con intención de ruptura de los hábitos y convenciones establecidos, en el anverso de la *Revista Mendocina de Ciencias Naturales y Pedagógi-*

⁴ Cf. la nota "Colores del júbilo", en *Oeste*, n° 1, sin paginar. Allí se afirma: "Creemos necesario actualizar el recuerdo de este libro de poemas de Jorge Enrique Ramponi, publicado en 1932 -escrito ente el 28 y el 31-, cuya aparición -exceptuando el eco puntual de un comentarista mendocino- fue inadvertida por la crítica de aquel momento, de obcecada impermeabilidad para toda expresión de pura poesía".

⁵ Buenos Aires, Gleizer, 1929, 91 p. Los tres poemas que se incluyen luego en *C del J* son "Mediodía", "Siesta" y "Verano".

cas⁶. Tanto *Antena* como *Huarpe* y la antología *Megáfono* son algunas de las manifestaciones de un grupo literario mendocino vinculado con las vanguardias literarias que hoy llamamos "históricas" (las que abarcan desde el futurismo al surrealismo y que tuvieron múltiples manifestaciones en Iberoamérica, sobre todo en la década del '20).

Aunque algo retrasado con respecto al grupo martinfierrista, principal representante de los "ismos" literarios en Buenos Aires, surge en Mendoza, hacia 1927, este movimiento designado con el nombre de "Megáfono", ya que bajo este título se emitió primeramente –a partir de 1928–, una "revista oral", que se difundió por radio y por medio de actos públicos. En 1929 las tendencias literarias del grupo cristalizan en el libro *Megáfono*, ya mencionado. En un artículo publicado en 1985⁷ he historiado y caracterizado algunos aspectos de este momento literario mendocino. Baste recordar que el grupo fue liderado por Ricardo Tudela y por Vicente Nacarato, que fue integrado además por Emilio Antonio Abril, periodista cordobés radicado en Mendoza, por Jorge Ramponi, Guillermo Petra Sierralta, José E. Peire,

⁶ Publicación del "Museo de Ciencias Naturales Cornelio Moyano". Los poemas incluidos en *Antena* son: "Maternidad", "Romance de la nómada", en el n° 1. Mendoza, marzo de 1930, p. 37 y 48 (con variantes). "Fiesta patria" (en *C del J*: "Efemérides de un Alba Patria") aparece en *Huarpe*, Mendoza, n° 1, mayo de 1930, p. 54 (con variantes). En el n° 2, de junio de 1930, p. 69, aparece "Tormenta" (no incluida en *C del J*). En el n° 3 y 4 (jul-ag. 1930) se vuelve a publicar "Mediodía", ya editado en *Megáfono*.

⁷ Gloria Videla de Rivero, "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza. El grupo *Megáfono*", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Fac. Fil. y Letras, UNC, n° 18, 1985, pp. 189-210.

Serafín Ortega, Luis Dalla Torre Vicuña y Ricardo Setaro, entre otros, todos ellos nacidos a fines del siglo XIX o comienzos del siglo XX. Ramponi, nacido en 1907, era uno de los más jóvenes. Recordemos además que los caminos del vanguardismo no llegan solo por nuestro gran puerto-puerta: Buenos Aires, sino más bien por los contactos culturales con Chile. La ubicación geográfica de Mendoza, tan vecina a la capital chilena, su tradición histórica y cultural, los viajes y relaciones personales, literarias y tal vez políticas de los escritores "de las dos puntas" (como reza la vieja canción mendocina) explican que influencias notorias vinieran del país vecino. Neruda, Juvencio Valle, Huidobro, Pablo de Rokha son admirados por los poetas de este lado de la cordillera. Colaboraciones de Gerardo Seguel, de Roberto Meza Fuentes, de Augusto Santelices, de Joaquín Cifuentes Sepúlveda y de otros chilenos, aparecen en revistas literarias vinculadas con las vanguardias en Mendoza y en San Rafael, otro importantísimo foco cultural de la provincia.

Las influencias vanguardistas llegan además por otras dos vías: la lectura directa de los poetas de la "modernidad" europea, principalmente franceses y españoles y el estudio de los teóricos e historiadores de los últimos movimientos. Por ejemplo, se lee y se comenta el libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre, obra que si bien fue escrita con intención de historiar casi desde las trincheras estas luchas literarias, pasa a tener valor programático para nuestros grupos epigonales. Por otra parte, las teorizaciones sobre la poesía pura desarrolladas en Francia por el Abate Brémond y por Paul Valéry, tienen también amplia repercusión en Mendoza, sobre todo por la acción difusora

de Ricardo Tudela. Algunos documentos de la época, aparecidos en diarios y revistas y parcialmente recogidos en mi libro *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*⁸, así lo prueban. Recordemos, por último, que cuando Ramponi escribe los primeros poemas de *Colores del júbilo* los poetas españoles que integran la llamada "generación del 27" (Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, entre otros), ya han hecho su revalorización de Góngora, manifiesta en la esclarecedora obra crítica de Dámaso Alonso; en el homenaje grupal con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte del poeta cordobés; en la conferencia que sobre la imagen poética gongorina pronunció García Lorca⁹; en el fervor con que Lorca y Alberti recitaban de memoria *Las soledades*; en la notable reelaboración de modos expresivos gongorinos presentes, por ejemplo, en *Cal y canto* (1927) de Rafael Alberti y en obras de otros poetas de este brillante grupo¹⁰.

Veamos cómo influye este contexto en *Colores del júbilo*, que amalgama y personaliza los influjos vanguardistas con los procedentes de la tradición literaria lejana y próxima, esa a la que Octavio Paz denomina "la tradición de ruptura" de la modernidad.

⁸ Mendoza, Fac. de Filosofía y Letras, UNC, 1990, 2 vol.

⁹ Federico García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Obras completas*, 4a. ed., Madrid, Aguilar, 1960, pp. 65-88.

¹⁰ La bibliografía sobre la relación de los poetas españoles del 27 con Góngora es muy amplia. Mencionaré a Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 532-579; "Una generación poética (1920-1936)", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 167-192.

El título nos permite relacionar el libro con las concepciones estéticas del posromanticismo y del simbolismo que asocian con los estados de ánimo las imágenes sensoriales en general y las imágenes visuales, sobre todo las de color, en particular. La sinestesia, figura retórica que expresa por excelencia esta estética, funde el valor fónico y cromático de la palabra con el complejo de las diversas sensaciones, para saltar así a la expresión de estados espirituales, incluso los que intentan restaurar la fusión del hombre con el cosmos y con el infinito: "¡Ay sensualidad, y cómo nos traspasas de anhelos de infinito!", dirá un personaje de Gabriel Miró¹¹. A partir de las "Correspondencias" de Baudelaire y de las "Vocales" de Rimbaud, el cultivo reiterado y experimental de la sinestesia recorrerá la poesía del simbolismo, del modernismo, del posmodernismo y buscará una nueva expresión en el propósito ramponiano de expresar diversos matices del júbilo, de la dicha, de la celebración. La intención expresiva sintetizada en el título se amplifica con la selección de una estrofa del poema "Verano", que se coloca encabezando el libro, a modo de epígrafe: "Trompo de cinco colores/ en la orgía del instinto,/ alucinado de júbilo/ el trompo de los sentidos". Algunos versos que selecciono de distintos poemas a lo largo del libro muestran la sostenida intención de expresar sentimientos celebratorios: "verbal albricia de pájaros", "estalla la risa, risa" (Rce. 1); "titilla dedos el júbilo" (Rce. 3); "cinco ángeles un columpio/ de júbilos han tejido" (Rce. 6); "pagas un pleno de júbilo/ amonedado en los versos" (Rce. 8); "Niña: me

¹¹ *El obispo leproso*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 245.

dues de júbilo" (Rce. 8); "se hará, se hará/ la fiesta/ solar/ de su presencia" (Rcillo. 1), etc. La intención de poetizar el júbilo es, a mi criterio, el hilo que da unidad al libro.

El poemario se divide en cuatro partes: "Romances", "Romancillos", "Vitores" y "Estampas". Los romances y romancillos asimilan desde el punto de vista formal las innovaciones modernistas, ya que admiten divisiones estróficas según la estructura interna o según la voluntad artística del poeta, a veces con rima sostenida en todo el poema, a veces con cambio de rima en cada estrofa. En la mayor parte de los poemas de las otras dos partes: "Vitores" y "Estampas", se observa una tendencia a la versificación libre¹², que denota el afán de romper moldes, propio de la experimentación vanguardista.

El tono jubiloso sostenido y unificante del libro contrasta con la heterogeneidad temática. Se mezclan descripciones de paisajes: el correr de la acequia en el huerto (Rce. 1), el caer de la lluvia (Rce. 2), un momento estival (Vitor 4), los álamos movidos por el viento (Rce. 5), la captación semiónírica del huerto bajo las estrellas (Rce. 8), etc., con otros temas: las evocaciones de las experiencias y juegos de la infancia (Rce. 3 y 7, Vitor 3), la descripción de unos dedos sobre el teclado del piano (Rce. 4), la enervación de los sentidos ante la belleza de una mujer (Rce. 6), la expectativa jubilosa de la mujer (Rcillo. 1), el sonar de las ajorcas en la danza

¹² Tendencia no absoluta, ya que hay algunos poemas con metro y rima regulares o con predominio de algún tipo de verso medido, por ejemplo el heptasílabo.

gitana (Rcillo. 3), el canto a una muchacha pintada en un cuadro de Lahir Estrella (Vítor 1), la contemplación y alabanza del atleta (Vítor 2), entre otros. Considero que la diversidad temática está expresando la voluntad anticonvencional y fragmentarista de los vanguardismos y el deseo de detener la mirada poética también en lo ínfimo, lo cotidiano, lo prosaico y sin prestigio poético. Valga como ejemplo el poema "Maternidad", en el cual con mezcla de refinadísima técnica neogongorista y de comparaciones ultraístas, se presenta la escena de una gallina amparando a sus pollitos: "Se desborda de orgullo/ ante sus diez ovillos:/ capullos a retinas/ cascabeles a tímpanos (...)/ El cariño la eriza/ -como un cardo/ de plumas,-/ en alardes de amparo".

La heterogeneidad de los temas se corresponde con la variedad estilística. Es frecuente la influencia del ultraísmo, con su culto a la imagen o a la comparación inédita e insólita, que aproxima realidades dispares con ingenio o con intenciones más profundas. El ultraísmo también se manifiesta en el tono lúdico o desjerarquizante, y en la presencia en el poema de fenómenos del mundo moderno: el jazz, el cine, el deporte... Valgan algunos ejemplos, que podríamos multiplicar. Dice en "Romance de la niña lluvia", para evocar el sonido de las gotas al caer: "Pero ya sus pies de charleston/ sufren síntomas de música". El correr de los dedos sobre el teclado del piano se metaforiza así: "Arrítmico trote estrena/ la longitud de la pista" ("Romance de los gimnastas del teclado"). O describe el correr del agua de las acequias diciendo: "En los cines de los puentes,/ pasa el agua su film cándido" ("Romance de los ángeles conquistados").

Coexistiendo con las novedades ultraístas, tienen gran

importancia en el libro algunos modos neogongoristas. Los críticos e historiadores han destacado la importancia de lo barroco y gongorino en la literatura hispanoamericana. Emilio Carilla¹³, estudioso del tema, ha señalado un declinar de la influencia de Góngora en Hispanoamérica en el siglo XIX y una aún tímida revalorización del "Ángel de luz y ángel de las tinieblas" en la poesía de Rubén Darío. Con el redescubrimiento español de Góngora en el tercer centenario de su muerte, este poeta cobra nueva vigencia también en las letras americanas. Carilla pasa revista a algunos escritores que actualizan esta presencia, entre ellos el argentino Ricardo Molinari. No menciona, sin embargo, a Ramponi. Creo que en el mendocino, como en los poetas del 27, el Góngora descubierto no es el poeta del siglo XVII, como los fragmentos del *Quijote* de Pierre Menard no son los de Cervantes, aunque su texto sea idéntico. Ha cambiado el "horizonte de experiencia" del lector, del recreador, del intérprete. Para los jóvenes del 27 Góngora es modernísimo: llena por una parte el deseo implícito en la lírica moderna de reaccionar contra la concepción mimética de la literatura ("¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas?/ ¡Hacedla florecer en el poema!" exhorta Huidobro). Coincide también con la importancia dada a la metáfora, con la tendencia al hermetismo, con el deseo de dar relieve a la captación sensorial del mundo. El poeta cordobés poetiza el mundo con "volumen, for-

¹³ Cf. Emilio Carilla, "Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica", en *Revista de Filología Española*, Madrid, 1961 (1963), XLIV, pp. 237-248; "Rubén Darío y Góngora", en *Humanitas*, Tucumán, 1967, XIV, n° 20, pp. 43-53; "Barroquismo", en *Hispanoamérica y su expresión literaria*, 2ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1982, pp. 94-105.

mas y apariencias seductoras". No lo describe tal como se presenta a sus ojos sino que lo magnifica, lo exalta, ya que la realidad cruda no es lo suficientemente poética. Hay que transmutarla, intensificando su contenido estético¹⁴.

Ramponi captó esta tendencia y quiso fecundamente experimentarla. Los jóvenes del grupo *Megafono* leían *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* y seguían no solamente la evolución de la poesía francesa sino también la de sus contemporáneos españoles del 27. En una carta de Ramponi a Juan H. Figueroa, escrita en 1943, explicita su admiración por Góngora: "Desde luego que yo había bebido en las mejores fuentes antiguas. Góngora era uno de mis ídolos en ese tiempo. Sabía que en el lenguaje se encontraba una defensa contra el lugar común, un resguardo contra la vulgaridad, el pasatismo retardatario"¹⁵.

En varios poemas de *Colores del júbilo* podemos observar no solo el metaforismo, la sobreabundancia de palabras esdrújulas, los cultismos o formas muy selectas del vocabulario, el hipérbaton latinizante, la sintaxis complicada, simetrías, bimembraciones, cierto hermetismo (que Ramponi compensa con epígrafes para traducir el sentido del poema), entre otros rasgos gongo-

¹⁴ Cf. Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1966, pp. 139-146, citado por Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 94. Dámaso Alonso ha analizado lúcidamente las afinidades y diferencias de la obra de Góngora con el proceso poético español que va del ultraísmo a la poesía pura (Cf. referencias nota 10).

¹⁵ *Op. cit.*, p. 54.

rinos. Veamos, por ejemplo, el "Romance de la nómada", dedicado a Ricardo Tudela, gran difusor en Mendoza de las nuevas tendencias. El siguiente epígrafe aclaratorio encabeza el poema: "Donde se narra el arribo del agua, su tránsito por el huerto, sus breves olvidos de destino y su afán de horizontes, imán de nómadas".

El poema es el siguiente:

Un cresco júbilo de agua
-sonoro adorno del aire-
tobogán de piedras baja
la aguda cuesta del cauce.

(Enjambre de hojas, el huerto
premedita su agasajo.
Remunera al viento chasque
verbal albricia de pájaros).

Niñería de burbujas
a galope vivo de olas.
Música roja de vértigo
para rodeo de ondas.

Arrebato, febrecido,
madura el ímpetu en danza:
girándula enloquecida
de efímeras flores de agua.

Imán azul de horizontes...
Amor a la senda cóncava...
El remolino del baile
se vuelve delirio nómada.

Reptil de sol el sendero
tatuado de ágiles vetas,

**huye gozoso de zíngaro
haciendo menudas fiestas.**

**Estalla la risa, risa
púrpura de las granadas
y el álamo suena trinos
como un bazar de sonajas**

En el poema, la característica imagen mendocina de una acequia que desciende por cauce pedregoso entre árboles, se embellece y transforma estéticamente en una simbiosis de estilo personal y neogongorismo, con toques ultraístas y lorquistas. Abundan las metáforas y sinestesias: la acequia es "un cespicio júbilo", su rumor es "sonoro adorno del aire", su cauce inclinado es "tobogán de piedras", el follaje es "enjambre de hojas", las burbujas son "efímeras flores de agua", las ondulaciones del agua son "galope vivo de olas", el sendero móvil soleado es "reptil de sol", el álamo con sus pájaros y trinos es "un bazar de sonajas"... El modo neogongorista tiene en el poema otras manifestaciones: por ejemplo la abundancia de palabras esdrújulas, de gran efecto rítmico (júbilo, música, ímpetu, girándula, efímeras, cóncava, nómada, ágiles, zíngaro, púrpura, álamo) o las construcciones paralelas que repiten un mismo esquema sintáctico (por ejemplo: "un cespicio júbilo de agua/ -sonoro adorno del aire-", en donde se reitera el orden adjetivo, sustantivo, complemento especificativo); el hipébaton (por ejemplo: "tobogán de piedras baja/ la aguda cuesta del cauce"). Aquí el verbo "baja", alejado de su sujeto: "agua", se interpone entre los dos términos de la aposición metafórica: la cuesta y el tobogán (el agua bajo la aguda cuesta del cauce, tobogán de piedra). Modernizando este y otros rasgos neogongorinos del

poema está la innegable reminiscencia del *Romancero gitano* (1928) de Lorca, por ejemplo en ciertas reiteraciones eufónicas y lúdicas: "Estalla la risa, risa", que recuerda al lorquiano "el aire la vela, vela", del "Romance de la luna, luna".

La mendocinidad o americanidad del paisaje inspirador, disimulada por la elaboración artística, es sugerida sin embargo por el metafórico "chasque", que funciona como aposición calificativa de la palabra "viento".

La brevedad del tiempo asignado para esta exposición no me permite ahora profundizar más en los ángulos de análisis de *Colores del júbilo* aquí esbozados, pero una investigación futura más amplia podrá detenerse en el análisis temático y en el estudio más detallado de las influencias aquí señaladas. El análisis de la obra posterior a la luz de la personalización de las técnicas neogongorinas promete ser fecundo. A modo de anticipo diré que la abundancia de palabras esdrújulas, que en *Colores del júbilo* se ordena principalmente al logro de un ritmo musical y gozoso, en sus últimos libros se relacionará con el ritmo oracular del vate, que capta un mensaje cósmico y profundo.

Quiero finalmente hacer una breve conclusión de mi análisis: *Colores del júbilo*, aunque logra unidad en el tono celebratorio, amalgama temas heterogéneos y superpone búsquedas e influencias sin proponerse o sin lograr una total coherencia estilística. El libro, sin embargo, significa un avance hacia la configuración de una voz poética personal y es, en sí mismo, un poemario valioso que merece mayor atención que la que hasta ahora le ha dedicado la crítica. Testimonia, además, una voluntad estetizante y un deleite en lo verbal que nos

permite asociarlo con la teoría de Octavio Paz: "El poeta nombra a las palabras más que a los objetos que estas designan"¹⁶. Con respecto a su significación en la obra total de Ramponi, creo que es pertinente relacionarlo con el epígrafe que el poeta coloca en *Corazón terrestre*: "No tengáis cuidado: la savia halla siempre el camino del brote". En *Colores del júbilo* la savia que busca el brote del logro poético y de la voz personal se aproxima a su meta, despunta en la experimentación exitosa, en muchos versos, en varios poemas y prepara el advenimiento de los libros de su madurez.

Gloria Videla de Rivero

-

¹⁶ Octavio Paz, "¿Qué nombra la poesía?", en *Corriente alterna*, 3a. ed. México, Siglo Veintiuno, 1969, p.5.