

TEXTUALIZACION DE LA MONTAÑA ANDINA EN POEMAS DE LUGONES, GÜIRALDES Y RAMPONI

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo
CONICET

Me propongo en el presente estudio examinar tres poemas que hacen referencia explícita o implícita a la Cordillera de los Andes¹, con la esperanza de contribuir a iluminar zonas de nuestra geografía literaria, aún no suficientemente exploradas. Grandes escritores nacidos en Buenos Aires han simbolizado el alma argentina en el hombre y paisaje predominantemente pampeano o en los motivos urbanos de la Capital argentina (Güiraldes, Borges entre muchos otros). Hablamos de predominio, no de exclusividad, ya que

¹ La imponente cordillera de los Andes, atraviesa a lo largo de unos 8.000 km. el costado oeste de América del Sur como columna vertebral, desde el mar de las Antillas hasta Tierra del Fuego, con altísimas cumbres, entre las que se destacan el Chimborazo (6.310 m) en Ecuador y el Aconcagua (6.959 m) cerca de la frontera argentino-chilena.

Los Andes se subdividen, de sur a norte, en *Andes Fueguinos*, *Andes Patagónicos*, *Andes Argentino-chilenos*, *Andes Bolivianos*, *Andes Peruanos*, *Andes Ecuatorianos*, *Andes Colombianos* y *Andes Venezolanos*.

La cadena andina está formada por sedimentos de la era cuaternaria. Dada su gran extensión, ofrece contrastes paisajísticos y climáticos. El elevado índice de precipitaciones en el sur, permite una tupida vegetación de pinos, hayas y helechos. En el centro el paisaje es árido, salvo en los valles cultivados por regadío. Hacia el norte el clima se hace tropical, cálido y húmedo, si bien hay nieves perpetuas, a partir de los 4.000 m. Hay importante actividad volcánica y el subsuelo es rico en minerales (oro, plata, cobre, platino). Entre las cadenas de montañas separadas por quebradas, se extienden los altiplanos, páramos y punas, algunos de ellos sede de las antiguas civilizaciones indígenas.

nuestro territorio literario se completa con la focalización de otras regiones argentinas (por ejemplo, Horacio Quiroga incorpora a la literatura con extraordinaria fuerza, el Noreste).

Si bien las configuraciones textuales de la vasta geografía y compleja idiosincrasia argentina existentes son variadas, no siempre han recibido esa segunda vida que les confiere la crítica literaria. Esta aporta, entre otras valiosas funciones, el descubrimiento de relaciones de alguna índole (epocales, temáticas, etc.), que permiten estructurar con un sentido coherente un *corpus* complejo de textos. En este caso, trataré de contribuir al diseño, a partir de tres poemas diferentes, de una geografía poética que ilumine con luz pareja la complejidad del país "único y todo", pero pleno de matices en cada una de sus regiones.

Postulamos la existencia de una variante andina de la literatura argentina, que podría tal vez integrarse en una variante andina sudamericana, si se completara esta focalización con la de los productos literarios de otros países del subcontinente. A ambos costados de la extensa cordillera, de Norte a Sur, ha ido surgiendo una literatura que lleva su impronta, con ciertas constantes que permiten hablar de una *cultura andina*, y con múltiples matices, que surgen de los diversos condicionamientos geográficos, paisajísticos, socio-económicos, históricos y de los talentos individuales con que cada escritor ha captado y expresado estas realidades.

Focalizaré en mi estudio tres poemas argentinos que coinciden en tener como referente la misma zona cordillerana mendocina, en las inmediaciones de la actual ruta a Chile (que pasa por Las Cuevas), de la ruta sanmartiniana, del recorrido del río Mendoza, que nace de los deshielos del Aconcagua con el nombre de Las Cuevas y riega las llanuras hacia el este.

Los poemas son "A los Andes", de Leopoldo Lugones, "Aconcagua", de Ricardo Güiraldes y "Piedra infinita", de Jorge Enrique Ramponi. Mi enfoque será, sobre todo, interpretativo, con algunas referencias contextuales que permitan una mejor comprensión y valoración de los textos. En ellos veremos el juego entre descripción y simbolización, con diversos grados y procesos, según los autores.

La oda "A los Andes" de Leopoldo Lugones.

Fue incluida por Leopoldo Lugones (1874-1938) en su libro *Odas seculares* (1910). Es éste el cuarto libro poético publicado por el autor, después de *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909). La influencia de los poetas franceses, desde Victor Hugo a Laforgue, había predominado en los primeros libros, el posromanticismo, el simbolismo, el modernismo y las búsquedas expresivas del posmodernismo, se habían ido plasmando en ellos.

Con las *Odas seculares*, Lugones inicia un camino poético de retorno a sus raíces patrias (que ya se había expresado en la prosa narrativa de *La guerra gaucha* en 1905). El libro se inscribe, por su tono, tema y espíritu, en la atmósfera celebratoria del Centenario del primer gobierno patrio. La Argentina era para esta época un gran país y era, además, una gran esperanza. Lugones elige la dignidad clásica de la oda para celebrar el importante aniversario. El libro -cuyo eje vertebrador es el canto a la Argentina- se estructura con equilibrio también clásico: diez poemas, agrupados en tres núcleos de tres odas cada uno y un poema introductorio.

En el primer núcleo se canta a "Las cosas útiles y magníficas": "Al Plata", "A los Andes" y "A los ganados y las mieses". En el segundo se exaltan las ciudades ("A Buenos Aires", "A Montevideo", "A Tucumán"), en el tercero se celebran los hombres ("A los gauchos", "Granaderos a caballo", "Los próceres"). Una oda introductoria, "A la Patria", marca el rumbo poético y el tono emocional de todo el poemario:

Patria, digo, y los versos de la oda
Como aclamantes brazos paralelos,
Te levantan Ilustre, Unica y Toda
En unanimidad de almas y cielo...²

La oda "A los Andes" se inserta pues en el primer grupo de

² Extraigo esta cita y las de la oda "A los Andes" de las *Obras poéticas completas* de L. LUGONES, 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1959.

poemas que se dedican a la naturaleza americana, a su magnificencia y utilidad y participa del tono general de exaltación y elogio.

El poema se estructura en seis estrofas con desigual número de versos, pero unificados por la elegancia serena del endecasílabo y la rima asonante que se mantiene en toda la oda:

Moles perpetuas en que a sangre y fuego
 Nuestra gente labró su mejor página:
 Sois la pared fundamental que encumbra,
 Como alta viga la honra de la raza.
 Cuéntela el pico matinal en donde
 Sacude el viento sus glaciales sábanas,
 Y el vuelo de sus cóndores filiales
 Déle expansiones de palabra alada,
 Dilatando con párrafos enormes,
 Hasta el sol una sombra de montaña.

El paisaje captado en la primera estrofa no es solamente el de la grandiosa reliquia geológica, el de las inmensas moles de piedra, es -ante todo- paisaje histórico, paisaje-marco de la epopeya independentista. El cruce de los Andes realizado por el ejército sanmartiniano ha transformado el paisaje, enriqueciéndolo con el significado de la proeza humana. Su grandiosidad es equiparable a la de aquellos hombres que aceptaron su desafío y vencieron su dificultad:

Graves y un poco torvas como ellas
 Serían ciertamente aquellas almas
 De los héroes que un día las domaron
 A posesivo paso de batallas.

En la primera larga estrofa del poema (veintidós versos) se amalgaman, pues, el canto a las cumbres y a los héroes; a las cosas y a las personas "magníficas", que constituyen el referente del primer núcleo semántico del poema.

La segunda estrofa, en la que se sigue elogiando el paisaje, marca una transición hacia el segundo núcleo semántico. En él se canta a las "cosas útiles" y al hombre trabajador cotidiano, que hace la Patria

en el anónimo trabajo de cada día.

El yo lírico continúa utilizando el recurso poético del apóstrofe: se dirige a la montaña y la personifica implícita o explícitamente, con metáforas enaltecedoras que la elevan al rango de la realeza.

El azur y el armiño de los reyes
Echan su pompa sobre vuestra espalda.
Con grandes brazos de peñasco y leña
Manejáis los raudales de las aguas...

Introducido así el motivo de las aguas cordilleranas, fruto de los deshielos de las nieves (que se metaforizan en "el armiño de los reyes"), insinuado poéticamente el curso de los impetuosos ríos cordilleranos, el poeta introduce, en la estrofa siguiente, el motivo del cultivo de la vid y de su posterior transformación en vino:

Extiende a vuestros pies manta de pámpanos
La honestidad robusta de la parra
Que a la cuerda Mendoza civiliza,
Y como tosca vena que resalta
A flor de piel la calidad interna,
Líquido fuego de volcanes sangra,
En el vino genial que el alma ilustra
Con su llama ligera y aromática.

Con hipérbatos de reminiscencias clásicas, la palabra poética describe los viñedos, amalgamando la metáfora (manta) con la sinécdoque (pámpanos) que nombra el todo por la parte. Su producto final, el vino, es metaforizado con un logrado verso: "líquido fuego de volcanes sangra". Este verso sintetiza poéticamente, con pocas imágenes, una pluralidad de significados: el largo proceso que va desde la nieve montañosa, su deshielo, la formación del río, el cultivo y el riego, la elaboración del vino, la calidez que éste produce en quien lo bebe... Las imágenes sugieren una múltiple asociación con la cálida lava volcánica, con la sangre nutricia y vital, con la "llama ligera y aromática", que alegra el corazón y acompaña la amistad. El vino es celebrado como noble porque hay detrás de él un largo y noble

proceso de la naturaleza -en este caso andina- y del trabajo del hombre, del cual es la final manifestación ("... vena que resalta / A flor de piel la calidad interna").

Las dos siguientes estrofas constituyen un nuevo núcleo poético que agrega pocos elementos a los que hasta aquí se han configurado, más bien expresan una síntesis de la grandiosidad paisajística, del recuerdo heroico y del trabajo del hombre a partir del agua fecundante. Son, pues, estrofas de confluencia de las líneas semánticas principales que estructuran el poema: la historia gloriosa ("vuestro pecho arraigado de laureles"), la naturaleza geológica ("en venas de metal su temple exalta"), la naturaleza vegetal, en la que ya ha intervenido el esfuerzo humano ("Si un sobrio paño de ciprés os viste / Os abanicen voluptuosas palmas"). Se insiste también en la transformación de las nieves en fecundante riego ("Vuestros hielos magníficos anuncian / El colosal palacio de las aguas, / Que triste espera el arenal distante / Donde el hombre ha arraigado su esperanza...").

Los Andes son vistos, al final de este tercer núcleo, como un monumento celebratorio del esfuerzo humano, sobre todo del titánico cruce sanmartiniano, pero también del heroico esfuerzo cotidiano de lucha contra la aridez del desierto. Los montes se visualizan como un conjunto de toscas estatuas celebratorias:

La crispación nudosa de un esfuerzo
 Parece perpetuarse en vuestra masa
 Ejército inmortal que petrifica
 En falange de bárbaras estatuas
 Aquellos inmortales cuya efigie
 Con tal excelsitud los montes tallan.

Hasta aquí el yo lírico se dirige a la montaña personificada como un grandioso receptor del mensaje. Se trata de un interlocutor figurado, que esconde en realidad al lector -verdadero receptor implícito- a quien se pretende hacer partícipe de la celebración y del amor "a las cosas útiles y magníficas" de la Argentina. En la última estrofa hay un cambio: el receptor implícito pasa a un primer plano. El yo lírico se dirige a él, no ya en forma oblicua sino directamente,

mediante una exhortación a educar a las futuras generaciones dándoles la oportunidad de tomar contacto con la naturaleza andina:

Llevaldes a los niños que los vean,
Haced que se ennoblezcan de montañas.
Yo que soy montañés sé lo que vale
La amistad de la piedra para el alma.
.....
Abre en la libertad de su belleza
Ojos mejores para ver la patria.

Aflora así una intención subyacente en todas las *Odas Seculares*: la de enseñar a ver para enseñar a amar, la de enseñar a amar para enseñar a servir a aquélla a quien se canta: la Patria: "A mis hermanos en tu amor la entrego..." (oda "A la Patria").

"Aconcagua" de Ricardo Güiraldes.

Este poema pertenece a *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes (1886-1927), libro que se inscribe en el posmodernismo argentino, por su afán desretorizante, por su búsqueda de concisión expresiva, por la experimentación metafórica que -unida a prácticas textuales simultaneístas- le confiere acentuados caracteres prevanguardistas. En el libro -que prefigura toda la obra posterior de Güiraldes- están latentes varias de sus constantes: el sentimiento de la tierra (sobre todo de la pampa), el afán viajero, el deseo de trascendencia metafísica, un marcado espiritualismo.

El cencerro de cristal y *Cuentos de muerte y de sangre* son los primeros libros publicados -simultáneamente- por Güiraldes. El mismo anuncia las lecturas que realizaba por la época de gestación de *El cencerro...*: Laforgue, Tristán Corbière, Mallarmé, Flaubert³. La obra de este último le sugirió el cultivo del poema en prosa, que convenía a su talante literario. Güiraldes desdibujó casi siempre los límites entre

³ Cf. RICARDO GÜIRALDES, "A modo de autobiografía; Proyecto de carta, para Guillermo de Torre", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1985, pp. 30-31.

prosa y poesía: su actitud básica fue fundamentalmente intuitiva y lírica. Predominó en él una captación emocional de las realidades que lo llevó -en las soluciones técnicas de sus necesidades expresivas- a fluctuar entre el poema en prosa, la prosa lírica, la alternancia de prosa y verso o el versículo.

El cencerro de cristal se estructura en cinco partes: "Camperas", "Plegarias astrales", "Viaje", "Ciudadanas" y "Realidades de ultramundo". El poema que analizaré se inserta en la tercera parte ("Viaje"), en la cual reúne las impresiones de sus diversos desplazamientos y define el sentido profundo que tienen para él: "Beber lo que viene. / Tener alma de proa" ("Viajar").

Los seis poemas que constituyen este apartado aparecen datados entre 1912 y 1914, con técnicas literarias simultaneístas que he analizado en otra parte⁴. Al pie del texto "Aconcagua" se especifica: Mendoza, 1913.

Como en el poema comentado de Lugones, el yo lírico elige la forma vocativa, se dirige al monte. Pero ha cambiado sustancialmente el modo de relación entre el yo y el tú. El yo indaga al gran monte, trata de definir su más profunda esencia, su significación metafísica. No despliega un gran fresco con caracteres plásticos para que otros lo vean, como hace Lugones. El poema de Güiraldes es -a pesar de su carácter descriptivo- mucho más intimista. Si bien va asediando con la palabra al monte para definirlo, se trata de un diálogo entre una interioridad (la del yo lírico) y un objeto simbólico del cual emanan significados que interpelan, que conmueven al contemplador, incitándolo a descifrar su mensaje mudo.

Aconcagua

Cima. Altura. Cono tendencioso, que escapas de la tierra hacia la coronación rala de aires eternos.

Aspiración a lo perfecto.

Gran tranquilo. Eterno mojón de cataclismo, cernido de nubes que lloran en tus flancos pétreos, desflecando sobre tu dureza la impotencia blanduzca de sus velámenes, esclavos del

⁴ Cf. GLORIA VIDELA DE RIVERO, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNC, 1990, I, pp. 60-67.

viento.

Indiferente.

Caótica cristalización.

Rezo de Piedra.

Véngame tu firmeza incommovible. Dios del silencio.

Dios de aspiraciones hacia la perfección sideral.

¡Oh! tú que escapas a la tierra.

Impulso en catalepsia.

Borbotón solidificado.

Serenidad, hecha materia, que duermes al través de los siglos, imperturbablemente.

Vuelo en letargo.

Véngame tu estabilidad perenne, oh pacificador inerte; dame tu sopor inmutable y la paz de tu quietismo de esfinge geológica.

¡Aconcagua!⁵

El indagador va nombrando al monte con sucesivos sustantivos, o sustantivos adjetivados, oraciones nominales u oraciones subordinadas adjetivas, que definen su gran altura, su bipolaridad entre la tierra y el cielo, su tendencia al vuelo y a la perfección, su serenidad imperturbable, su indiferencia ante lo transitorio o circunstancial.

Distinguimos en el poema dos momentos. El primero, exclusivamente nombrador, descriptivo y definidor, reflexivo, que intenta interpretar la realidad enigmática. Este núcleo culmina con el verso: "Rezo de piedra". Si bien predominan en estas imágenes los significados referentes a la altura física y espiritual y las sensaciones de tranquilidad y eternidad o tiempo detenido, hay cierta bipolaridad (lo bajo que tiende a lo alto, lo imperfecto que aspira a lo perfecto...). Se insinúa también un pasado ancestral: el de los cataclismos terrestres que dieron origen a las montañas, el del desorden que generó el actual orden ("Eterno mojón del cataclismo", "Caótica cristalización"). La permanencia pétreo es resaltada en contraste con la fugacidad de las nubes, esclavas del viento y símbolos de lo mutable y pasajero.

⁵ En *El cencerro de cristal*, *Obras completas*, ed. cit., pp. 55-56.

En el segundo momento del poema se intensifica el matiz dialógico, pues se introduce la invocación del yo lírico a un monte ya deificado, con oraciones exhortativas, propias de la plegaria:

Véngame tu firmeza incommovible. Dios del silencio.
Dios de aspiraciones hacia la perfección sideral.

.....
Véngame tu estabilidad perenne...
¡Aconcagua!

El poema continúa con sus definiciones ("Borbotón solidificado", "vuelo en letargo"...), valiéndose de las imágenes oximorónicas que plasman las contrastantes sensaciones de movimiento y quietud.

El monte es por momentos el otro con quien se dialoga, el que sirve de ejemplo, el que ya hizo un proceso geológico que hoy es paradigmático: del caos al orden, de lo bajo a lo alto, del tiempo a la eternidad, del movimiento a la quietud. Este devenir es símbolo de lo que ya está incoado en el yo lírico, en todo hombre.

La forma y tono de imprecación religiosa que adquiere el poema en su segundo núcleo, confiere a todas las imágenes que nombran al monte connotación de letanías. Así, todo el poema se transforma en una oración a un elemento de naturaleza geológica que se convierte en símbolo de profundas apetencias espirituales. Las imágenes son a la vez descriptivas de un monte andino particular y simbólico de tendencias universales.

Ya en este poema juvenil se insinúa el poeta místico, cuya conducta estética está inspirada por profundas razones del alma:

Todo induce a creer que Güiraldes emprendió el áspero camino de las letras obedeciendo a un impulso realmente espiritual, y que cumplió su viaje artístico no tanto para complacerse cuanto para expresarse o, si se prefiere, para realizarse...⁶.

* Cf. FRANCISCO LUIS BERNARDEZ, "Prólogo" en *Obras completas* de Ricardo Güiraldes, ed. cit., p.21.

"Toda mi vida no ha sido más que un largo cencerro de cristal", afirmó Güiraldes. Estas tendencias espiritualistas que se manifiestan poéticamente en el joven Güiraldes se canalizarán más tarde, después de su contacto con *Los grandes iniciados* de Schuré, en un espiritualismo de fuerte impregnación orientalista. Parte de la obra de este signo se publicará póstumamente (*Poemas místicos, El sendero...*).

Güiraldes, habitualmente asociado a la literatura de óptica pampeana, nos ofrece, sin embargo, una mirada a lo andino, focalizado en el "Aconcagua". Su experiencia cordillerana se textualizará nuevamente en *Xaimaca*⁷, narración lírica publicada en 1923, que reelabora las notas de un viaje realizado en 1916-1917 con su mujer (Adelina del Carril) y un matrimonio amigo, desde Buenos Aires a Chile y desde allí hasta las Antillas.

El viaje se realiza -según la versión novelada- en el tren *Trasandino*. El fragmento nos muestra semejanzas y diferencias con respecto a la primera percepción de lo andino. El narrador se conmueve ante la magnitud de la montaña, que no se puede verbalizar ("sería como querer dar cabida al sol en mi saco de ropa"). Se reitera el recuerdo del proceso geológico ("otrota levantada... por innombrable fuerza..."), se percibe, como en la anterior experiencia, "un mareo místico", pero en este texto la montaña tiene también algunas connotaciones negativas: "el horizonte montañoso se nos viene encima, en azulada amenaza de avalancha"; la contemplación se expresa por exclamaciones "que sólo delatan terror estético". Se expresa pues, en este texto, una percepción más compleja de la montaña, que no excluye sentimientos de opresión, amenaza y terror. Güiraldes manifiesta en estas notas algunos sentimientos que se intensificarán en la poesía de Ramponi.

Piedra infinita de Jorge Enrique Ramponi

⁷ En *Obras completas*, ed. cit., p. 272. Nos ofrece además otra visión de lo andino en "El nido" (*El cencerro de cristal*, ed. cit., pp. 54-55).

Su primera edición apareció en Mendoza en 1942⁸. Detrás de la portada se consigna: "La versión básica de *Piedra Infinita* corresponde a 1935-1936 y tuvo, entonces, circulación privada en Argentina y Chile. Fragmentos del Canto han aparecido posteriormente en páginas especializadas. En el presente volumen se incluye el texto íntegro del poema". Probablemente quiso Ramponi, con esta acotación, dejar sentada su prioridad en alguno o algunos de los aspectos de este libro, que representa su madurez poética.

Pueden distinguirse, en la evolución de su obra, tres etapas. La primera está representada por *Preludios líricos* (1927), libro inicial de tono y estilo posmodernista, cuya temática incluye el paisaje nativo, los frisos de aldea, el amor, las reflexiones sobre 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 con las peculiaridades personales. Un segundo momento de esta etapa está representado por los fragmentos éditos 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.

Piedra infinita funde en el ya personal estilo ramponiano, modos neogongorinos y neorrománticos, para expresar su indagación metafísica de la piedra y su necesidad ritual del canto. El poeta es

⁸ Edición de Amigos para Amigos, mayo de 1942, 56 pp. (Imprenta de Gildo D'Accurzio, xilografías de Roberto Azzoni y Julio Ruiz). Sobre las ediciones posteriores, cf. GLORIA VIDELA DE RIVERO y colaboradoras, *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1984 (Anexo IV de la *Revista de Literaturas Modernas*); JAIME CORREAS, "Ramponi: la construcción del infinito", prólogo a *Piedra infinita*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, s.f. [1991] (Ed. facsimilar), pp. xi-xiv.

entendido como vate, como profeta, insertándose así esta concepción en la que se va modulando desde el posromanticismo a nuestros días, a través del simbolismo, postsimbolismo y surrealismo⁹.

La cordillera andina está implícita en el poema que comentamos. En Mendoza -tierra natal de Ramponi-, la montaña es una realidad omnipresente: domina el paisaje como un inmenso telón escenográfico visible a cada momento; regula la vida cotidiana con sus nieves, con sus deshielos, con los aluviones que descienden del pedemonte en las tormentas estivales; condiciona de múltiples maneras la vida de los habitantes de las ciudades, pueblos y campos.

La montaña y los fenómenos que con ella se asocian es motivo literario presente en varios poemas desde el primer libro de Ramponi. En *Piedra infinita* es la fuente principal de las imágenes y símbolos. Pero, a diferencia de Lugones, y de Güiraldes que -aunque la transformen con diversos grados de simbolización-, la individualizan al nombrarla (Los Andes, Aconcagua), en todo el largo poema de Ramponi la piedra no tiene circunstanciación ni nombre propio que la asocie con un referente concreto.

El poema, mucho más extenso que los anteriormente analizados, se desarrolla a lo largo de todo un libro (más de 600 versos y 56 páginas en la primera edición) que "ausculta" la piedra, entendida en su sentido literal, pero también como sinécdoque de la montaña o de la cordillera. Para ello se vale de imágenes que intentan describirla y definirla, que son soportes de lo simbólico esencial. Por su intención definidora y esencialista, tienen las imágenes ramponianas alguna semejanza con las de Güiraldes:

...La piedra es un terror que fue un dolor remoto,
cicatriz milenaria toda costra de piedra,
dimensión sideral de la muerte,
muerte inmortal, cadáver sólo eterno,
lo que no participa ni aún asiste... (p. 17).

⁹ Cf. HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lirica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959; OCTAVIO PAZ en *La otra voz; poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, testimonia las últimas derivaciones de esta concepción de la poesía y el poeta.

Pero, a diferencia de los textos arriba analizados, que captan en la piedra una nobleza engrandecedora y positiva, la reliquia geológica se carga en Ramponi de connotaciones negativas: "muerte inmortal..." y -en el proceso de simbolización que se va desarrollando en el poema-, se convierte en el adversario tenaz contra el que luchan el corazón del poeta, su vida, su sangre, sus sueños, su canto. Batalla en suma entre la muerte y la vida, entre "la dimensión sideral de la muerte" y el yo lírico, representativo del hombre universal:

Ella, lo eterno, yo, lo efímero ardiente, la atropello a
sangre y canto (p. 54).

En el texto se libra, pues, un duelo, un combate entre dos oponentes desiguales. Por ello la estructura poética es básicamente dual, antitética, contrastante y con frecuencia oximorónica, ya que se enfrentan lo mineral con lo biológico vital, lo inorgánico con lo orgánico, lo atemporal con lo temporal, lo permanente con lo fugaz, lo perenne y fuerte con lo frágil, la no-vida con la vida amenazada, lo frío con lo ardiente, lo inmóvil con lo dinámico. Veamos algunas imágenes que representan los dos mundos contrapuestos.

Por una parte están las que se relacionan con la piedra-montaña: "perpetua soledad", "témpano de silencio", "frío gesto", "témpano infinito", "féretro de lo estéril", "ecuador de lo triste", "materia sorda", "ataúd del sonido", "bestia mineral", "monótona profunda", "teatro de sarcófagos", "piedra inclemente", "embudo frío", "cataratas de edad", "momia de facción gris", "intemperie infinita", "tiempo perpetuo", "piedra adusta", "materia que sólo sabe dormir", "piedra sin amnistía"... Observemos las connotaciones negativas de los sustantivos (soledad, témpano, féretro, ataúd, bestia, sarcófagos, momia, intemperie...) y de los adjetivos (frío, estéril, triste, sorda, inclemente, gris, adusta...).

Por otra parte está el mundo del hombre y su canto. Las imágenes que los representan se dulcifican y vivifican:

El hombre tiene ojo azul para la brizna,

.....

Que latitud, entonces, del corazón, que zona dulce emerge...

El canto, que emerge del corazón, es arma del poeta para "arrostrar" la piedra, un modo de vivir; es también su modo de indagar, de auscultar, de pulsar el significado metafísico de la adversaria.

Entre la piedra y el hombre hay un mundo intermedio de seres que se relacionan con la vida: el agua vivificante, lo vegetal (brizna, árbol...) y el mundo animal (pájaros, insectos...). Estas realidades son descriptas y definidas con imágenes de connotaciones positivas, que introducen en el texto un paréntesis emocional de remanso y fiesta:

El árbol es un pensamiento de la tierra,
bulle y fulge en la atmósfera con su rito de pájaros.
.....
El alma oral del agua tiembla en su cuño verde... (pp. 16-17)

El agua participa en el combate contra la piedra, tratando de horadarla o de extraer de ella algo de vida:

Pero el agua distribuye su magia.
Rápidos cubiletes vuelcan su azar perenne,
.....
y han de jugar acaso hasta absolver la piedra
hasta que le brote una flor, un fértil corazón
adentro... (pp. 48-51).

El duelo en el que se alinean los seres vivos y el poeta, con el arma de su canto, es desigual:

No hay equidad corpórea,
hombre de pobre tierra alzada en alarido.
Nadie alcanza la piedra (p. 48).

Por otra parte, lo mineral compacto (la piedra con su connotación de muerte) está ya dentro del hombre, representada por el hueso: "la carne siente su bisel de hueso" (p. 7). El hueso-piedra es "tácito huésped" (p. 24) que mina desde dentro la lucha del hombre por vivir:

... la seca mina triste aflora en lo dentario,
 en la vela del pómulo furtivo,
 en el filón de nácar saledizo a las cuencas... (p. 23).

Hay además en el poeta-hombre una actitud oscilante: el deseo de aceptar lo que la piedra significa, el rechazo vital a esa aceptación y una dualidad interior que lo inclina hacia ella:

El hombre quiere amar la piedra, su estruendo de piel áspera:
 lo rebate su sangre.
 Pero algo suyo adora la perfección inerte.

Se sugiere, pues, no sólo que el hombre va ya "con toda su muerte adentro" (sus simbólicos huesos) sino también que conviven en él los duales instintos de dinamismo y quietud, de vida y muerte, Eros y Tánatos según la teoría freudiana¹⁰.

No obstante esta certeza, el poeta asume la heroica tarea de cantar, de luchar:

Canta pequeño pastor de unos días y una sangre
 sobre la tierra, nuestra heredera y nuestra herencia,
 canta, oh deudo, mientras vuelve a la heredad la dádiva...
 (p. 56).

El poema, hermético en una primera lectura, requiere una ardua tarea hermenéutica de la cual damos sólo, como anticipo, la

¹⁰Según Freud, puesto que "un instinto inherente a la vida orgánica tiende a restaurar un estado anterior de cosas..." y como "las cosas inanimadas existían antes que las vivas", nuestros instintos nos empujan a volver a lo inanimado. Los instintos, que parecen impulsarnos hacia adelante, sólo nos hacen mover en un gran círculo destinado a retornar a la muerte, "al estado inanimado de la roca". Es ésta la controvertida teoría de Freud sobre el instinto de muerte o Tánatos. Freud, para salvarnos de la extinción, recurre a Eros como lo contrario a Tánatos. Cf. SIGMUND FREUD, *Más allá del principio del placer* (1920) y *El yo y el ello* (1923). Eros se manifiesta como un instinto de vida en oposición al de muerte y la existencia humana se concibe como una nueva forma de la batalla entre los gigantes Eros y Tánatos. Existen ciertos paralelismos entre esta teoría y la batalla poetizada por Ramponi.

exégesis parcial de un grupo de sus símbolos, aquellos necesarios para lograr un primer nivel de interpretación. Postergamos, en virtud de la brevedad de este artículo y de su focalización en el motivo andino, el ahondamiento en otros aspectos sinfónicamente relacionados con los aquí analizados (el tiempo, la soledad, el misterio, la función del poeta, el silencio y la música, la relación del microcosmos-hombre con el macrocosmos y hasta el esbozo de una teoría cosmológica...). Postergamos también la consideración formal del poema y el estudio de su ritmo oracular.

Hemos querido, sí, demostrar que la montaña andina está presente como experiencia gestadora del poema. De ella ha tomado Ramponi, sobre todo, la sensación abrumadora de su grandeza, perdurabilidad, silencio, desnudez y soledad. Se ha dicho que para comprender este libro es necesario haber sentido la gravitación terrible de la montaña, "que en Mendoza es asfixiante y agresiva"¹¹. Pero la experiencia concreta se desnuda de lo particular en el poema, se despoja de lo circunstancial, para convertirse en símbolo y en mito, en auscultación del misterio del universo y del destino humano.

Hemos realizado tres calas en la poesía de inspiración andina. Tres poetas argentinos, tres estilos, tres diferentes formas de textualización: Lugones despliega ante nuestros ojos de la imaginación y del alma, con didáctica patriótica, un vasto fresco que nos muestra las alturas cordilleranas, el ejército glorioso que las vence, los ríos impetuosos y fecundantes, el trabajo del hombre y su fruto. Canta a Los Andes entre "las cosas útiles y magníficas", celebrando la gesta libertadora y la gesta anónima de cada día, dejándonos así un mensaje tácito: la Patria es hija de hombres y empresas sobresalientes pero también de los anónimos trabajadores invisibles que la forjan cada día.

Güiraldes concentra su focalización en el "Aconcagua", con mirada contemplativa, definidora, esencialista, apuntando a una reflexión ética personal, al símbolo de un camino espiritual que aúna tierra y cielo, tiempo y eternidad.

La forma clásica de la oda que convino a la necesidad

¹¹ LUIS DE PAOLA, "Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento de lo infinito", *Boletín de la Universidad de Chile*, Nº 93-94, jun.-jul. de 1969.

expresiva de Lugones, es reemplazada en el poema de Güiraldes por una forma que elude la versificación regular y que se inclina "hacia un fraseo cuyo movimiento deliberadamente prosaico suele quebrarse en cortos pero muy incisivos períodos rítmicos"¹².

Ramponi intensifica la voluntad esencialista de Güiraldes, intuye otros simbolismos en la piedra y transforma la relación de ésta con el yo lírico en un combate agónico de dimensión metafísica y en una auscultación del misterio de la vida humana y del universo. La forma elegida es el versículo rítmico, en estrofas variables, que se adaptan a la expresión del canto oracular.

En los tres casos se impone al poeta la grandeza andina, en los tres casos la contemplación de la montaña conduce de lo descriptivo a lo simbólico, de lo particular a lo universal. Hay en los tres poemas gran riqueza de imágenes, predominantemente visuales, si bien no están ausentes las táctiles, que por lo general se asocian con el frío y las auditivas, que transmiten con frecuencia, la sensación del silencio. (Son muy escasas las sensaciones relacionadas con otros sentidos). Las imágenes se formalizan con diversas figuras retóricas: sinécdoque, metonimia, metáfora... Pero casi siempre se transmutan en símbolos, por procesos lingüísticos que valdría la pena estudiar detenidamente.

Menéndez y Pelayo, uno de los primeros críticos europeos que definió la poesía hispanoamericana, dijo que "la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo" determinaba en nuestra expresión poética la originalidad de la poesía descriptiva¹³. En los tres casos que hemos analizado, la contemplación de la grandeza andina sobrepasa lo descriptivo y conduce a lo simbólico, yendo de lo particular a lo general o universal.

El telurismo diagnosticado por el Conde de Keyserling como estadio en el que se encuentra la cultura sudamericana en nuestro siglo (el famoso aserto de que transitamos el "tercer día de la creación"¹⁴)

¹² FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, *op. cit.*, p. 20.

¹³ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, "Introducción" a la *Antología de poetas hispanoamericanos*, I; Madrid, 1927, pp. viii-ix. Señala, en segundo lugar, la importancia de la poesía política.

¹⁴ CONDE DE KEYSERLING, *Meditaciones sudamericanas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, s.f.

queda también superado en estos poemas. Si bien la realidad contemplada es fuertemente telúrica, los sentimientos y reflexiones que suscita, así como su expresión poética, son espirituales y refinados. Los tres poetas que dialogan con la piedra asumen, en su sincretismo y eclecticismo cultural americano, la vasta herencia de la tradición universal.