

CANTO/PIEDRA: LECTURA DE *PIEDRA INFINITA* DE JORGE ENRIQUE RAMPONI

Adolfo de Nordenflycht
Universidad Católica de Valparaíso, Chile

El principio que sustenta el quehacer poético de Jorge Enrique Ramponi (1907-1977) puede sintetizarse en la necesidad de trabajar el poema desde dentro; esto es, dejándose llevar por el arrebató poético que tiene la capacidad de suspendernos tanto en las palabras como en la vida: raptó, cuya experiencia -debido a su propia naturaleza- se presenta por breves y raros instantes que fundan el trabajo obsesionado del poeta, que lo perfecciona, corrigiendo meticulosa e incansablemente, hasta alcanzar un texto en que nada parece quedar bajo el dominio del azar. Así, la palabra poética se construye como cuidadora del raptó.

La insobornable honestidad con que Ramponi asume esta convicción explica -a nuestro juicio- su retraimiento vital y su actitud intransigente frente al medio literario, al tiempo que ese cálculo del arrebató queda testimoniado en la esmerada concisión de su breve producción, que se limita a cuatro títulos: *Los Preludios líricos* de 1928, *Colores del júbilo* de 1933, *Piedra infinita* de 1942 y, *Los límites y el caos*, publicado en 1972, cinco años antes de su muerte.

De esta producción, el texto más relevante es *Piedra infinita*, obra de madurez, que confirma y profundiza los rasgos más caracterizadores de un desarrollo poético que se puede rastrear desde los primeros libros de Ramponi.

El "poema", como se autodesigna en singular desde la portada, (para que no haya lugar a dudas sobre el carácter unitario del texto), se confi-

gura temáticamente en torno a la poetización de lo lítico; manifestación constitutiva del paisaje andino y presencia determinante del entorno geográfico del poeta mendocino.

Sin embargo, Ramponi se aparta totalmente del pintoresquismo costumbrista, del retrato de alguna experiencia concreta del paisaje cordillerano de los Andes y sus moles pétreas. Por el contrario, abstrayéndose de las apariencias previsibles, se adentra en la intimidad del elemento para articular un imaginario de su revés: el otro lado del paisaje que va revelándose en una operación del desmantelamiento de lo aparential, de manera que la máxima presentificación de la realidad se consigue a través de su ausencia. Desembarazado de su referente factual, directo, y también del ficcional convenido, el texto se otorga otras referencias que niegan la externalidad de las cosas y desarticula los signos transgrediéndolos en el programa de su propio cuerpo textual.

Este desnombrar los objetos y las existencias para decir sin decir, para decir desde la otredad una anhelada, profunda y auténtica realidad, es una estrategia de la modernidad que asumen las vanguardias hispano-americanas y, en este sentido, Ramponi se perfila como uno de los precursores en el tratamiento moderno del tema de la piedra, en este continente de descomunales presencias pétreas. Luego vendrá *Alturas de Macchu Picchu*, poema del que Ramponi se enteró con molestia, puesto que contendría similitudes con *Piedra infinita*, tanto en las imágenes como en el tema.

No es ésta la ocasión de referirnos a las relaciones entre Neruda y Ramponi y al asunto de las similitudes entre ambos poemas; cuestión que ha considerado detalladamente Hugo Acevedo¹ quien conoció a los dos poetas y que pone en comparación fragmentos de los poemas en que se puede percibir lo que ha tomado Neruda de Ramponi, pero imprimiéndole un nuevo impulso y dirección. El hecho es que Neruda tuvo la capacidad y la fortuna de universalizar el tema otorgándole una trascendencia que fue esquiva con Ramponi, cuyo poema permanece en un injusto semi-olvido. Uno de los propósitos de esta lectura es colaborar en el rescate de este texto que nos parece uno de los más significativos de la América Andina. En este aspecto no hago más que continuar la tarea emprendida por algunos otros como Bernardo Canal Feijóo, Marcos Fingerit, Luis

¹ Hugo Acevedo. *Cuadros de una exposición*. Buenos Aires, Nuevo Meridión, 1985.

Emilio Soto, Jules Supervielle, en la cercantía de aparición de *Piedra infinita*, y de Luis de Paola, Graciela Maturo, Teresita Sagui y también de Jaime Correas, cuyo estudio sirve de introducción a la reimpresión de la edición facsimilar que Ediciones Culturales de Mendoza realizara hace tres años².

Uno de los problemas que de inmediato suscita el texto dice relación con la estructura unitaria que parece resultar amagada por su extensión de más de seiscientos versos distribuidos en fragmentos paraestróficos de cantidad variable y que sólo están distinguidos por la diversa utilización de las mayúsculas y los espacios interlineales y los paréntesis.

Ya advertimos que el propio texto se declara unitario desde su presentación de portada; por otra parte, en la contraportadilla se señala que: "La versión básica de *Piedra infinita* corresponde a 1935-36 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".

Encontramos de interés esta advertencia, pues en ella se emplea la denominación "poema" en singular, y la designación de "Canto" que sugiere una concepción épica de la poesía en términos genéricos, pero que también tiene otras connotaciones, como luego veremos.

El crítico Jaime Correas ha revisado estos elementos, preocupado sobremanera por confirmar la unidad del texto. Partiendo de una afirmación general de Octavio Paz sobre el poema extenso, intenta demostrar de qué modo *Piedra infinita* cumple con la variedad dentro de la unidad y combina recurrencia y sorpresa. "Según ello, la recurrencia temática a la piedra, el ritmo "majestuoso" alcanzado por la sonoridad de los términos,

² Bernardo Canal Feijóo. "Piedra infinita". En: *Sur*. N° 177, julio 1949. Marcos Fingerit. "Un poeta junto al Ande. *Piedra infinita*". En: *Alfar*. N° 88, 1949. Luis Emilio Soto. "Jorge Enrique Ramponi y su poema *Piedra Infinita*". En: *Argentina Libre*. 22 abril 1943. Jules Supervielle. "Carta-Prólogo". Edición de *Piedra infinita*. Buenos Aires, Nova, 1948. Luis De Paola. "Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento del infinito". En: *Boletín de la Universidad de Chile*. N° 93-94, junio-julio 1969. Graciela Maturo. "Jorge Enrique Ramponi, poeta cósmico". En: *Último Reino*. N° 11, 1983. Teresita Sagui. *Jorge Enrique Ramponi: Palabra y memoria, ritual de los orígenes*. Mendoza, Reloj de Agua, 1983. Jaime Correas. "Ramponi: la construcción del infinito". Estudio preliminar a edición facsimilar de *Piedra infinita*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1992, (reimpresión). Este último trabajo nos parece el estudio más completo sobre *Piedra infinita*.

la acentuación esdrújula y las aliteraciones -a lo que se añade la ruptura de la sintaxis- serían los recursos semánticos y formales a que echaría mano Ramponi para asegurar la unidad del poema.

No obstante, -a nuestro juicio- la comprensión unitaria del texto se ve dificultada precisamente por los quiebres sintácticos y la complejidad de las figuras en que funda su rango de asombro el discurso vanguardista de Ramponi. Por otra parte, las distintas formas de iteración que practica el poema, más que contribuir a la unidad producen un desdoblamiento proliferativo que multiplica la variedad. Así sucede, por ejemplo, con "piedra en piedra de piedra" (v. 193), "cráneo bajo cráneo" (v. 168), "un tiempo sin tiempo ni tiempo" (v. 283), "silencio no es silencio" (v. 393), etc.

En nuestra opinión, el texto plantea su propia puesta en crisis debatiéndose entre la unidad y la fragmentariedad, asunto que se asocia profundamente a la apertura de sentido que parece proponer.

En una primera aproximación el poema se revela sostenido por una compleja arquitectura que despliega el enfrentamiento entre hombre y piedra. El hilo conductor discurre el esfuerzo, por parte de quien se alude como poseedor de sangre y corazón (a veces designándose en primera persona, o genéricamente como "el hombre"), por horadar el núcleo de la piedra que contendrá el misterio de la infinitud y la perfección, al mismo tiempo que refleja especularmente la soledad abismal que, en el poema, se asocia a la condición humana.

El texto se inicia dando razón causal, originaria, de sí mismo, estableciendo una doble ecuación. Por una parte, la que se determina para la piedra como réplica de soledad y silencio, y por otra la de esta igualdad co-respondiendo a la sangre, la noción de soledad, duplicada en el fragmento de eje a esta doble ecuación. Es una suerte de petición de principio desde la cual se desarrollarán las estrategias argumentales del poema.

En este inicio, la conjunción causal, "porque" que encabeza todo el poema aparece destacada con una mayúscula capital, tipografía que sólo se repetirá hacia el final del libro, en el verso 619, al comienzo del "envoi", con la palabra "hombre". P y H, grafías iniciales de Piedra y Hombre, se destacan tipográficamente signando la relación abierta por la conjunción causal:

**"Porque compacta sombra,
o soledad,**

perpetua soledad a plomo,
 témpano de silencio,
 rígido limbo y piedra,
 tienen la misma réplica, o cóncavo nefasto,
 igual ecuación fría,
 responden con un eco de amargo símbolo en la
 sangre". (v. 1-7)

La "obertura" continúa, disponiendo los materiales del canto y las herramientas de la empresa con reminiscencias evidentes de la retórica invocatoria, al estilo del poema épico, y en la que se exhorta, al "corazón" solicitando su auxilio para la tarea del canto:

"[...] aguzo el corazón, palpo la piedra (v. 9)

Déjame que afronte su oráculo
 que escuche su vertiginoso silencio. (v. 17-18)

Ampárame a reverbero, corazón, que arrostro
 el témpano infinito" (v. 25)

Luego el texto se despliega en veinte estancias paraestróficas de diversa extensión y de ellas, la última, marcada por un separador de párrafo horizontal, constituye el "envío" con que se concluye el poema.

Inútil resulta buscar una línea narrativa que el texto no se propone, aun cuando es posible postular cuatro grandes fragmentos, distinguidos por la inclusión de cuñas -si se me permite la metáfora del oficio del cantero-; cuñas estróficas, reconocibles por ir indicadas entre paréntesis. Estos grandes fragmentos textuales aproximadamente tematizan las siguientes facetas:

1. La aproximación a la piedra, su determinación como la otredad de lo viviente, cuyo misterio se busca hacer comparecer. Se trata de tanteos, de un acosamiento para abrir su núcleo y que revele su sentido, pero:

"Ni aún destruida la piedra revela su destino" (v. 109)

Por el contrario, el primer fragmento entre paréntesis, invierte la situación inicial:

"(La piedra acosa al hombre,
lo asedian sus espectros,
por el reverso de la sangre suelta sus
meteoros fríos)" (v. 157-159)

2. El fragmento central del texto, expone una suerte de combate heroico de "sangre contra piedra", (v. 209), en el que ambas se interpenetran. En la búsqueda del reverso (re-verso) de la piedra, ("A SANGRE y canto, / -todo bajo los ojos- busco su reverso", v. 269-270), ésta termina por posesionarse del hombre: "estoy en la propia piedra perpetrada en mi sangre" (v. 296) y, como los contendientes de la lucha cuerpo a cuerpo, llegan a ser indiscernibles.

El segundo fragmento entre paréntesis expone una nueva forma de la relación: el corazón cautivo en la piedra.

3. No obstante, la sangre vuelve a cantar y hace de la piedra, que ya es ausente debido a la mutua abducción (pues, se es cautivo de ella en la medida que se la tiene internamente), símbolo y mito. De este modo, se revela la paradoja moderna del ser que habita en su propia ausencia, y la piedra es la concreción cabal de la ausencia. Piedra y signo (mitopoético) se enlazan figuradamente pues, en realidad -y De Man³ lo ha demostrado- combatiendo la metafísica unitaria del Romanticismo no se puede nombrar al ser sin que, por el solo hecho de nombrarlo, se vuelva ausente, quede diferido.

En este fragmento, se alude al mito del Narciso y la ninfa petrificada, (el eco), asociando el dinamismo del agua en su trabajo sobre la piedra. También, se sugiere indirectamente la relación tiempo y piedra como en el engaño de Gea a Cronos; y se funda toda una mitografía volcánica, cosmogónica, en que la piedra termina por ascender, pirotécnicamente, arrojada desde sí misma, a los propios signos del canto, esto es, desha-ciéndose en cantos para hacerse canto.

El tercer fragmento entre paréntesis es una consideración de la situación planteada: el canto ha hecho cantar a la piedra y ésta canta su silencio; luego, lo alcanzado no es más que volver al canto, suspensión de la vida pues, existir y cantar son irreductibles:

³ Paul De Man. *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984.

"(Ah letras de la sangre cercada de gusanos,
 palabras de la entraña cuyo panal devoran,
 voces que el duro rapto erige
 y el canto, ciego, palpa temblándose las yemas.

[...]

El polen de la vida [...]
 otra vez toma forma de callado alarido".(v. 598-607)

4. En el último fragmento, antes del envío, el texto establece el código de la piedra: materia inmóvil, ajena al tiempo pero, vástago de él, paradigma de la soledad, limbo absoluto. Eterna frente al efímero mortal que la atropella "a sangre y canto":

"Rompí su cuerpo por ver su corazón [...]
 pero lloro sobre ella, porque algo suyo llora
 en mí su destino".

El envío recoge, en definitiva, el estatuto del canto poético y su tarea en el mundo. Con reminiscencias hesiódicas y de los cantos leopardianos se cierra el poema con una reinvocación al canto, que es también, una sucinta poética y una profesión de fe:

"Canta, pequeño pastor de unos días y una sangre
 sobre la tierra nuestra heredada y nuestra herencia,
 canta, oh deudo, mientras vuelve a la heredad la dádiva,
 gota a gota a su núcleo,
 porque es honra del hombre libar lo que su oscura,
 última flor contiene,
 así madura la equidad del mundo, oh héroe del
 corazón, cantando".

El crítico Jaime Correas se pregunta "¿Por qué Ramponi elige la piedra para indagar en los misterios del ser, en la existencia humana?" Sin ocuparnos de las conjeturas argumentativas a las que otorga mayor importancia en su trabajo, queremos recoger una anécdota que trae a colación de pasada, seguramente obtenida en el archivo del poeta, que tuvo ocasión de revisar.

Ramponi -expone Correas- "escuchó un día hablar al gran escultor chileno Lorenzo Domínguez sobre los materiales y entre ellos, referirse especialmente a la piedra". La piedra llevaría en sí una forma cautiva que el escultor hace salir. Además, a diferencia de otros materiales escultóricos, la piedra no se trabaja por agregación. Domínguez habría sostenido, según Correas -al que cito textualmente- que "cuándo una arista se ha desprendido queda para siempre separada y la forma de la piedra eternamente alterada". Concluye Correas que estas ideas subyugaron al poeta.

A la luz de nuestra lectura, lo que se evidencia con esta anécdota es, primeramente, el modo de trabajar de Ramponi. Su escritura no es una práctica que vaya generando el texto mediante la acumulación agregativa de material, que vaya componiendo ortopédicamente un organismo textual; por el contrario, su labor, como la del escultor, desbasta moles de continuo discursivo para hacer salir la forma que allí se contenía. Pero, el continuo del discurso, el material del canto -a diferencia de la materia natural-, debe ser previamente constituido, para ser susceptible de un trabajo de "cantería". Y en este doble movimiento, que es simultáneo en el texto, radica su puesta en crisis: hacerse en el deshacimiento. El canto sólo existe en la labilidad o la infinidad del "cantando", gerundio que, como hemos visto, viene a cerrar o a dejar abierto el poema.

Pero además, hay otra propiedad de la piedra, según la experimentamos comúnmente, que se deduce de lo sostenido por Domínguez, que el texto de Ramponi pone en funcionamiento. Si bien la arista -que es también significado de "canto"- al desprenderse, altera definitivamente a la piedra, no le resta nada como totalidad "piedra" y, al mismo tiempo, el canto desprendido ya no es más parte de una piedra sino, otra totalidad pétreo. No parece haber nunca partes de piedras, sólo piedra en plenitud.

Esta geminación proliferante, prácticamente infinita, que colapsa la relación opositiva entre parte y todo, fragmento y unidad, estatuye figuradamente el modo de proceder del texto de Ramponi.

De este modo, la oposición entre canto del corazón y silencio de la piedra, emplazada en la dimensión temática, queda diferida mediante el recurso alegórico que transfiere categorías de lo humano a lo inanimado para revertirlas de inmediato, en un proceso de perpetua reflexividad, que las mantiene en una oscilación indecidible.

De manera similar, la oposición constructiva entre canto-fragmento y poema-unidad, conlleva su aplazamiento interminable; oclusión del discurso que exige la subversión de la imaginación sinecdótica.

El fragmentarismo, como es sabido, constituye uno de los procedimientos más caracterizadores de la poesía moderna y, si bien Friedrich⁴ lo destaca en relación a la teoría de lo grotesco desarrollada entre otros por Víctor Hugo, es Mallarmé quien le confiere un estatuto constructivo determinante al reconocerlo como extrema posibilidad de un decir en los límites de lo inefable: "Los fragmentos son los testimonios nupciales de la idea"⁵. Valéry, -en nuestro siglo- intensificará el valor del fragmentarismo, llegando a identificar el fragmento con el poema. En efecto, el descrédito absoluto de la trascendencia y la imposibilidad definitiva del conocimiento que conducen el pensamiento poético de Valéry, terminan por enclaustrar el poema sobre sí mismo; de modo que, impedido de referente y descoyuntado del significado, el "poema es un fragmento perfectamente realizado de un edificio existente"⁶. Creemos que esta afirmación, en la que la totalidad (el poema) tiene como única realización posible el fragmento, ilustra nuestra lectura del texto de Ramponi cuyo proceder subvierte la relación entre parte y todo.

Alegoría y sinécdoque cumplen y transgreden simultáneamente, el texto de *Piedra infinita* y así, "piedra es piedra", canto (arista) es piedra, y canto (fragmento) es poema. El texto es su propia falacia: la oposición hombre/piedra se desdice en el canto (palabra y piedra) y la fragmentariedad desdice, en la práctica textual, la voluntad de Canto unitario avanzada en los paratextos. Doble falacia que revela a la fractura y a la autotrasgresión como la única posibilidad (imposibilidad) de que el canto sea canto; y lo es en la medida de su ausencia.

⁴ Hugo Friedrich. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.

⁵ Citado por Friedrich, *op. cit.*

⁶ Paul Valéry. *Obras*. París, Pléiade, 1957-1960.