

## ARTÍCULOS

### LA PREDICACIÓN METAFÓRICA EN *COLORES DEL JÚBILLO* (1933), DE JORGE E. RAMPONI

Víctor Gustavo Zonana  
*Universidad Nacional de Cuyo. CONICET*

*A Gloria Videla de Rivero*

#### 1. Introducción

En el desarrollo expresivo ramponiano, *Colores del júbilo* (1933) representa el arribo del poeta a un segundo momento evolutivo<sup>1</sup>. Asimismo, atestigua la incidencia de las vanguardias históricas en el sistema de la poesía mendocina<sup>2</sup>. En el volumen, las diversas formas de

---

<sup>1</sup> La crítica sobre la obra de Jorge Enrique Ramponi se ha dedicado especialmente al estudio de *Piedra infinita* (1942) y *Los límites y el caos* (1972). Para una mirada de conjunto sobre la crítica del poeta ver: Gloria Videla de Rivero. "Jorge E. Ramponi: contribución para una bibliografía". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Nº 5, 1997-1998, pp. 217-228. En este estudio me interesa continuar la línea de investigación sobre *Colores del júbilo* que inicia Gloria Videla de Rivero en "Tradición y vanguardia en *Colores del júbilo*, de Jorge E. Ramponi". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, LVI, 1991, pp. 467-481 y desarrolla Fabiana Varela en "Jorge E. Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el 'Romance del ángel sagitario'". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Nº 2, 1994, pp. 119-135. Para la determinación de las etapas en la trayectoria poética del autor remito a Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", pp. 467-468.

<sup>2</sup> Ver sobre este aspecto: Gloria Videla de Rivero. "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Nº 28, 1985, pp. 189-210.

predicación metafórica revelan la aguda sensibilidad lingüística de Ramponi. También, su conocimiento de los nuevos modos de representación estética que promueven las distintas vertientes del vanguardismo. Con justicia, *Colores del júbilo* puede incluirse en la estirpe de poemarios “lujuriosos de metáforas”, como *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza o *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal.

El reconocimiento de esta particularidad del volumen motivó, en el presente trabajo, el análisis de ciertos aspectos relativos a las formas de predicación metafórica. Primeramente, la inserción de su práctica en un contexto de especulaciones teóricas, conforme a un uso habitual en diversos movimientos vanguardistas. En segundo lugar, la organización de los enunciados metafóricos de acuerdo con los siguientes planos: a) conceptual (referido a los dominios conceptuales que se hallan involucrados en el juego de la metáfora); b) gramatical (relativo a la manifestación verbal de las metáforas, es decir a sus formas léxicas y a su estructura sintáctica); c) textual (coherencia; progresión de tema/ rema); d) retórico (solidaridad del enunciado metafórico con otras figuras del discurso).

La consideración atenta de estos aspectos requiere el uso de los instrumentos teóricos que ofrecen los enfoques cognitivos sobre la metáfora<sup>3</sup>. Estas líneas de investigación presentan una doble ventaja. Sus teorizaciones tienen puntos en común con las reflexiones de los escritores vanguardistas sobre el tropo<sup>4</sup>. Además, los estudios cognitivos

<sup>3</sup> George Lakoff y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, Chicago University Press, 1980; Mark Turner. *Dead is the Mother of Beauty*. Chicago, Chicago University Press, 1987; George Lakoff, Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago, Chicago University Press, 1989; Mark Turner, Gilles Fauconnier. “Conceptual integration and formal expression”. *Metaphor and Symbolic Activity*. University of Toronto, N° 10, pp. 183-204. He considerado además aportes de la Lingüística Aplicada: Lynne Cameron and Graham Low (Eds.) *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. También de la llamada “gramática filosófica”: Michele Prandi. *Gramática filosófica de los tropos. Configuración formal e interpretación discursiva de los conflictos conceptuales*. (Trad. de M<sup>o</sup>. del Camino Giron Puente y Marta Tordesillas Colado). Madrid, Visor, 1995. (Edición francesa de 1992).

<sup>4</sup> Por ejemplo, el hecho de considerar a la figura en su doble faz cognitiva y lingüística. El reconocimiento de que la predicación metafórica no constituye un fenómeno exclusivo del lenguaje poético, sino de los usos del lenguaje en general (ámbitos

ofrecen parámetros que permiten describir los planos de análisis deslindados<sup>5</sup>.

Mediante el estudio atento de la predicación metafórica en *Colores del júbilo* se intenta ofrecer claves interpretativas de los textos poéticos del volumen y favorecer la identificación de distintas vertientes de la vanguardia que perviven en las formas de estructurar los enunciados metafóricos. Finalmente, se intenta valorar sus méritos artísticos en el contexto de la trayectoria expresiva del autor.

## 2. La concepción y la práctica vanguardista de la metáfora. Proyecciones mendocinas

El estudio de los manifiestos y textos críticos de las distintas vertientes vanguardistas revela que la metáfora constituye, entre la variedad de figuras del discurso, la célula básica del lenguaje literario<sup>6</sup>. En efecto, poetas como Filippo Tommaso Marinetti<sup>7</sup>, Pierre Reverdy<sup>8</sup>, Federico

---

cotidiano, científico, literario, político). La conceptualización de la predicación metafórica como síntesis de representaciones mentales.

<sup>5</sup> El plan de análisis que se sigue en este trabajo está inspirado en: Gerard Steen. "Metaphor and discourse. Towards a linguistic checklist for metaphor analysis". En: Lynne Cameron and Graham Low. *Op. cit.*, pp. 81-104.

<sup>6</sup> Para la concepción de la metáfora en la estética de las vanguardias históricas remito a mi trabajo *Metáfora y simbolización en Altazor*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 1994, Cap. 2: "Significación de la metáfora en las vertientes vanguardistas hispanoamericanas".

<sup>7</sup> Ver por ejemplo: "Manifiesto técnico della letteratura futurista", 11 de maggio, 1912. Publicado inicialmente en francés en *Le Figaro*. Reproducido en: Luciano De Maria. *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, pp. 77-84.

<sup>8</sup> Para la teoría de la imagen en Pierre Reverdy ver Susana Benko. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas. Banco Provincial/ Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Fondo de Cultura Económica, 1993. Cap. I: "Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy".

García Lorca<sup>9</sup>, Vicente Huidobro<sup>10</sup>, Jorge Luis Borges<sup>11</sup>, Eduardo González Lanuza<sup>12</sup>, reflexionan largamente sobre la significación del tropo en el programa de sus propuestas estéticas renovadoras. Aunque el modo de plasmar una metáfora varía en sus prácticas artísticas concretas en función del talante personal, en sus especulaciones es posible advertir un conjunto de principios comunes:

- a) La metáfora resulta de una síntesis de las representaciones mentales de entidades que en el mundo se hallan alejadas entre sí<sup>13</sup>; esta síntesis es posible por la capacidad visionaria del poeta vanguardista; mediante ella, reconoce los hilos ocultos que vinculan tales entidades o, al menos, sus representaciones;
- b) esta síntesis tiene un modo de manifestación lingüística a través de la predicación metafórica; se trata de una manifestación "económica" porque posibilita la abolición de la estructura analítica de la comparación; asimismo, permite evitar el uso de

<sup>9</sup> "La imagen poética de don Luis de Góngora" (1926). *Obras completas*. (Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo). México, Aguilar, 1991, Tomo III, pp. 223-247.

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo, "La poesía" (1921). En: Vicente Huidobro. *Obras completas de Vicente Huidobro*. (Prólogo de Hugo Montes). Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, Tomo I.

<sup>11</sup> Ver en especial "Apuntaciones críticas: la metáfora", en: *Cosmópolis*, Madrid, XI, 1921. Reproducido en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 505-507, julio - setiembre, 1992, pp. 16-20; "Después de las imágenes" y "Examen de metáforas", en *Inquisiciones* (1925); "Otra vez la metáfora", en: *El idioma de los argentinos* (1928).

<sup>12</sup> Ver: "Prólogo". *Prismas*. Buenos Aires, J. Samet Librero Editor, 1924, pp. 7-11; "Química y física de las metáforas". *Martín Fierro*. Buenos Aires, Segunda Época, año II, N° 25, noviembre 14 de 1925, p. 4; "El instrumento de creación: la metáfora". *Martín Fierro*. Buenos Aires, Segunda Época, año II, diciembre 29 de 1925, p. 1.

<sup>13</sup> Ver: Hugo Friedrich. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. de Joan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 269 y ss.

- los adverbios *como* o *así*, que modalizan la síntesis imaginaria;
- c) generalmente, el afán de síntesis lleva a la eliminación de otros nexos verbales; la construcción del poema se realiza mediante una sucesión o yuxtaposición de imágenes metafóricas; dicha sucesión es el resultado de una descomposición del objeto poético (paisaje, objeto, persona) en sus elementos constituyentes;
  - d) al plasmarse a través del lenguaje, la metáfora insólita posibilita una redescipción del mundo, una visión del mismo con ojos nuevos;
  - e) la nueva visión se opone a las que ya se hallan configuradas históricamente en la cultura; la metáfora vanguardista se postula como una forma de renovación, de desjerarquización y des-simbolización de un imaginario cultural dado;
  - f) la lejanía de las representaciones vinculadas y la ruptura con el imaginario de la poesía precedente determinan el efecto de extrañeza o sorpresa que la metáfora vanguardista suscita en el lector.

Esta forma de concebir el tropo se refleja en la práctica de los poetas nucleados en torno al grupo *Megáfono*<sup>14</sup>. En el volumen homónimo publicado en 1929, que muestra las actividades del grupo, es posible identificar el manejo de las técnicas de la metáfora vanguardista, especialmente en las colaboraciones de Emilio Antonio Abril, Luis J. Dalla Torre Vicuña, Jorge Enrique Ramponi y Ricardo Tudela. Emilio Antonio Abril, por ejemplo, ofrece una nueva visión del paisaje de montaña en su poema “Un[a] imagen de los cerros”:

Campo, cielo.  
Nubes descansando en los cerros.  
Colinas, caravanas dormidas.  
Majadas de cabras estirando la cinta nueva de un camino.  
Gritos que se quiebran en la mañana como cristal de helada.

---

<sup>14</sup> G. Videla de Rivero. “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza...”.

El avión de un chimango mintiendo aterrizajes.  
 Cerros: rostros viejos de campesinos que copulan la tierra.  
 Habitantes cartujos  
 Van tejiendo sus ocios, en diálogos con nubes,  
 y el viento de los campos jineteador de leguas.  
 Cerros: cansancio de los años de edificar paisajes<sup>15</sup>.

El poema manifiesta el conocimiento de los principios de la metáfora vanguardista: la organización del poema como una sucesión de imágenes que resultan de la descomposición y reducción del paisaje a ciertos elementos que lo constituyen; el uso de asociaciones originales (el camino como cinta que estiran las cabras, las colinas como caravanas, los cerros como rostros o habitantes cartujos, la quietud del paisaje como "ocio" y éste, a su vez, como tejido); la prevalencia de formas económicas de expresión verbal de la síntesis imaginaria (hay una sola comparación frente al resto de metáforas)<sup>16</sup>.

El recurso a esta técnica de representación se halla inscripto en un contexto de especulaciones en torno al valor de la figura. Un buen testimonio de ello se encuentra en *El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tudela. En la primera sección del libro, "Ubicación de un destino", Tudela nos ofrece la historia de su evolución estética. Este panorama incluye importantes apuntes sobre la discusión en torno a la metáfora. Tudela concibe el mundo, en sus múltiples manifestaciones sensibles, como una estructura metafórica:

El mundo es un poliedro de metáforas. Cada-caminata por el campo  
 (¡oh divina religión de atrapar distancias bajo el sol!) nos devuelve  
 cargados de ese sentido recién nacido. Huimos de nosotros para clavar

---

<sup>15</sup> *Mégafono. Un film de la literatura mendocina de hoy*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1929, pp. 11-12.

<sup>16</sup> Sin embargo, es necesario señalar, con Gloria Videla de Rivero, que esta forma de representación del paisaje responde también al impulso de la poesía mundonovista y a su interés por la valorización del terruño. Ver sus "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza...", p. 204.

luego los garfios en cada palabra que quiera llevarnos en su marea. Huidizos y fugitivos. He ahí el alma de la metáfora<sup>17</sup>.

La creación a través de la metáfora responde a la misma estructura fenoménica del mundo. Por este motivo, la analogía tiene, como señala Marinetti en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, una dimensión cósmica<sup>18</sup>. La idea de la analogía como manifestación de ese “amor profundo” que vincula las cosas distantes y diversas entre sí encuentra un interesante desarrollo en la reflexión de Tudela. La metáfora es concebida como andrógino primordial:

Creemos en su señoría la metáfora, como creemos en ti, abuela naturaleza. La metáfora. Aunque le apliquemos el artículo no debe tener sexo. Es decir, no debe tenerlo porque los tiene a todos. Constituye el andrógino estético y vital. No de otra manera se explica su omnipresencia en el arte y en la vida. [...] el poeta que conoce el tumulto interno -libérrimo, suprasensible, aliado del subconsciente- penetra en sus éxtasis

---

<sup>17</sup> Ricardo Tudela. *El inquilino de la soledad*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1929, p. 17. Hay testimonios anteriores de la preocupación de Tudela por la metáfora como piedra fundamental de la poética vanguardista. Por ejemplo en la nota “Andamios de la nueva estética”, aparecido en la revista *Vida Andina*, Mendoza, 14 de enero, 1928, p. 9. Allí subraya la concepción de la metáfora como síntesis de imágenes: “Una imagen se aproxima a otra, riñen un instante en pugilato de sombra o luz, y ya tenemos movilizada la metáfora[...]”. Cito por: Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios de poesía de vanguardia en la década del 20. Documentos*. 2ª ed. Pittsburgh, IILI, 1994.

<sup>18</sup> “L’analogia non è altro che l’amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostile. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, puo abbracciare la vita della materia”. F. T. Marinetti. *Op. cit.*, p. 77. Se trata, en cierto modo, de una prolongación de los postulados de las correspondencias baudelerianas. De acuerdo con Klaus Müller-Bergh, la difusión de las ideas de Marinetti fue asombrosa en Hispanoamérica. Se realizó tempranamente, a través de traducciones y comentarios críticos de Rubén Darío, Ramón Gómez de la Serna y Gilberto Mendonça Teles, entre otros. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, IILI, Vol. XLVIII, Nº 118-119, enero-junio, 1982, pp. 149-176.

creativos, por la matriz de todas las imágenes. Entonces es hembra la metáfora. Mas, así que se interna en la entraña cósmica, como quien baja a los sótanos familiares, el alma del cantor siéntese penetrada por una extraña fuerza de fecundación. Dijérase que una virilidad superfísica le hurga el ser creador en un espasmo de realización. Lo masculino de la metáfora -el otro polo de la energía cósmica- trabaja y remueve su máquina interna; ímpetu irrefrenable que nos adentra incesantemente, para pasarnos por todos los estados esenciales de la plenitud madurativa<sup>19</sup>.

Tudela efectúa una transposición de la sexualidad cósmica, simbolizada en la imagen del andrógino, a su teorización sobre la figura<sup>20</sup>. Mediante el símbolo del andrógino y la representación concomitante de una fecundación imaginaria, Tudela representa la idea de la metáfora como síntesis. Pero además incorpora a ella el sentido de perfección y totalidad que la imagen del andrógino connota. En el acto creador, el poeta, a través de la metáfora, provoca ese acto de amor que promueve la unidad de las diversas imágenes del mundo. Cazador de distancias, viajero en la entraña-matriz del cosmos, el poeta recupera los vínculos secretos que unen a las cosas entre sí. Descubre así la manifestación de un "sentido recién nacido" que es a la vez el sentido original.

Esa entraña-matriz de todas las imágenes puede concebirse también como el caos primordial en el que se sumerge el poeta. Se trata de un

---

<sup>19</sup> R. Tudela. *El inquilino...*, pp. 18-19.

<sup>20</sup> Para un estudio de la simbología del andrógino remito a: Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1986, pp. 39-41. Es difícil señalar la fuente a través de la cual Tudela accede al símbolo del andrógino. Sus críticos señalan la amplitud y heterogeneidad de sus lecturas. Por una parte, podría presumirse la incidencia del pensamiento de Plotino. Ver: Graciela Maturo. "Ricardo Tudela. La sabiduría del vivir". En: *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 145-155. La referencia corresponde a la p. 150. Pero también, la de sus lecturas hinduistas. Ver: Gloria Videla de Rivero. "La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas". En: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 4, 1996, pp. 45-72. La referencia corresponde a la p. 53.



cosmos dinámico, que Tudela presenta luego en su poemas mediante la imagen de la girándula o rueda de cohetes: “Una niña -siempre tú, palabra- ahuecó sus manos para beber en la girándula de las imágenes zigzagueantes”<sup>21</sup>. Conviene recuperar esta imagen del movimiento circular de la girándula como rasgo característico de la manifestación sensible del cosmos, ya que, tal como se analizará más adelante, constituye una importante matriz conceptual en el universo de *Colores del júbilo*<sup>22</sup>.

### 3. Las formas de la predicación metafórica en *Colores del júbilo* y su sentido

#### 3.1 *El plano conceptual*

Uno de los aspectos que despierta la atención del lector en *Colores del júbilo* es que, a pesar de la heterogeneidad temática y estilística<sup>23</sup>, es posible advertir un principio que da unidad al volumen: la idea de movimiento asociada al tono de exaltación jubilosa<sup>24</sup>. Este principio puede vincularse con la visión tudeliana del dinamismo cósmico. También, con la imagen del poeta como un sujeto perceptor que sintoniza sus sentidos a la girándula de imágenes zigzagueantes del mundo. El nexo permite comprender la significación del epígrafe que encabeza el volumen:

Trompo de cinco colores  
en la orgía del instinto,

---

<sup>21</sup> R. Tudela. *El inquilino...* “Girándula”, p. 78.

<sup>22</sup> Para el vínculo entre Ramponi y Tudela remito a: G. Videla de Rivero. “La poética de Ricardo Tudela...”.

<sup>23</sup> Gloria Videla de Rivero. “Tradición y vanguardia...”, pp. 474-475.

<sup>24</sup> Gloria Videla de Rivero. *Loc. cit.* Fabiana Inés Varela. “Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia...”, p. 124.

alucinado de júbilo  
el trompo de los sentidos<sup>25</sup>.

Con su movimiento alucinado, el trompo de los sentidos entra en consonancia con el movimiento de los entes del cosmos y su manifestación imaginaria. En *Colores del júbilo*, el poeta advierte este dinamismo universal especialmente en la naturaleza (por ejemplo en las estaciones, los momentos del día, los fenómenos climáticos, el correr de los cauces; el comportamiento de los animales), en el hombre (movimiento físico de la danza, la gimnasia o la ejecución musical; movimiento psíquico y espiritual del sueño, la memoria, la imaginación, la percepción sensorial) y en las cosas (el movimiento del trompo o de un caballo de alambre).

Para representar estas formas de manifestación del dinamismo esencial, el poeta recurre a los *dominios conceptuales*<sup>26</sup> de la lucha (personal o bélica), el juego (infantil, gimnástico-competitivo), y la danza<sup>27</sup>. Estos dominios no son los únicos en el libro, sino que presentan un carácter predominante. Tampoco poseen un modo excluyente de

<sup>25</sup> Jorge Enrique Ramponi. *Colores del júbilo*. Biblioteca "Almafuerte", 1933, sin paginar. Las referencias que se realizan a partir de ahora corresponden a esta edición. El epigrafe corresponde a la última estrofa del poema "Verano", publicado inicialmente en *Megáfono...*, ed. cit., pp. 69-70 y recogido luego con variantes en *Colores del júbilo*.

<sup>26</sup> Entiendo por *dominio conceptual* una vasto conjunto de conocimientos relativos a experiencias comunes. El dominio conceptual tiene una estructura básica de entidades y relaciones en un alto nivel de generalidad. Por ejemplo, el dominio conceptual del "viaje" incluye los roles de "viajero", "ruta", "punto de partida", "punto de llegada", "medio en el cual se viaja", etc. Tomo esta noción de Mark Turner; Gilles Fauconnier. *Op. cit.*, p. 183. Tal como se advertirá en el análisis, la noción es operativa porque revela que en la síntesis metafórica no se vinculan sólo entidades en forma puntual, sino más bien estructuras conceptuales. Los constituyentes de una estructura conceptual (el llamado *dominio fuente*), se emplean para representar los constituyentes de otra (el *dominio meta*). Así, por ejemplo, en la representación metafórica de la *vida* (dominio meta) como *viaje* (dominio fuente), el sujeto es el "viajero" o "peregrino", las peripecias de la vida pueden verse como "obstáculos" o "ayudas", los momentos felices o estables pueden representarse en la forma de "altos" en el camino o de "posadas" y la muerte puede verse como "el destino final". Ver: Lakoff y Turner. *Op. cit.*, p. 1 y ss.

<sup>27</sup> Estos dos últimos se presentan además como temas de varios poemas en el libro.

manifestación textual. En un poema como “Romance en alabanza del Trompo Bailarín”, los tres dominios se complementan para la caracterización del juguete. En la primera estrofa, se alude al dominio del juego-competencia:

Deja la capa espiral  
para el urgente torneo  
que a la rotonda, rotonda,  
te desafían los émulos, [...]

En la segunda y tercera, el poeta apela al marco de la lucha para la descripción del cuerpo del trompo:

‘Zúmbalos’ van, de soslayo,  
-táctica alfil de troyeros-  
Ay, del que en éxtasis quede  
fijo en el círculo bélico.  
Deja que agiten sus crótalos  
trompos de instinto guerrero  
tórax macizo y colmillo  
atornillado hasta el pecho.

Y, en la cuarta estrofa, el poeta cambia esa imagen amenazante y la transforma, al aludir a su giro, en la de la danza:

Tu eres un bailarín ágil,  
cono de música esbelto.  
Luce la malla de círculos  
claro designio de vértigos.

La complementariedad de estos dominios descansa en el hecho de que sus estructuras comparten algunos roles. Así, por ejemplo, en los tres el movimiento es un factor fundamental. En la danza, además, hay un elemento lúdico. Asimismo, ciertas coreografías simbolizan en forma

estilizada los movimientos de una lucha entre los participantes<sup>28</sup>.

El mundo del juego presenta un nexo con la cosmovisión y la poética de ciertas vertientes vanguardistas. Tal como señala Gloria Videla de Rivero, una de las formas de recuperar la imagen primigenia del mundo consiste en identificar la mirada poética con una mirada de niño<sup>29</sup>. La asunción de esta forma de ver el mundo, que se caracteriza por su capacidad de asombro y su inocencia<sup>30</sup>, se manifiesta en *Colores del júbilo* mediante las referencias al universo de los juegos infantiles. La “aguda cuesta del cauce” por donde desciende el agua es vista como un “tobogán de piedras” (“Romance de la nómada”). Una caña que se menea por el peso de los gorriones es vista como columpio (“Mediodía”). Los sueños son “espejos de un calidoscopio [...] donde la dicha juega/ claro ajedrez de imágenes” (“Romancillo de la víspera de su presencia”). El recuerdo es una calesita de imágenes (“Efemérides de un alba patria”). Los sentidos son un “trompo de cinco colores”<sup>31</sup>. Incluso, los mismos seres de la naturaleza adoptan una fisonomía infantil, tal como se aprecia en el “Romance de la Niña Lluvia” o en el “Romance del Huerto Estrellado”. En este último, la representación del reflejo del sol sobre las gotas de rocío da lugar a la siguiente imagen:

Ya niño sol, desde el muro,  
tras una mano de ramas,  
sobre los tréboles, tréboles,  
juega a luciérnagas de agua.

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, el Triunfo, que es representado poéticamente en el poema “Relato de un duelo de Pies y Guitarras”.

<sup>29</sup> “Las imágenes del poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal”. *Signos. Estudios de Lengua y Literatura*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Vol. XXX, primero y segundo semestre, 1997, Nº 41-42, pp. 101-118. La referencia corresponde a la p. 108.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>31</sup> Conviene notar que en la visión del calidoscopio y de la calesita persiste la idea de la metáfora del mundo como poliedro o girándula.

En esta imagen se advierte que la apelación al dominio conceptual del juego determina la presencia de personificaciones cuando se emplea para representar fenómenos de la naturaleza u objetos. Las personificaciones se producen también con el uso de los dominios de la danza y la lucha. En efecto, tales dominios presuponen un agente humano (o al menos animado) como causa de las acciones que tienen lugar en ellos<sup>32</sup>.

Por otra parte, al personificar los entes naturales mediante roles infantiles o juveniles, el poeta ofrece una clave sobre la especie de movimiento que corresponde al cosmos representado. Es un movimiento acelerado, vertiginoso, propio de un mundo nuevo. El vértigo caracteriza la mayoría de los textos del volumen. Sólo en algunos poemas de la sección "Estampas" ("Versos al caballo de alambre", "Mediodía", "Siesta", "Fábula"), por la misma índole de los objetos poéticos, el movimiento se desacelera.

Mediante los dominios conceptuales de la danza, el juego y la lucha Ramponi logra imágenes de gran originalidad y fuerza impresiva. Así, por ejemplo, cuando en el "Romance de los gimnastas del teclado" representa la ejecución musical como una carrera de atletismo. En función de este marco la partitura se transforma:

(Vanos obstáculos crean  
alambrados de teoría  
donde se enredan garrochas  
de los atletas de tinta)

Gimnastas enardecidos  
traducen a vuela-vista  
el 'cross-country' de bemoles  
de becuadros y de síncopas

La síntesis es sumamente original, aunque no arbitraria. Las dificultades de la partitura, que se reflejan en lo abigarrado de las notas en el

---

<sup>32</sup> Tal como señalan Lakoff y Turner, el principio que anima conceptualmente las personificaciones es la introducción de un agente en una cadena de eventos que opera como causa de dicha cadena. *Op. cit.*, pp. 72-80.

pentagrama, en los cambios de tonalidad (bemoles y becuadros) y en las propiedades del ritmo (síncopas) se presentan como “obstáculos” que deben sortear los dedos-gimnastas. Ramponi se vale de una semejanza entre las formas<sup>33</sup> de los dominios conceptuales superpuestos (movimiento de la interpretación musical/ carrera) para acuñar estas metáforas.

Sin embargo, en otros casos la superposición de dominios conceptuales resulta de operaciones más complejas. El júbilo del público frente al triunfo del deportista se describe del siguiente modo en el vitor “Atleta”:

Cohetes férvidos estallan  
en las manos. Labios-cuños  
efigian la hazaña en vítores,  
vítores. Prócer del músculo

Ramponi amalgama lo auditivo con lo visual<sup>34</sup>. El clamor de los asistentes al torneo es visto como un conjunto de cuños que esculpen una estatua. Y esta estatua etérea es símbolo del triunfo del atleta, certificado por vítores. La predicación metafórica descansa, en este caso, en la ductibilidad de la materia lingüística que le permite la creación de dos formas verbales *ad hoc*: la forma del verbo “efigian” obtenida por la adjunción de un morfema flexivo al sustantivo “efigie”; la creación de una palabra compuesta (“labios-cuños”). Ambas son formas que posibilitan una expresión sintética de la idea a representar<sup>35</sup>. Su estudio, nos remite a la consideración del plano de manifestación léxico-gramatical.

---

<sup>33</sup> Para una clasificación de los nexos lógicos que posibilitan la superposición de dominios conceptuales ver: Jorge Luis Borges. “Examen de metáforas”, artículo publicado en dos partes en la revista *Alfar* (mayo; junio-julio, 1924) y recogido en forma unificada en *Inquisiciones* (1925). Sigo la reedición de *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 76 y ss. Los deslindes que realizo a continuación se basan en los criterios de este artículo.

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges. *Loc. cit.*, p. 78.

<sup>35</sup> La primera porque evita expresiones perifrásticas del tipo “esculpen la efigie”. La segunda, porque representa una forma de síntesis metafórica inmediata de expresiones análogas tales como “labios como cuños”, “los labios son cuños” o “los cuños de los labios”.

### 3.2 *El plano gramatical*

Todo el juego del plano conceptual se manifiesta a través de las formas del lenguaje verbal<sup>36</sup>. Las diversas lenguas ofrecen un repertorio de posibilidades para la expresión de la síntesis conceptual que tiene lugar en la predicación metafórica<sup>37</sup>. Sin embargo, cada movimiento estético o cada individuo trabajan creativamente esas posibilidades de un modo distinto, que permite identificar sus peculiaridades estilísticas.

Tal como ya se ha señalado, en el plano conceptual, la metáfora vanguardista se caracteriza por la realización de una síntesis inédita entre representaciones de entidades alejadas entre sí. En el plano gramatical, se caracteriza por el uso de formas sintéticas de expresión frente a otras más analíticas y explícitas.

Esta tendencia se advierte en *Colores del júbilo*. En general, Ramponi elude las comparaciones y las metáforas con estructura A es B. Las formas que predominan tienden a la economía verbal y confían en el poder de sugestión de la expresión breve. El recurso a la economía verbal es solidario con las formas estróficas que predominan en el volumen (romances y romancillos).

El afán de redescrición adánica del mundo determina la abundancia de metáforas sustantivas o construcciones metafóricas sustantivas en función de sujeto u objeto directo. Como consecuencia de las abundantes personificaciones, es posible reconocer además una gran cantidad de verbos metafóricos. La combinación de estas clases léxicas en los enunciados poéticos está regida fundamentalmente por los roles del dominio conceptual que cada término manifiesta. Así, por ejemplo, en la siguiente estrofa de "Verano":

---

<sup>36</sup> Aunque también puede manifestarse en otros lenguajes como el gestual, el icónico y el audiovisual.

<sup>37</sup> Incluso este repertorio puede ser similar en distintas lenguas, especialmente entre aquellas de una misma familia.

En el arco de la loma  
 la aguda flecha de un álamo  
 campo indio acecha vuelos  
 de nubes en el cielo árido

se advierte que la visión del paisaje en forma de instrumento guerrero promueve la personificación del campo como un indio y su actitud vigilante, expresada mediante el verbo "acecha". La frecuencia de verbos metafóricos en las personificaciones de los entes naturales revela una concepción numinosa del cosmos.

A continuación se presentan las formas de expresión lingüísticas más frecuentes en el libro<sup>38</sup>. Se distinguen las palabras (cuando en el enunciado, la metáfora se manifiesta mediante un sólo término) de las construcciones (cuando en el enunciado, la metáfora se manifiesta mediante más de un término). Asimismo, se indican los dominios conceptuales a los que pertenece cada enunciado metafórico:

### 3.2.1 Sustantivos

Danza: "Pero ya sus pies de chárleston/ sufren síntomas de música/  
 -que *timbales* (truenos) nunca faltan/ para manos que les  
 buscan-".

Otros: "floreando *alamares* (dedos de la mano floreando<sup>39</sup> la guitarra)/  
 de alucinado curso"; "pero los pies -peritos/ en meandros- dilu-  
 cidan el *dédalo* (la coreografía)".

### 3.2.2 Verbos

Lucha: "El viento *amotina* grímpolas (el viento mueve las hojas de los  
 árboles)/ fáciles a disturbios".

---

<sup>38</sup> Efectúo una enumeración y un comentario sintético sólo de las formas más frecuentes en el volumen.

<sup>39</sup> Florear: Repetir una figura musical tocando sucesivamente dos o tres cuerdas con la guitarra.



Juego: “Diez alegrías *disputan*/ largo torneo de prisas (movimiento de los dedos de la mano en la interpretación)”.

Otros: “El sol *engualdrapa*<sup>40</sup> de oro/ lomos de cerros ariscos/ de cactus (visión de la luz del sol sobre los cerros vistos como caballos)”; “el álamo *suen*a trinos (canto de los pájaros en el álamo)”; “dos bocas pedigüeñas/ *tiritan* la llorosa sonaja de sus voces, (piar de pichones)”.

La economía verbal, el ajuste a la forma estrófica y la visión de las fuerzas naturales como propios agentes de su dinamismo provoca en los dos últimos ejemplos la modificación del carácter intransitivo del verbo en transitivo.

### 3.2.3 Construcciones sustantivas

#### 3.2.3.1 Expansión de sustantivo con modificador directo

Juego: “Deja la *capa espiral* (cuerda del trompo)/ para el urgente torneo”.

Otros: “Desde la tensa lámina/ te alzas, *geiser rubio*/ y sorteas, sorteas/ los *buscapiés asiduos* (visión de la amada bailando)”.

#### 3.2.3.2 Palabras compuestas

Otros: “Súbito impulso -Dios cándido-/ ya te proyecta a su cielo:/ nuevo saturno que ciñes/ *címbalo-ajorca de vientos* (El dibujo del trompo al girar)”; “*Labios-cuños*/ efigian la hazaña en vítores”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Gualdrapa: Cobertura larga que cubre y adorna las ancas de las caballerías.

<sup>41</sup> Las incluyo en la categoría de las construcciones porque la metáfora resulta de la conjunción de los dos términos. Se trata de una modalidad especial, teorizada por escritores como Marinetti en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” (1911) y practicada por poetas como Huidobro en *Altazor* (1931). En el primero, responde a la voluntad de promover una síntesis inmediata, que ofrezca una imagen en *scorcio* de los objetos analogados, mediante una sola palabra. El término técnico *scorcio* está tomado

### 3.2.3.3 *Expansión de sustantivo con aposición*

Lucha: "Atleta. Atleta: *dorada/ aljaba de impetus cultos./ Viril cordaje de músculos/ tensos a tono de triunfos*".

Juego: "el mundo es un trompo/ *carroussel de niños*".

Otros: "*enjambre de hojas, el huerto*"; "gallardetes *-hermanos de los pájaros-*"; "viento; *nervio de las banderas*"

### 3.2.3.4 *Expansión de sustantivo con adjunto nominal en función de aposición*

Juego: "el *columpio fácil de una caña*"<sup>42</sup>.

de las artes plásticas y deriva del verbo *scorciare* = acortar. Una representación en *scorcio* de un objeto es aquella que permite la visión simultánea de varias de sus partes. También, y ya en el ámbito estrictamente literario, aquella que se impone por la rapidez y la evidencia sintética. En el caso de Huidobro, el uso de palabras compuestas en *Altazor* (también llamadas *portmanteau* por la crítica) responde a la voluntad del poeta-gimnasta que desea jugar el "sport de los vocablos" y explotar lúdicamente los mecanismos flexivos y derivativos de su lengua. De allí la gestación de palabras: *parasubidas* (< *paracaidas*), *meteplata*, *metecobre* (< *mete-oro*) o *goloncima*, *golonrisa* (< de la descomposición de *golondrina*). Sobre el uso de estas formas en *Altazor* ver: Nicholas Hey. "El nonsense en *Altazor*". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. XLV, Nº 106-107, enero-junio, 1979, pp. 145-156; María Luisa García-Nieto Onrubia; María del Carmen González-Cobos Dávila. "Destrucción y creación en *Altazor*: el hallazgo de la palabra mágica". *Revista de Literatura*. Madrid, CSIC, T. XLIV, Nº 87, enero-junio, pp. 63-90. En el caso de Ramponi, el uso de palabras compuestas responde también a ese afán lúdico, pero su práctica se halla más cerca de las teorizaciones de Marinetti. En efecto, si se considera la visión metafórica del giro del trompo es posible reconocer que la fuerza impresiva de la metáfora se desprende de la superposición de análogos: el giro del juguete/ un anillo de Saturno/ un instrumento musical/ un adorno gitano. La voluntad de amalgamar distintas sensaciones en una misma imagen es un rasgo característico de *Colores del júbilo*. Cf. Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", p. 473.

<sup>42</sup> Para la caracterización de estas construcciones sigo la clasificación de María Victoria Escandell Vidal. *Los complementos del nombre*. Madrid, Arco Libros, 1995, pp. 50-53. La transformación de estos enunciados en estructuras apositivas comunes permite reconocer su carácter de tales. Por ejemplo: a) El columpio fácil de una caña/ Una caña, columpio fácil; b) La llama de tu danza/ Tu danza, llama. Desde el punto de vista del efecto estético, esta forma de expresar la estructura apositiva establece, mediante la preposición "de", un vínculo mayor entre las imágenes superpuestas. Además, como

Otros: “la llama de tu danza”; “el pandero del patio”; “el imán del peligro”.

### 3.2.3.5 Expansión de sustantivo con adjunto circunstancial de materia<sup>43</sup>

Danza: “Después, bailarinas de pies liquidos (Gotas de lluvia)/ copiaron la discordia jubilosa del cielo”.

Lucha: “Musical controversia de grillos y de sapos/ beneficia la tarde de timbres y castañuelas”<sup>44</sup>.

Juego: “Diez alegrías disputan/ largo torneo de prisas (Ejecución de melodía musical)”.

Otros: “Verbal prólogo de gallos/ exalta la página húmeda del alba”; “Musgo azul de luna (proyección de la luz lunar sobre el campo)/ tapiza caminos.”

### 3.2.3.6 Expansión de sustantivo con adjunto circunstancial de lugar

Otros: “Sobre el abismo del cielo/ el volantín juega a pájaro;/ pez en el agua del aire”; “Ya están [los dedos] frente del palacio/

---

destaca Henri Morier, esta modalidad tiene una gran fuerza de impacto sobre el lector porque despliega todas las virtualidades de la entidad del dominio fuente sobre la entidad del dominio meta. Así, por ejemplo, en la expresión “La llama de tu danza”, todos los valores connotativos del fuego se proyectan inmediatamente sobre la visión enardecida de la danza. Henri Morier. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4<sup>ème</sup> ed. Paris, PUF, 1989, pp. 676-748. La referencia corresponde a la p. 690.

<sup>43</sup> María Victoria Escandell Vidal. *Op. cit.*, pp. 52-45. Se trata de una clase heterogénea. La preposición “de” no indica una relación de posesión (como sucede por ejemplo en “El libro de Juan”), sino otras de naturaleza variada (de lugar: “El edificio de la esquina”; de tiempo: “El tren de las 14:30”; modal: “El hombre del traje gris”; etc.). Tanto esta clase como la anterior son formas predominantes de la predicación metafórica en el lenguaje de las vanguardias según Hugo Friedrich. *Op. cit.*, pp 271-272.

<sup>44</sup> Nótese cómo, en estos dos ejemplos, los dominios de la lucha y de la danza se intersectan.

*donde los gnomos habitan (el piano)*<sup>45</sup>.

Mediante estas formas sintéticas de expresión metafórica, el poeta alcanza, como señala Ricardo Tudela: “Un claroscuro, en cierta atmósfera dinámica, del seno del cual percibimos ademanes extraños que sólo la sugerencia puede interpretar”<sup>46</sup>. Sin embargo, el poeta no deja librado todo al poder de la sugerencia. La organización textual de las imágenes en el poema ofrece en *Colores del júbilo* otra clave que orienta la interpretación del lector.

### 3.3 *El plano textual*

La disposición en serie de las imágenes metafóricas y la renuncia al uso de “frases medianeras” y “nexos”-aspectos presentes en los programas del futurismo y del ultraísmo, en la práctica del cubismo-creacionismo- incitan al escritor vanguardista a encontrar otros medios para otorgar una continuidad de sentido<sup>47</sup> a su texto poético.

En *Colores del júbilo*, uno de esos medios consiste en el uso predominante de un mismo dominio conceptual en todo el poema. Un ejemplo de esta estrategia se encuentra en el “Romance de los Álamos Conquista-

<sup>45</sup> María Victoria Escandell Vidal. *Loc. cit.*

<sup>46</sup> Ricardo Tudela. “Andamios de la nueva estética”, *ed. cit.*

<sup>47</sup> “La continuidad del sentido está en la base de la coherencia, entendida como la regulación de la posibilidad de que los conceptos y las relaciones que subyacen bajo la superficie textual sean accesibles entre sí e interactúen de un modo relevante. Esta organización subyacente en un texto es lo que se denomina *mundo textual*”. Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler. *Introducción a la lingüística del texto*. Versión española y estudio preliminar de Sebastián Bonilla. Barcelona, Ariel, 1997. (Primera edición en inglés de 1981). La referencia corresponde a las pp. 135-136. Tomo esta noción de coherencia porque se aviene con el marco teórico de la lingüística cognitiva aquí adoptado. Sobre el problema de la coherencia en la poesía de vanguardia ver: Michel Riffaterre. *La Production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979, Chap. 13: “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, pp. 217-234; Víctor Gustavo Zonana. *Metáfora y simbolización en Altazor*, pp. 38-40.

dores”<sup>48</sup>. Ya desde el título, el poeta alude a una experiencia sumamente arraigada en el hombre mendocino, que además forma parte de su propio imaginario: percibir la fundación y la expansión del oasis como una batalla ganada a los espacios desérticos. Sobre esta experiencia se apoya la apelación al dominio conceptual de la lucha para la representación metafórica de la alameda. Incluso, en el epígrafe que introduce el poema, Ramponi hace referencia a la particular disposición de las alamedas como protectoras de los terrenos plantados con viñedos: “Desfilan las huestes verdes a conquista de paisajes indígenas, después oasis do pámpanos”.

El epígrafe ofrece además una clave interpretativa porque manifiesta explícitamente el dominio conceptual de la lucha que predominará en el texto y porque señala la asignación de algunos roles: las alamedas son concebidas como *huestes verdes* que se dirigen a *conquistar* al enemigo, el desierto, el espacio originario, representado como *paisaje indígena*. Esta caracterización parece aludir al episodio histórico de la conquista española<sup>49</sup>, que asigna nuevas valencias simbólicas a la presentación poética del paisaje. El poema presenta la acción de la alameda “conquistadora” del siguiente modo:

Agitó sus grímpolas el vigía-semáforo.	1
Verdes escuadrones, tiemblan impacientes de agasajos.	2
Capitán el Viento, llega: largas venias de penachos.	3

---

<sup>48</sup> Otros poemas en los que Ramponi utiliza la misma estrategia son: “Romance de los Gimnastas del Teclado”, “Romance de los Ángeles Sáticos”, “Efemérides de un Alba Patria”, “Relato de un Duelo de Pies y Guitarras”.

<sup>49</sup> Aunque también puede jugar con la imagen de la conquista del desierto.

<b>Aceleran sus latidos tamboriles de los sapos.</b>	<b>4</b>
<b>De conquista van los álamos.</b>	<b>5</b>
<b>Serán cátedras de gracia en los panoramas agrios.</b>	<b>6</b>
<b>-Bajo el cardo del sol, tribus de aborígenes puados.</b>	<b>7</b>
<b>Fiestas de agua alude el viento en la arena de los páramos.</b>	<b>8</b>
<b>Aceleran sus latidos tamboriles de los sapos.</b>	<b>9</b>
<b>(Por febriles, sufren síncope sus raptos).</b>	<b>10</b>
<b>A conquista de horizontes van los álamos...</b>	<b>11</b>
<b>Niños de agua los aplauden, -en pininos- a los flancos.</b>	<b>12</b>
<b>Humo azul de lejanías ya va hurtando los penachos...</b>	<b>13</b>
<b>En los cines de los puentes, pasa el agua su film cándido...</b>	<b>14</b>

**Cada estrofa constituye un fragmento sintético del paisaje representado. De la totalidad de imágenes, sólo las de la sexta, octava, décima y última no hacen referencia explícita al dominio conceptual de la lucha.**

En la estrofa número 12, la referencia a los *flancos* y la representación metafórica de las acequias sugiere el regocijo del paisaje ante el triunfo de la alameda. En las restantes, cada elemento de la naturaleza asume una función en el combate: los álamos forman verdes escuadrones y sus puntas aparecen como los penachos de los cascos guerreros. El viento asume el papel de capitán que conduce las huestes. El croar de los sapos representa el redoble de los tambores que alientan la conquista. Y los grupos de cactus del espacio desértico aparecen como "tribus de aborígenes" que serán derrotadas por los álamos conquistadores. Sólo dos imágenes perturban el dominio bélico y sus notas historicistas: la de la primera estrofa y la de la última. Si bien responden al afán vanguardista por introducir las nuevas realidades tecnológicas en el poema (como el avión, el automóvil, etc.), permanecen un poco al margen del resto del cuadro que el texto esboza progresivamente. La primera, incluso, aparece como una imagen enigmática, a pesar de las claves interpretativas del epígrafe. La referencia a las "grímpolas"<sup>50</sup>, que remite al mundo de pendones y banderas guerreras, puede asociarse desde un parentesco formal a las hojas de un álamo. Presumiblemente, y de acuerdo con esta asociación, el "vigía-semáforo" puede entenderse como el primero de los álamos que encabeza la hilera. La imagen permanece en ese territorio de clarooscuro, señalado antes por Tudela.

En otros poemas el carácter enigmático de la imagen se debe a la forma en que el poeta ordena las referencias al dominio fuente y al dominio meta (el objeto analogado). La síntesis conceptual operada mediante la metáfora se interpreta con mayor facilidad cuando ambos dominios aparecen en forma explícita en el enunciado. Asimismo, cuando la entidad del dominio meta constituye el *tema* del enunciado y se presenta en posición inicial<sup>51</sup>. En algunos poemas de *Colores del*

---

<sup>50</sup> Bandera pequeña, triangular, alargada y partida por el medio.

<sup>51</sup> Entiendo por *tema* o *soporte* la información conocida, supuesta, o supuestamente conocida de un enunciado. *Rema* o *aporte* es el constituyente del enunciado que introduce la información novedosa, supuestamente desconocida por el interlocutor. Salvador Gutiérrez Ordóñez. *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 21.

*júbilo*, el *tema* del texto se presenta en posición final. Así, por ejemplo, en el “Romancillo de las Ajorcas Zíngaras”, el poeta ofrece la siguiente visión:

Los grillos -ajorcas  
zíngaras- insomnes,  
de sonar, sonaja,  
quedarán sin voces

Aunque el lector dispone de las claves interpretativas del título<sup>52</sup>, la forma en que se presenta la información induce a una vacilación interpretativa ya que la palabra “grillos” aparece en posición inicial del enunciado y además, como predominan en él las informaciones referidas al dominio conceptual al que dicho término remite, parece sugerir que se trata del *tema* del texto. El pasaje presenta la ambigüedad de un enigma: ¿se habla de grillos o de ajorcas? La ambigüedad se resuelve recién en las estrofas siguientes:

Abalorios músicos  
que estrenó una noche  
morena, aromada  
de perfumes cómplices.

-Moceaba Octubre,  
donoso de soles.-

La cairelería  
le halagaba el porte  
y encendió la danza  
ebriedad de goces.

Sólo mediante la referencia al porte y a la danza de la gitana es posible dilucidar el enigma que plantea el enunciado. Esta forma de ordenar la

---

<sup>52</sup> En el libro los títulos pierden un poco esa función, ya que no se presentan delante del cuerpo de cada poema, sino al principio de cada sección, en la forma de un listado.



información en el enunciado metafórico se presenta en otros poemas de la colección<sup>53</sup>. Corresponde al hermetismo que, junto con otros recursos de estilo, señalan la impronta neogongorina en el libro<sup>54</sup>.

### 3.4 El plano retórico

Un último aspecto a considerar es el que se refiere a la interacción de la metáfora con otras figuras del discurso. En *Colores del júbilo*, Ramponi explora las posibilidades expresivas de su lengua mediante la superposición funcional de figuras en un mismo enunciado. El poeta parece gustar los efectos y las sensaciones que cada palabra podría provocar en el lector. Por ello, el juego de la síntesis imaginaria se suma al de las asociaciones rítmicas y fónicas. Así, por ejemplo, metáfora y aliteración se articulan en el siguiente pasaje del poema "Atleta":

¡Ahora! alertas resortes  
en raptó, reclutan músculos

La partida acelerada del corredor se expresa en forma redundante y a través de un doble registro sensorial: mediante la imagen del "resorte en raptó" y mediante el énfasis en el sonido /r/.

Con un valor estético análogo, metáfora y figura etimológica<sup>55</sup> se combinan en el siguiente pasaje del "Romance en Alabanza del Trompo Bailarín":

---

<sup>53</sup> Por ejemplo, "Romance de los Gimnastas del Teclado", "Romancillo en la Vispera de su Presencia", "Atleta", "Fábula".

<sup>54</sup> Sobre el neogongorismo de *Colores del júbilo* remito a: Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", pp. 476-477.

<sup>55</sup> Juego paronomásico a partir de la repetición del radical. Sigo la categorización de Heinrich Lausberg. *Elementos de retórica literaria*. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 1975, p. 138.

huso de luz, velocísimo  
sobre el patín giradero;  
gira, girando, giróscopo,  
hebras del aire suspenso.

El poeta no sólo nos presenta el giro de ese huso de luz que es el trompo. Además, insinúa su movimiento continuo mediante la repetición léxica.

La superposición de figuras puede afectar poemas enteros. En textos como “Relato de un Duelo de Pies y Guitarras”, la personificación de los objetos estéticos se efectúa a partir de una sutil combinatoria. El poeta recurre al dominio conceptual de la lucha para simbolizar la relación entre los bailarines y los músicos en la interpretación de un triunfo. El desarrollo poético de la danza se presenta como un “feroz contrapunto” entre los pies y las guitarras:

Ya las cuerdas -unánimes-  
se vierten en menudos  
picados: púas diáfanas,  
ascuas de filo fúlgido.

Pero los pies baquianos,  
eluden los agudos  
pormenores sinuosos  
del alegato músico.

En pasajes como éste la personificación descansa en el hecho de que los pies y las guitarras son vistos como agentes de su propio movimiento. La lente del poeta les da en el texto el máximo protagonismo. El poeta realiza una fragmentación sinecdótica, ya que confía en el poder del lector para reconstruir la escena total sobreentendida a partir de los índices que él le ofrece<sup>56</sup>. La visión fragmentada como instancia solidaria

---

<sup>56</sup> Se trata, como señala Susana Benko, de una técnica frecuente en la poesía cubista. *Op. cit.*, p. 68.

de la personificación reaparece en poemas como el “Romance de los Gimnastas del Teclado” o el “Romancillo de las Ajorcas Zingaras”<sup>57</sup>.

En el fragmento citado Ramponi no se limita al marco general de la lucha que sostiene la continuidad de sentido del texto. La representación del baile como duelo se enriquece aún más, porque al dominio metafórico del duelo se le superponen otros. Así, por ejemplo, la visión “acuática” de la melodía para describir el rápido deslizamiento del picado. De este modo, la constante interacción de figuras en *Colores del júbilo* otorga a sus enunciados poéticos cierta densidad retórica que remite al magisterio gongorino.

#### 4. Conclusiones

En *Colores del júbilo* Jorge E. Ramponi manifiesta, a través de la enunciación metafórica, el descubrimiento poético de un dinamismo juvenil y jubiloso del cosmos. El recurso ramponiano a la metáfora tiene lugar en un contexto de especulaciones teóricas en torno al papel de la figura como principio fundamental de la estética vanguardista. Algunas colaboraciones del volumen colectivo *Megáfono* muestran que la metáfora atrevida es también moneda habitual de los poetas que se inscriben en este programa renovador. Es decir, que la práctica de *Colores...* se desarrolla también en el contexto de otras prácticas artísticas regionales.

Pero en este contexto, la voz de Ramponi se distingue por el modo en que este recurso básico se articula. El análisis de los distintos planos de manifestación de la figura manifiesta la enorme capacidad del poeta para “redescribir la realidad”, poner las cosas ante los ojos del lector mediante el hallazgo de conexiones sutiles entre las realidades representadas, de semejanzas no previstas por el lector. Desde el punto de vista técnico, las formas de la predicación metafórica revelan la impronta de distintas vertientes de la vanguardia. En lo que se refiere a los planos conceptual,

---

<sup>57</sup> En el primero se mantiene el juego sinécdoque-metáfora. En el segundo, la interacción se establece entre metáfora y metonimia, ya que las ajorcas (el fragmento contenido) remiten a la gitana (la totalidad continente).

gramatical y textual (coherencia), la del cubismo-creacionismo, el ultraísmo e incluso el futurismo. Y, con respecto a los planos textual (progresión tema/ rema) y retórico, la del neogongorismo.

Esta variedad de impulsos estéticos no impide la gestación de cierta unidad en el lenguaje, que está dada por la recurrencia de patrones estilísticos identificados en el análisis. Entre ellos, el empleo predominante de ciertos dominios conceptuales (lucha, danza, juego), la adopción de formas gramaticales económicas para la expresión metafórica, el sostenimiento de un mismo dominio conceptual para fundar la coherencia textual, la presentación de la información metafórica con una estructura informativa enigmática, la interacción de la metáfora con otros recursos retóricos en un mismo enunciado.

De este modo, Ramponi cumple con uno de los propósitos básicos de las vertientes vanguardistas: crear un lenguaje más apropiado para una nueva visión de la realidad. El anhelo de concretar este objetivo permite identificar el tránsito que separa a *Colores del júbilo* del volumen anterior, *Preludios líricos* (1928)<sup>58</sup>.

La evolución posterior del poeta implicará nuevas transformaciones en el lenguaje, y particularmente, en la forma de metaforizar. Ya en los textos publicados en el N° 1 de la revista *Oeste. Boletín de Poesía*<sup>59</sup>, que pertenecen a los libros inéditos *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma*, es posible advertir cambios que se manifiestan en los planos arriba considerados. En el plano conceptual se advierte cierto abandono del horizonte fenoménico de exploración del cosmos. La mirada se vuelve más metafísica y busca adentrarse en el corazón de las cosas (del canto, en poemas como "Guitarra" o "Poema tenor en registro de octubre"; de la materia, en "Alias del vidrio en junio"). El juego de síntesis imaginaria sigue apelando a lo novedoso y original. Pero las asociaciones entre las entidades analogadas son más difíciles de

---

<sup>58</sup> Libro que transita por los carriles del romanticismo tardío y del posmodernismo. Ver: Gloria Videla de Rivero. "El libro inicial de Jorge E. Ramponi: *Preludios líricos* (1928)". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, N° 28, 1995-1996, pp. 19-34.

<sup>59</sup> Mendoza, setiembre de 1935.

descubrir. Desde el punto de vista gramatical, la adopción de una línea versicular da lugar a la incorporación de comparaciones y de estructuras del tipo A es B para la expresión verbal de la síntesis conceptual. En el plano textual, persiste ese modo enigmático de presentar imágenes y símbolos. Ambos entran en interacción con otros recursos como los juegos paronomásicos, los paralelismos y las enumeraciones. El hermetismo que caracterizaba ciertos textos de *Colores...* se halla ahora acentuado. Ramponi perfila así las notas más representativas de su personalidad poética, las que lo señalan como la voz inconfundible de *Piedra infinita*.

## RESUMEN

*En el presente estudio se analizan los modos de la predicación metafórica en Colores del júbilo (1933) de Jorge E. Ramponi. Se establece un vínculo de la práctica de Ramponi con las del grupo Megáfono y con la especulación de Ricardo Tudela en El inquilino de la soledad (1929). El estudio de los enunciados metafóricos del libro tiene en cuenta los siguientes planos de análisis: conceptual (referido a los dominios conceptuales que se hallan involucrados en el juego de la metáfora); b) gramatical (relativo a la manifestación verbal de las metáforas, es decir a sus formas léxicas y a su estructura sintáctica); c) textual (coherencia; progresión de tema/ rema); d) retórico (solidaridad del enunciado metafórico con otras figuras del discurso).*