

//Dossier// K. Vázquez & C. García (coords.)
Flânerie, sororidad y materialidad en Aurora Venturini

La flânerie de Venturini: recorridos por los centros de la cultura europea

María Paula Salerno¹

Recepción: 21 de octubre de 2021 // Aprobación: 25 de noviembre de 2021

Resumen

La poesía de Aurora Venturini (1921-2015) es de continuo soslayada por la crítica y por los editores contemporáneos. No obstante, el trayecto de la autora por el universo poético no fue breve ni mucho menos insignificante para la definición de su proyecto creativo y su postura literaria. Este artículo se propone analizar los últimos poemas compuestos por Venturini, retomando algunos aspectos hermenéuticos estudiados en trabajos previos, con el objeto de comprender la articulación entre las características de la escritura poética de la autora, la metamorfosis de su estética literaria y las formas y contextos artísticos y culturales que la circundaron.

Palabras clave

Literatura argentina - Aurora Venturini - Escritura poética - Proyecto literario - Postura de autor

Abstract

The poetry of Aurora Venturini (1921-2015) is regularly disregarded by literary criticism and contemporary publishers. Nevertheless, the author's trajectory through the poetic world was neither brief nor insignificant for the definition of her creative project and her literary posture. This article aims to analyze the last poems composed by Venturini, revisiting some hermeneutic aspects studied in previous works, in order to comprehend the link between the traits of the author's poetic writing, the metamorphosis of her literary esthetics and the art forms and cultural contexts that surrounded it.

Keywords

Argentine literature - Aurora Venturini - Poetic writing - Literary project - Author's posture.

¹ Ph. D. Universidad Nacional de La Plata – CONICET. Email: pausaler@yahoo.com.ar

Formas y contextos

El siglo XIX vio nacer una tradición cultural vinculada a la figura del *flâneur*, del paseante de ciudad que recorre el espacio urbano y lo transforma en material para su escritura. En especial, el foco de la mirada de este sujeto deambulante se posó sobre el paisaje de la modernidad y sus transformaciones sociales, percibido a un tiempo como próximo y ajeno, como vecino y extraño, y que resultó tanto objeto de crítica como de placer estético. El cruce específico entre ese escenario citadino y la huella que le imprime el alma sensible e intelectual del poeta da lugar a la configuración de perspectivas enunciativas y estéticas singulares. La escritura de la *flânerie* se ha extendido a lo largo del siglo XIX y del siglo XX en las literaturas europeas y latinoamericanas, convirtiéndose en una forma de composición significativa para la definición de diversos estilos literarios. En especial, los escritos de Baudelaire constituyen un hito para los estudios acerca del *flâneur*; en ellos se delinea la *flânerie* como categoría estética y como práctica textual y se presenta al *flâneur* como un artista en relación problemática con la ciudad moderna. Luego, en la literatura francesa, el *flâneur* resurge con las vanguardias, con el surrealismo. A su vez, tiene una fuerte presencia en el costumbrismo español, así como en la crónica y el modernismo latinoamericanos (Cuardic García, 2012). También la figura del paseante de ciudad aparece en la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX, en poéticas como las de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón y Oliverio Girondo.

Los objetos de contemplación y los espacios de la práctica de la *flânerie* son heterogéneos, dependen de las elecciones particulares que realiza cada escritor. En este sentido, es oportuno recordar que la mirada de Aurora Venturini privilegió desde temprano los lugares de tensión entre valores opuestos, los cruces entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo antiguo y lo contemporáneo. La obra de esta prolífica autora argentina transita los pliegues, el doblez en el que habitan la crueldad y la bondad, la belleza y el horror, la inteligencia y la discapacidad, lo piadoso y lo infernal (Rodas y Salerno, 2018). Es innegable que su poesía heredó la tensión disonante de la lírica moderna (Friedrich, 1974 [1956]: 21-23), pero también se revela ligada al cuidado formal del mester de clerecía y de los versos de Dante Alighieri, con un claro predominio del alejandrino y del soneto, de versos heptasílabos y endecasílabos. Sin embargo, la exploración métrica no se agotó en esos moldes

y el lector asiste así a una mixtura con versos de arte menor, con formas distintivas de la poesía popular. A este respecto, la propia autora anotó en el prólogo a su *Antología personal*:

Mi abuelo italiano fue el duende de mis versos. Leía en voz alta, en su bello idioma natal, los tercetos del Dante, y esa cadencia nunca me dejó; él va en mi mester de juglaría, en mi mester de clerecía. En el misterio tremendo del verso y su aventura (Venturini, 1981: 11-12).

De hecho, no son pocas las ocasiones en que Venturini se ha posicionado como medievalista, haciendo hincapié en su vieja alma de literata alimentada por tradiciones heredadas de la antigüedad. Por ejemplo, lo enuncia en la entrevista realizada por la Audiovideoteca de Escritores (La Plata, 2012), en la entrevista “De sol nacida” (Díaz Ruiz y Secul Giusti, 2008: 8) y también en el comienzo del relato autoficcional titulado “El libro” (Venturini, inédito): “Las librerías de viejo atraen mi interés tanto como los museos porque mi naturaleza medievalista intenta huir del mecanismo actual, lo que no es posible, pero esos antros cultos ayudan”.

A su vez y de manera general, nacida en el auge del neorromanticismo argentino de los años 40, la poesía de Venturini se ha emparentado con los estilos del modernismo latinoamericano. Por un lado, por la métrica, por el cruce entre las formas cultas y populares, el vaivén entre la clerecía y la juglaría. Por otro, por los motivos, los objetos de contemplación y los espacios que se privilegian en los poemas. A estos elementos se añade la recurrencia a imágenes abstrusas, el rebuscamiento de la expresión literaria, la alusión erudita y una selección léxica que se sirve de latinismos y cultismos.

Con *La trova*, libro publicado en 1962, culmina la etapa poética de Aurora Venturini. Sus páginas ofician de bisagra entre la poeta y la narradora, entre la inclinación al verso y el rumbo hacia la narrativa. Como hecho literario, este título sitúa la última escritura poética original de la autora en un contexto de la literatura argentina en que la narración estaba consolidándose como forma literaria hegemónica (Drucaroff, 2000: 7) —como es sabido— en estrecha relación con el *boom* de la literatura latinoamericana. Después de este poemario, Venturini se dedicó preferencialmente a la narrativa y su incursión en la poesía adquirió un

carácter de retorno: ya no produjo “nuevos” textos poéticos, sino que reconfiguró o extrapoló para sus libros de poesía venideros (la *Antología personal* de 1981, *Lieder* de 1990, *Racconto* de 2004 y *Al pez* de 2007) los poemas ya escritos en otro tiempo. A propósito de ello, el viernes 29 de junio de 2012, durante la presentación de *El marido de mi madrastra* (Buenos Aires, Mondadori, 2012) en el Complejo Bibliotecario Municipal Palacio López Merino de La Plata, la autora respondió a una pregunta de José María Pallaoro, poeta de City Bell, acerca del lugar de la poeta en el marco de su entonces renombrada producción narrativa: “La poesía, la abandoné. Me abandonó también... No, pero se filtra, eh...”. En efecto, la huella poética persistió y roció la lengua literaria de Venturini hasta sus últimos escritos.

Al poner el foco en los procesos de relectura y reescritura que acompañaron las nuevas publicaciones de los viejos poemas de Venturini, se observa que la autora insistió en el arreglo estrófico ligado a la métrica tradicional. No obstante, los cambios textuales que atravesaron algunos poemas generaron un cambio de tono en el que el interiorismo cedió terreno al valor de tipo escénico y testimonial. La nota intimista se atenuó a partir de reducir el predominio de la primera y la segunda persona, de suprimir elementos léxicos de connotaciones emotivas y sentimentales y de asignar mayor importancia a la mirada como medio de relación con el mundo exterior. Así, las impresiones afectivas se reemplazaron muchas veces por descripciones derivadas de la actividad observacional (más plásticas, más exteriores, más objetivas, acotadas al campo de la espacialidad y lo visual)². En rigor de verdad, la impronta visual es ya identificable en *La trova*, lo cual proviene, en gran parte, de la afición de Venturini por Baudelaire, poeta que glorificó la práctica de la *flânerie* y el *culte des images*. Pero también debe tenerse en cuenta que en el campo cultural argentino de los años 60 se sentían los ecos del vagabundo tal como lo definió Deleuze (1984: 289): un “ir y venir continuo”, un “deambular urbano” preponderantemente analítico y meditabundo que había germinado en el neorrealismo italiano de los años 40 y en la *nouvelle vague* desde fines de los años 50. René Huyghe (1955: 9) señalaba con justeza en 1955: “*le monde moderne est sollicité, obsédé par tout ce qui est visuel*”. En buena medida, las formas literarias se hicieron eco de una cultura en que lo visual cobraba cada vez mayor importancia, de una cultura que

² Estos cambios son observables, por ejemplo, en las reescrituras operadas sobre los poemas “La estatua”, “Triste pasaje”, “La mansión” y “De profundis”, de *Peregrino del aliento* (1953), para la publicación de los tres últimos en la *Antología personal* (1981) y del primero en *Racconto* (2004). Para nuestro análisis, cotejamos las distintas versiones publicadas y estudiamos las anotaciones hológrafas de Venturini sobre su ejemplar personal de *Peregrino del aliento*.

transitaba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen³. En este contexto, Venturini aspiraba a migrar del neorromanticismo poético hacia una escritura más a tono con las nuevas condiciones culturales. Volviendo a su poemario de 1962, emerge allí un sujeto imaginario que recorre los *antros cultos* donde se exhibe el patrimonio artístico europeo, situándose como espectador de esa realidad material que invita a la reflexión y al viaje simbólico. El paseo y la contemplación motivan la palabra poética y en los versos se concreta la exploración de sentidos labrados por las historias, los símbolos y las representaciones artísticas de antaño.

La poeticidad de *La trova* tiende al juego hermenéutico. En su conjunto de tópicos cultos y de temas que simpatizan con lo popular, de formas de versificación de arte mayor y menor, de alusiones y referencias eruditas, y también por la complejidad léxica y retórica de los versos, los poemas plantean una suerte de contienda culta con el lector en la que interviene un cúmulo de saberes librescos sobre arte, historia y literatura (cf. Rodas y Salerno, 2018). En parte, este artilugio literario se vincula con la herencia neorromántica y modernista que pesa sobre la autora, pero también con la tradición de la poesía hiperculta de los años 40 y 50 (Prieto, 2006: 380-383) que poco a poco comenzó a ser permeable a lo popular y se encaminó hacia una nueva retórica en la que se mezclan lo alto con lo bajo, en una suerte de “fervor carnavalesco”. Al mismo tiempo, hay que considerar que “los cambios profundos y fundamentales que se operaron en todos los planos de la vida argentina suscitaron nuevas y distintas preocupaciones sobre su fondo y su sentido” (Romero, 1998: 206), lo cual condujo al desarrollo de una erudición historiográfica con inquietudes inéditas y criterios renovadores con respecto al estudio y la indagación del pasado. Este espíritu erudito impregnó la obra de Venturini y es rastreable en sus ensayos, sus traducciones, sus poemas y su narrativa. *La trova*, en particular, presenta un florilegio en el que sobresale este aspecto: cada poema está dedicado a un personaje medieval cuyos rasgos se exploran en un gesto de indagación que une simbólicamente el imaginario de esa edad lejana con el contemporáneo, las figuras del medioevo con el sujeto que las contempla. Y en estos cruces se va definiendo una identidad

³ A su vez, en particular en los años 60, en los estudios de arte y literatura comenzaron a surgir enfoques y líneas de pensamiento centrados en la figura del espectador, en el ojo y la visualidad. Sin ir más lejos, surgía con Iser y Jauss la estética de la recepción.

poética y simbólica que, sin lugar a duda, signa la postura literaria (Meizoz, 2007) de la escritora.

Con el fin de enriquecer los estudios críticos sobre la poesía de Venturini, presentamos a continuación un análisis de los poemas de *La trova*, haciendo hincapié en el tema de la mirada y los objetos de contemplación. Además, para avanzar en el estudio de la importancia de la etapa poética en la definición de su proyecto creativo global, proponemos un último apartado que da cuenta de la migración de algunos de los tópicos y posicionamientos simbólicos estudiados hacia la producción narrativa de la autora.

Con el ojo en el medioevo

La primera pista que lleva a descubrir la filiación del libro de Venturini con el universo medieval se encuentra en la cubierta: por una parte, el título; por otra, la ilustración que lo acompaña. Esta última presenta la figura de un pequeño trovador que viaja a lomo de caballo en una noche de luna y estrellas, al tiempo que se muestra compenetrado en la lectura de un manuscrito que sostiene con su mano. Estos elementos anticipan simultáneamente el tema de la composición en verso (el arte de rimar con maestría, de origen medieval) y el tópico del trayecto en su idea de recorrido espacial (el viaje geográfico) y de camino simbólico (el viaje por el mundo de las letras, el arte, la cultura).

En efecto, como anunciamos en el apartado anterior, la perspectiva enunciativa de los poemas del florilegio medieval de *La trova* sugiere la imagen de un paseante que visita los centros de la cultura europea, con toda su disponibilidad de atención puesta sobre las figuras que observa, que son representaciones de San Agustín (364-430), François Villon (1431-*ca.* 1463), Pedro de Amiens el Ermitaño (1050-1115), Godofredo de Bouillon (1060-1100), Fernando III de Castilla, el Santo (1199-1252), el Jesús de la Columna, Juana de Arco (1412-1431), el Cid (*ca.* 1048-1099) y San Miguel Arcángel. Así, además de circunscribirse a recorridos europeos, la *flânerie* de Venturini practica un recorte temporal que privilegia la época medieval y su estampa: “En marcos palidísimos de plata / abre su colmenar el medioevo” (Venturini, 1962: 41). Como trayecto espacial, el sujeto imaginario deambula por Europa y recorre sus catedrales. Como trayecto simbólico, la vivencia visual propone un encuentro con lo medieval. Y la experiencia de ese encuentro se traspone en imagen textual, dando cuerpo al poema.

En la configuración de este florilegio, prevalece la referencia al dominio de la catedral, un tipo de edificación que, junto con el castillo fortificado, se ha erigido en símbolo de la Edad Media (Le Goff, 2010). Esta predilección no deja de enlazarse con el hecho de que una de las dimensiones de lo artístico que más interesa a Venturini es la de lo visual. En algunas composiciones, la catedral resulta ser el espacio poético por excelencia, el lugar en el que se sitúa (o se situó) el sujeto imaginario en el momento de observación y diálogo con las representaciones plásticas que motivan la palabra poética. Este es el caso, por ejemplo, de “Ángel de catedral”, donde la referencia al espacio catedralicio aparece desde el título y se completa con las alusiones presentes en los versos 1-2 y 14-15 (Venturini, 1962: 50-51): “Ángel en soledad de medioevo, / en alto murallón encaramado”; “la pátina amarilla te domina, / es tu sometimiento la hornacina”. También en “Doncella” el sujeto imaginario reflexiona sobre vitrales y grabados de una catedral (Venturini, 1962: 42-43): “El gótico perfila un astro nuevo // ¿Estos son los grabados que me muestras?”; “¡Nacida poma para los altares / en el vitral del pre renacimiento!”. Asimismo, la construcción textual de “Caballero sepulto” remite a la tumba de Fernando III de Castilla, situada en la capilla real de la Catedral de Sevilla. Pero incluso en aquellos poemas en que el espacio referido es más amplio, aparecen alusiones al dominio de la catedral. Por ejemplo, esto se da en “San Agustín” (Venturini, 1962: 26): “Tú, de Hipona señor de frontispicios / de la tonsura el cóndor; agorera / ave de catedral, que desarraigas”. A su vez, en “Pasaje con Villon” se mencionan la sacristía, las hornacinas, las campanas y, con su nombre castellanizado, la Catedral de Notre-Dame: “Nuestra Señora de París”. Esta clase de referencias se distingue igualmente en “Los sellos” (Venturini, 1962: 47-48): “En torno nuestro y por las galerías / oraban santas con fervor contrito”; “En dorados vitrales me santiguo”; “Llega la virgen clara de setiembre / con olor y sabor catedralicios”.

La predilección de Venturini por las catedrales tiene que ver, ciertamente, con el despliegue artístico y el espectáculo visual que allí se ofrece. Estos lugares de culto en torno a los que giraba la vida en la Edad Media constituían los monumentos más decorados. Muchos de ellos estaban pintados, presentaban tapicerías, frescos, esculturas y vidrieras; incluso rivalizaban por su altura, su grandeza y su hermosura. Pero también hay que considerar que el ámbito catedralicio, por sus dimensiones y demás características materiales, pone en

evidencia los contrastes entre lo alto y lo bajo, la luz y la sombra, correlato de la oposición entre cielo y tierra, que actualiza el concepto de la vida terrenal como tránsito a la vida eterna. Este tópico singular también interesa a la autora y de hecho lo tematiza en el poema que abre el libro, “Trova de imagen”:

la vida es parte del estarse a solas,
con la paloma de la gracia en vuelo
alrededor de nuestras esperanzas,
como la aureola circular que el ángel
recorta en las estampas. No el llorar
la siempre ausencia de la luz y el cielo (Venturini, 1962: 9).

Iconotextos

Como expusimos anteriormente, el florilegio medieval de *La trova* se construye a partir la figuración de un sujeto imaginario espectador que aprecia el arte, pasea y observa su entorno, lo describe, lo interpreta y lo interpela. El recorrido por las catedrales lo sitúa frente esculturas, pinturas, vidrieras, grabados. Y así, en los poemas sobresalen alusiones a materiales artísticos como el bronce, la piedra, el metal, la plata, el vitral, el acero, el óleo o la pátina. Por supuesto, estas imágenes visuales se articulan con otras de origen literario o histórico, que provienen del saber libresco y completan la experiencia que cimienta el poema. Este resulta entonces un artefacto verbal icónico en relación intertextual e intermedial (Wagner, 1996) con los sistemas semióticos de esas imágenes que lo preceden, un *iconotexto* (Wagner, 1996) cuyos significados dependen de la presencia simultánea de dos entramados sígnicos: el visual y el verbal.

Un ejemplo de esta iconotextualidad lo constituye el poema “Caballero sepulto”. El sujeto imaginario plantea una serie de interrogantes en torno al momento de la sepultura de este caballero y lo hace construyendo una *ecfrasis referencial* (Pimentel, 2003: 207) de la tumba que permite inquirir acerca de los secretos que ese objeto plástico recubre (Venturini, 1962: 9): “¿voló la golondrina / por sobre el ataurique lapidario? // ¿Enarboló la pena del sudario / bandera de neblina, / la noche sibilina / de tu descubrimiento funerario?”.

Si la sepultura encierra un misterio para el espectador, el iconotexto porta un misterio doble para el lector: al enigma que reviste la sepultura, se agrega el de la identidad del caballero, velada en el poema. Como primera pista, el segundo verso aporta su nombre: Fernando. Luego, la serie de referencias sepulcrales (“caballero sepulto”, “ataurique lapidario”, “la pena del sudario”, “descubrimiento funerario”) y ornamentales (“rubíes”, “piedra rara”, “vegetal de capiteles”, “medallas y caireles / las arcas inundaron, / heráldicas soltaron”) conducen a pensar en uno de los más extraordinarios sitios fúnebres del medioevo hispano, la capilla real de la Catedral de Sevilla como espacio mortuario conmemorativo, construido por Alfonso X y completado por Sancho IV. Allí se hallan tabernáculos de plata, piedras preciosas, estatuas sedentes realizadas en plata, emblemas heráldicos y, entre otros, reposan los restos de Fernando III, el Santo.

Debemos considerar que la falta de referencia explícita al personaje medieval en el poema no solo apunta a mantener activa la contienda culta con el lector, enfrentado a continuos juegos hermenéuticos (cf. Rodas y Salerno, 2018), sino que es un artilugio empleado por la autora para instalar un reparo en torno a los modos en que las representaciones visuales han fijado y transmitido ciertos rasgos culturales. En esta línea, la incógnita construida en el entramado signico del iconotexto busca problematizar los atributos identitarios de Fernando III evocados por las características materiales de su sepulcro. En efecto, el ornamento fúnebre lujoso que hoy en día presenta esta tumba en la catedral de Sevilla no es el mismo con que fuera originariamente sepultado el rey, cuyo descubrimiento funerario se caracterizó, paradójicamente, por la sencillez. Fernando III de Castilla se despojó de su vestimenta real poco antes de morir y fue su deseo recibir una sepultura sobria. El adorno suntuoso fue ordenado con posterioridad. En consonancia con estos sucesos (y aquí es donde interviene el saber libresco en la configuración del iconotexto), la representación que propone Venturini en su poema resulta, como imagen, más próxima a las características que revistió el momento de la muerte del rey y a su primera sepultura que la suntuosidad de la tumba sita en la catedral de Sevilla: en el iconotexto, al “caballero sepulto” solo se lo nombra como “Fernando”, sin alusión a títulos honoríficos o signos de estatus, despojado de todo revestimiento de gloria⁴.

⁴ Tanto en su poesía como en su prosa, Venturini acude con frecuencia al recurso de las denominaciones para explotar sus cargas semióticas y movilizar su poder connotativo. En el florilegio que estudiamos, el uso de los

De otra manera, en el iconotexto presentado en “Ángel de catedral”, último poema del florilegio, vuelve a velarse el referente. El título de la composición y la descripción de la figura (cf. cita de los versos 1-2 y 14-15 en el apartado anterior) enseñan que se trata de la imagen de un ángel exhibida en una catedral. No obstante, faltan precisiones que ayuden a definir de qué ángel o de qué catedral se trata. Dadas ciertas señas, puede inferirse que la representación corresponde a San Miguel Arcángel. En primer lugar, por su rol de patrono y protector de la iglesia, jefe de los ejércitos de Dios, cazador y guerrero (Venturini, 1962: 50-51): “tu imposible carrera de mastines”; “Cuernos de caza en un solar vedado”; “soldado, cazador, halcón en sombra”. En segundo lugar, y derivado de lo anterior, por su misión de vencer a Satanás (Venturini, 1962: 50): “mientras se despereza Belcebú, / arrójale tu dardo imaginado”. Y, en tercer lugar, por ser el ángel alado que responde al llamado divino y que tocará la trompeta el día del arrebatamiento (Venturini, 1962: 50-51): “Tus alas mariposas, tus clarines, / [...] cantan inaudible canto”; “¡Qué angustia sentirás si Dios te nombra...!”

En este poema, el problema de la identidad del ángel reside en que su representación visual mutila su ser, la fijación en un objeto plástico lo aprisiona y cercena su espíritu. El iconotexto busca poner de relieve esa paradoja entre presteza e inmovilidad y lo hace oponiendo el sistema semiótico del artefacto visual concreto que se observa en la catedral al entramado signico de las representaciones tradicionales del ángel que habitan en el imaginario cultural.

Es importante comprender que los cuestionamientos poéticos de Venturini en torno a las representaciones de determinadas figuras icónicas del medioevo sobrepasan la intención de problematizar los modos en que se han modelado y transmitido los rasgos culturales de aquella época. En sí mismo, el recorrido que traza el sujeto imaginario al explorar esos sentidos impacta sobre los problemas que acarrea la figuración poética de sí, sujeta a las

nombres opera muchas veces con el fin de enmascarar, de mostrar una faz y ocultar otra, lo cual se corresponde con el hecho de que ni los personajes del medioevo ni el sujeto imaginario de los poemas constituyen entidades unívocas. Por ejemplo, en “Pasaje con Villon”, el escritor medieval francés es, según las instancias del poema, “Monsieur de Moncorbier o Monsieur de Loges”, los dos nombres que parecen corresponderle según los documentos oficiales; “François Villon, de Francia”, mote a través del cual se alude a su reputada figura de poeta francés (François Villon es el nombre que él mismo eligió portar cuando ingresó a la universidad, es el nombre del poeta, de su fama, con el que ha trascendido en la historia cultural y literaria de Francia); pero también se lo llama, sencillamente, “Francisco”, una castellanización de “François”, para dar la imagen de cierre del poema, que atañe al momento en que Villon, ya hombre común, vagabundo, malhechor, caído en descrédito y a punto de ser condenado, de morir ahorcado, se salva, acaso por milagro divino (“sintió piedad la cuerda. / A Francisco aureolaron / aros de quintaesencia” [vv. 82-84]).

controversias de una identidad simbólica que se manifiesta escindida y en relación problemática con el mundo que habita.

Mirada y subjetividad simbólica

La trova se inicia con un poema que presenta un sujeto imaginario signado por la sombra, a la expectativa del llamado divino:

Si este corazón, el desterrado
de las caricias, de los ventanales,
de la palma serena que convierte
al lobo en el cordero sacrosanto,
en el minuto exacto recibiera
el aire de sus notas, en el bosque,
del ala de los pájaros de Dios,
en la bandera abierta de su canto (Venturini, 1962: 9).

Esta actitud de espera, en la que resuena la figuración del *homo viator*, en viaje hacia una vida otra, reaparece, con sus matices, en varias de las composiciones que preceden el florilegio. En “Sigmurd”, desde lo bajo, se aguarda el llamado salvador de fuerzas inmemoriales (Venturini, 1962: 14): “Al pie del capitel / esperaré la voz de tu elemento / la tierra, el agua, el aire y el tormento / de tu lengua de miel”. En “Figuras de sueño”, el estado de ánimo pleno de fe comienza a menguar y alterna con la desesperanza y el abatimiento (Venturini, 1962: 19): “En las butacas de la espera estaba / roja como el amor del terciopelo, / arrellanada el alma en sus espacios; / minutos con amargo dividiendo”. En las dos últimas piezas poéticas de esta primera sección, “Rosa marina” y “Rosa final”, el esplendor inmarcesible de la rosa parece subrayar el destino luctuoso, y acaso sin retorno, del yo poético (Venturini, 1962: 21-22):

Yo que nací con aires vertebrados,
con la fragancia de la rosa viva,

el nervio emocional, con la pasiva
nota ascendente de los iniciados,

la vértebra quebré, por los costados
me vi partir de ausencia combativa,
la vela desflecada, a la deriva
los barloventos desequilibrados.

[...]

Si a mí llegaras, sombra iluminada,
viera el camino de la esencia pura.

Rosa en el aire de la gran caverna
adonde descendí con arte propio;
cierra mis ojos terrenales, pinta
los esotéricos de mí, espectrales.

Luego de este ruego por la liberación “de crueles sensaciones”, se presenta el florilegio medieval. Como expusimos, en esa sección del poemario el centro de la atención poética se posa sobre ciertas figuras del pasado y sus representaciones. No obstante, la búsqueda emprendida por el sujeto imaginario en torno a su propia condición sigue en juego y se realiza a partir del paseo cultural y el acto contemplativo. Así, cuando la voz poética asume la primera persona, prevalecen las expresiones verbales de percepción visual e intelección (Venturini, 1962: 25-27; 40-43; 48): “me detengo / con las pupilas interiores”, “busqué con ojo de reminiscente”, “leí en el Libro del Señor, mi nombre”; “miro tu corazón”, “Yo no quiero saber esas historias”, “muéstrame la estampa”; “presto atención por comprender la historia”. La mirada opera como dispositivo que enciende el cruce entre las improntas culturales e históricas que se descubren en el análisis de las imágenes contempladas y la interioridad. Dicho de otro modo, en el gesto de indagar los rasgos del pasado, la realidad que

se exhuma se acerca y se percibe como “figura presente reminiscente” (Didi-Huberman, 1997 [1992]: 117).

En este sentido, desde los frontispicios, Agustín de Hipona se abre al diálogo y acompaña simbólicamente al sujeto imaginario en el trayecto de búsqueda interior que lo lleva a sumergirse en su propio pasado (Venturini, 1962: 27): “De tu mano prendido, anduve el túnel / que comienza en la carne, hiende el hueso, / penetra las corrientes de la médula, / y con llave de Dios, ya destinada, / abre la subconsciente reciedumbre”. El poema sobre Villon pone de relieve el doblez entre lo sagrado y lo profano, la oscuridad y la luz, lo sublime y lo miserable, la condena y la salvación. Por otra parte, esto último, unido a los motivos de la muerte y la resurrección, se tematiza en “Los sellos”.

La pugna entre lo sagrado y lo demoníaco resurge en “Cruzado” y en los poemas consagrados a Juana de Arco y al Jesús de la paciencia. En el primero, a su vez, se alude al tópico del *homo viator*, el peregrino que padece las penurias de la batalla y se sacrifica en pos de un porvenir marcado por la salvación, la cual sin embargo se demora (Venturini, 1962: 35): “Aguardo una palabra, pero callas. / Yo he soportado el peso de tus cruces”. El Jesús de la columna también se muestra en su sacrificio y sufrimiento, que atormentan al sujeto poético (Venturini, 1962: 40): “Así me martirizas. / Miro tu corazón, hermano, amigo, / huyendo por tus ojos, por tu ombligo, / por tus poros, tus uñas, tus cenizas”. Y en “Doncella” brota la imagen del doble y paradójico destino de Juana de Arco, beata condenada a la hoguera. Asimismo, el Cid se representa en su faceta de héroe caído en desgracia. Finalmente, esta cuestión del destino contradictorio vuelve a aparecer, como ya analizamos, en “Ángel de catedral”⁵.

Terminado el florilegio, aparecen dos poemas constituyendo la sección titulada “Paisajes”. Cada uno presenta, a modo de actualización, un estado de ese sujeto imaginario que vuelve a posicionarse en el centro de la composición textual. El primero, “Panorama de afuera, con gorriones” (Venturini, 1962: 55-58), comienza con una lamentación por la pérdida del mundo de los pájaros, la elevación, el canto. Ese universo, que estuvo en el origen, se percibe ahora como lejano. En los versos se hace explícita la nostalgia por ese pasado anclado a la naturaleza, rodeado de flores. El presente que se abre, en cambio, avizora la noche y un

⁵ Para profundizar el análisis hermenéutico de los poemas, cf. Salerno, 2017 y Rodas y Salerno, 2018.

terreno rígido, de calles neblinosas. Este paisaje muestra la bisagra entre dos destinos (uno antiguo y otro inminente) y la pena sentida por la privación de aquel envuelto de luz y altura. Como contrapunto del primero, el segundo poema se titula “Panorama de adentro con ofidio” (Venturini, 1962: 59-61) y presenta un yo desvanecido que se refiere a su anterior destino (de árboles, cisnes, canto y ritmo) como un deber cumplido con la tradición. Ese pasado se entiende cada vez más distante pero no se procura dismantelarlo: permanece suspendido como una arista del “panorama de mí” (Venturini, 1962: 60): “Acaso fui feliz como la nube / que en candorosa lluvia se derrama; / comí la fruta viva del verano, / bebí en invierno la difunta escarcha / lo rememoro como en relicario / para renacimiento de mi alma”. El yo del presente es un reptil hundido en el suelo y en la aflicción (Venturini, 1962: 60): “Ahora muerde arena la mandíbula, la tierra astuta que me desconsuela”.

Por último, en la composición que cierra el poemario, “Trova final”, el sujeto se reconoce doble, escindido en un ser que es luz, altura, linaje ilustre y, conjuntamente, oscuridad, caída, desecho común. Recuperando el tópico de la condena/salvación, el poema adopta la forma de la plegaria y el ruego se pronuncia en nombre de la arista de sí corroída, expuesta al desamparo. Para culminar, como refuerzo de esta pervivencia de lo uno y de lo otro, de lo antiguo y de lo nuevo, sobre el final se sugiere, recurriendo a la imagen del Ave Fénix, el motivo de la disolución y el renacimiento.

Esta proyección poética de una subjetividad simbólica que reconoce en la historia de sí dos momentos de características singularmente opuestas y que acepta la cesión de un primer destino más noble y esclarecido en pos de un camino de asperezas que se abre, a la vez que no renuncia por completo al signo identitario del origen sino que lo atesora, manteniéndolo en suspenso, como un pliegue más de su ser, impacta de lleno en la construcción de una imagen autoral que sobrepasa los límites entre texto y contexto, entre yo creador y yo social para señalar una posición en la escena literaria.

Hacia el universo ficcional y la postura literaria de Aurora Venturini

En la poesía de Venturini, como en los senderos que la autora siguió en su ancho recorrido por las letras, se perciben los ecos de coyunturas relevantes de la historia argentina y de las mutaciones que tuvieron lugar en la esfera del arte y la literatura. Su proyecto literario estuvo atento a los movimientos estéticos y culturales y se fue ajustando en respuesta a las

condiciones que organizaron el espacio de la producción artística e intelectual de cada época (cf. Salerno, 2016 y 2017).

Los posicionamientos discursivos que exhibe su obra poética mudaron con el tiempo y los textos en sí mismos, tanto por sus particularidades retóricas como por su horizonte representacional, constituyen un testimonio del tránsito de Aurora Venturini por universos literarios disímiles, que se repelen y se hermanan en una amalgama singular, como la que define la postura literaria de esta “joven vieja” poeta y narradora argentina.

Ese tránsito, como se sabe, llevó de la poesía neorromántica cuarentista a la narrativa contemporánea descarnada, del apego a la tradición a la ruptura con las convenciones, del simbolismo críptico al decir sin tapujos, de lo apolíneo a lo dionisiaco, del interiorismo a la observación testimonial, del tono nostálgico y el acento rememorativo a la ironía y la mordacidad. Con todo, esto no quiere decir que unas formas literarias hayan desaparecido para dejar lugar a otras más actuales. Sin duda, las primeras perdieron su hegemonía, pero permanecieron como un resto reminiscente, tensionando el estilo, haciendo vibrar la disonancia y revelando, en ese enrarecido aire de familia, que los puentes de poesía siguieron abiertos.

Un lector atento es capaz de reconocer en la narrativa de Venturini la afición por lo antiguo y erudito; personajes que viajan, que conocen y disfrutan del arte, los paseos por Europa y los antros cultos. Asimismo, la particular mirada de sus protagonistas, aguda y sensible, resulta crucial en la construcción de las tramas narrativas (pensemos en novelas como *Las primas* o *Nosotros, los Caserta* y en cuentos como “El gatito”). A partir del poder analítico y crítico que otorga la mirada, los propios personajes suelen evaluar su entorno y salta allí esa insalvable discordancia entre sus universos emocionales y sus experiencias de vida. Traemos algunos ejemplos:

Pero todo pasa en este mundo inmundo. Por eso no es lógico afligirse demasiado por nada ni por nadie. // A veces pienso que somos un sueño o pesadilla cumplida día a día que en cualquier momento ya no será, ya no aparecerá en la pantalla del alma para atormentarnos (Pensamiento de Yuna, narradora de *Las primas*; Venturini, 2020 [2007]: 16).

Tirada en medio de la calle lloré como una niñita de cuatro años. Como en cinta plateada de cinematógrafo, desfilaron mis batallas, mis terremotos, desastres, incendios... especialmente mis incendios. Y me sentí el bebé de una escena de la película *El acorazado Potemkin* rodando escaleras abajo, en mi cochecito (Relato de Chela, narradora de *Nosotros, los Caserta*; Venturini, 2021 [1992]: 247-248).

La prosa de Venturini se arma con una singular mixtura de tópicos, de tonos y de registros de lengua que viene de su inclinación a tensionar valores, marcar los cruces entre aspectos heterogéneos de la cultura y hacer notar los contrastes que nos habitan. Todo lo cual, como vimos, despuntaba en sus textos poéticos. Aquí un ejemplo de la novela *Me moriré en París con aguacero*:

Viajaba en un colectivo de corta distancia, desde City Bell a La Plata, una tarde de otoño amarilla de hojas y nostalgia. La nostalgia es color hoja caída y coincide con lo maliciente que abate la hepatitis en la piel de los que la sufrieron y sufrirán, lo sé por experiencia. A los siete años enfermé del mal y aún acuno un infante helado de topacio y anguila, y huyo de los fantasmas atrabiliarios de ese ayer lontano, de la amargura que sube a la lengua el hígado huérfano de vesícula, del estómago que al privarse de alimentos deliciosos, enojado, me enoja y enfurece (Venturini, 1998: 9).

En esta línea de conjunciones, Venturini representó también en sus cuentos y novelas la posibilidad de transitar entre dimensiones, incluso de morir y renacer simbólica y aun físicamente. Ejemplos de estas cuestiones pueden encontrarse en *Nosotros, los Caserta*, *Me moriré en París con aguacero*, “Fulvia” y *Los rieles*.

Parte de su proyecto literario (como ha sido estudiado, por ejemplo, en Salerno, 2014) se funda en el borramiento de las fronteras entre vida y ficción. Esto impacta de lleno en la configuración de su postura autoral y provoca un solapamiento entre aquello que define su obra, lo que la define como autora y aquello que la define como *persona*. Así, no solo el

sujeto imaginario de *La trova* o los personajes de algunas de las ficciones de Venturini transitan tensionados por las fuerzas de lo celeste e infernal (como Alma, de *Me moriré en París con aguacero*), sino que la propia escritora se ha autorrepresentado alcanzada por esa misma ambivalencia (Salerno, 2016: 116): “Aurora Venturini creó sobre sí misma el mito de haber habitado una suerte de borde entre el universo de Dios y el de Lucifer, la experiencia de la tensión entre lo divino y lo satánico”. De modo semejante, la figuración de un sujeto imaginario que pasea por los centros culturales observando con atención y actitud reflexiva los detalles y matices de su entorno no es exclusiva del florilegio medieval estudiado ni de los personajes de ficción que la autora construye⁶, ella misma relataba su propia afición a este tipo de *flânerie*:

En el Louvre subo y bajo, andando ciudades antepasadas, bajo aún más y me siento a comer algo, a beber algo, a fin de preparar mi larga estada egregia consistente en ubicarme al pie de la gran escalera de mármol a contemplar hacia arriba en el descansillo de la alta baranda “La Victoria de Samotracia”, y también veo pasar las horas. // Significa esta actitud mi refugio junto a la escultura única que estuvo en el mar y cuenta historias. [...] // Tales disquisiciones me mantienen fija en el subsuelo donde reflexiones de ayer no se han perdido enseñándonos a desmadejar tejidos de punto precioso y suave (Venturini, inédito).

Conclusiones

El examen de los textos de *La trova* presentado en este trabajo permite comprender que ciertos rasgos escriturales germinados en la etapa poética pervivieron en la subjetividad literaria de Venturini y se transfiguraron para ser ofrecidos a los lectores posmodernos en la nueva narrativa de la autora. Incluso sus escritos más actuales están marcados por la impronta de épocas pasadas: atados a experiencias de vida enraizadas en la primera mitad del siglo XX,

⁶ Por mencionar un ejemplo, la narradora protagonista de la novela *Nosotros, los Caserta* encuentra en los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Plata claves que le ayudan a ensamblar las piezas del rompecabezas de su vida, también halla su perfecto retrato en la *Melancolía I* de Durero y en una esculturilla de cabezudos la pista para explorar sus antepasados.

rociados por un lenguaje poético de signo neorromántico y un espíritu devoto de lo antiguo y lo erudito.

La mirada lúcida y sensible es, en la poesía como en la prosa de la autora platense, un dispositivo que guía trayectos geográficos y simbólicos. Su literatura se nutre de un deambular urbano, pero también de recorrer los imaginarios contruidos por las tradiciones, el arte y la literatura, al compás de una actitud crítica y reflexiva que lleva siempre a repensar lo estatuido. El cuestionamiento de lo dado es en Venturini una forma de producir textualidad. Sus escritos interrogan el mundo y la subjetividad. En ellos, la identidad está en constante redefinición y resulta indesligable de los universos que se transitan, cuyas tramas, más o menos secretas, gobiernan y socavan a los sujetos. Tan es así que las subjetividades representadas por Venturini se encuentran en relación problemática con el entorno y peregrinan tensionadas por fuerzas sociales, culturales y espirituales en pugna. Frente a esto, lo textual aparece como una forma de lo posible, como una vía para la realización del ser y su afirmación en el mundo.

En la búsqueda de la propia identidad literaria y simbólica, muy a tono con su sagaz valoración de la disonancia, Venturini supo ser joven, actual y renovadora en un periodo histórico que en algún sentido le resultaba amenazante, con sus máquinas, su tecnología, su aceleración (cf. Díaz Ruiz y Secul Giusti, 2008: 8). Para quien buscaba “huir del mecanismo actual”, la literatura fue un recurso de doble valencia: su refugio y su exposición. Ella no habría querido que se olviden su semilla poética, su raíz ni los ríos que regaron el destino que esta “humanidad maravillosa” le consignó “entre abejorro, caracol y rosa” (Venturini, 1952: 57): es de esas aristas punzantes de su vida de donde emana la figura que el mundo de las letras celebra hoy, a cien años de su nacimiento en su querida ciudad de La Plata, de diagonales, tilos y poetas.

Bibliografía

- Cuvardic García, Dorde. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.
- Deleuze, Gilles. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Díaz Ruiz, Jerónimo y Secul Giusti, Cristian. (1 de marzo de 2008). “Del Sol Nacida”. *La Otra Cara*, pp. 8-9.
- Didi-Huberman, Georges. (1997 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Drucaroff, Elsa (dir.). (2000). *La narración gana la partida. Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Entrevista a Aurora Venturini (31 de marzo de 2012). Audiovideoteca de Escritores, La Plata. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_qc2dRCsB10. [Fecha de consulta: 22/10/2021]
- Friedrich, Hugo. (1974 [1956]). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Huyghe, René. (1955). *Dialogue avec le visible*. París: Flammarion.
- Le Goff, Jacques. (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Paidós.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine.
- Pimentel, Luz Aurora. (2003). “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías IV*, 205-215.
- Prieto, Martín. (2006). *Breve Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rodas, Giselle Carolina y Salerno, María Paula. (2018). “Tensión y tradición cultural en *La trova* de Aurora Venturini”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 9(17), 59-74.
- Romero, José Luis. (1998). *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: A·Z editora.
- Salerno, María Paula. (2014). “La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy”. En *Actas III Congreso Internacional “Cuestiones Críticas (Año 2013)*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Salerno, María Paula. (2016). “El mundo editorial de Aurora Venturini”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLII (83), 279-300.

Salerno, María Paula (2017). “‘Agua de poesía del primer poeta de Francia’: Venturini lectora de Villon”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32 (1), 109-120. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/53090>. [Fecha de consulta: 22/10/2021]

Venturini, Aurora. (1955). *Lamentación mayor*. Buenos Aires: Colombo.

Venturini, Aurora. (1962). *La trova*. Buenos Aires: Colombo.

Venturini, Aurora. (1981). *Antología personal*. La Plata: Ramos Americana Editora.

Venturini, Aurora. (1998). *Me moriré en París, con aguacero*. Buenos Aires: Corregidor.

Venturini, Aurora. (2020 [2007]). *Las primas*. Buenos Aires: Tusquets.

Venturini, Aurora. (2021 [1992]). *Nosotros, los Caserta*. Buenos Aires: Tusquets.

Venturini, Aurora. (inédito). “El libro”. Documento mecanografiado conservado en el archivo personal de la escritora.

Wagner, Peter. (1996). “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. En Peter Wagner (ed.), *Icons - Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 1-40). Berlín-Nueva York: de Gruyter.