

TRADICIÓN Y TENSIÓN CULTURAL EN *LA TROVA* DE AURORA VENTURINI

TRADITION AND CULTURAL TENSION IN *LA TROVA*

BY AURORA VENTURINI

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.04>

GISELLE CAROLINA RODAS*

Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina

MARÍA PAULA SALERNO**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Fecha de recepción: 14 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 18 de agosto de 2017

Fecha de modificación: 1 de septiembre de 2017

RESUMEN

En este artículo se propone un análisis hermenéutico del poemario *La trova* (1962), de la escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015). Se trata de un libro significativo en el conjunto de su obra por ser signo del giro estético que se produjo en su proyecto creador durante la década del sesenta y que se evidenció en el pasaje de la poesía a la narrativa. *La trova* presenta un sujeto imaginario atravesado por las tensiones y oposiciones de diferentes rasgos culturales, cuya identidad se define en el diálogo con la tradición del medioevo.

PALABRAS CLAVE: Aurora Venturini, *La trova*, poesía argentina, tradición medieval, tensiones culturales.

ABSTRACT

This article provides a hermeneutic study of the book of poetry *La trova* (1962), by the Argentinian writer Aurora Venturini (1921-2015). This is a significant book among her literary works, as it is a sign of the aesthetic turn that occurred in Venturini's creative project during the sixties, which was evidenced in the passage from poetry to narrative. *La trova* presents a persona affected by the tensions and oppositions of different cultural features, whose identity is defined through the dialog with the medieval tradition.

KEYWORDS: Aurora Venturini, *La trova*, Argentinian poetry, medieval tradition, cultural tensions.

* rodasgisellec@yahoo.com.ar. Doctora en Letras, Universidad Nacional de La Plata.

**pausalera@yahoo.com.ar. Doctoranda en Letras, Universidad Nacional de La Plata.

Aurora Venturini nació en la ciudad de La Plata en 1921. En sus inicios como escritora colaboró en la prensa periódica local y nacional, obtuvo diversos premios y distinciones en concursos literarios, participó en antologías poéticas y publicó sus primeros poemarios en la década del cuarenta. Perteneció a la generación de los neorrománticos y se dedicó a la poesía hasta la década del sesenta, momento en que su carrera giró hacia la narrativa. *La trova*, publicado en Buenos Aires en 1962, representa su última escritura poética original. De allí en adelante Venturini escribió predominantemente cuentos y novelas, aunque también sus antiguos poemas volvieron a editarse a partir de la década del ochenta. Producida a lo largo del siglo XX, su extensa obra no bastó para que Venturini lograra un reconocimiento en el campo literario nacional como escritora de cuentos y novelas; sin embargo, en 2007, a los 85 años de edad, ganó sorpresivamente el *Premio Nueva Novela* del periódico *Página/12*. A partir de entonces se la consideró una voz renovadora de la literatura argentina, su obra se publicó en prestigiosas editoriales (Caballo de Troya, Mondadori, Sudamericana, Literatura Random House) y fue traducida al italiano, al francés y al inglés. En noviembre de 2015 falleció en su ciudad de origen, dejando el volumen *Cuentos secretos* en prensa. En este artículo nos proponemos examinar la estética plasmada en el libro que ofició de puente para el pasaje de la poesía a la narrativa en el proyecto creador de Aurora Venturini, con el objeto de contribuir a la comprensión del giro estético en su obra literaria.

En *La trova*, Aurora Venturini dedicó nueve poemas a la explotación de motivos e imágenes escogidos del complejo cultural de la Edad Media, que fueron reunidos en un apartado titulado “Florilegio medieval”¹. Este rótulo señala el carácter antológico y misceláneo de la sección poética, que se presenta dentro del volumen como una incisión en la que se propone un recorte del universo cultural del medioevo y sus modos de representación literarios, artísticos e históricos singulares. El mote “florilegio” funciona como una rúbrica que remite al origen griego del concepto de antología (*anthos*, flor, y *lego*, escoger), a la vez que permite asociar el acto poético con la tradición de aquellos torneos literarios establecidos en la Baja Edad Media con el fin de mantener las tradiciones culturales y promover la creación literaria. Nos referimos a los juegos florales, cuya primera manifestación data del año 1313 en Toulouse, Francia. Estos certámenes, que se introdujeron en España a través de Cataluña a finales del siglo XIV, y aparecieron en Castilla en el siglo XV en forma de justas literarias, surgieron como imitación de los

1. *La trova* se estructura en cuatro secciones. La primera, sin título, comprende seis poemas. La segunda corresponde al “Florilegio medieval”, conformado por los poemas “San Agustín”, “Pasaje con Villon”, “Cruzado”, “Caballero sepulto”, “Jesús de la columna”, “Doncella”, “Desventura del Cid”, “Los sellos” y “Ángel de catedral”. La tercera reúne dos textos bajo el título “Paisajes”. La última consiste en una sola pieza poética, “Trova final”.

concursos celebrados en Grecia y en Roma y se convirtieron más adelante en un modo de impulsar, mediante premios y menciones honoríficas, la creatividad y el interés por temas literarios y filosóficos (Estébanez Calderón; Gómez Redondo).

La combinación entre el florilegio medieval (título del apartado) y la trova (título del poemario completo) envía sin más a la tradición trovadoresca medieval. El trovador es el autor de composiciones líricas cultas, un personaje instruido “que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto” (de Riquer 19), las cuales, sin embargo, contaban con una melodía y un texto fijos. En el arte de trovar, de rimar con maestría, se valoraban como mérito poético el *trovar clus* y el *trovar ric*, dos formas de composición hermética que resultaban en versos dificultosos, cerrados, enigmáticos, fuere por el recargamiento excesivo de conceptos, el abuso de la agudeza y de la complicación expresiva (propios del *trovar clus*), como por la preocupación por la belleza de la forma, la sonoridad de la palabra, la sugestión del sonido y la elección de un vocabulario apartado del corriente en detrimento del contenido (características del *trovar ric*) (de Riquer 75).

En el poemario que analizamos prima el estilo de composición en clave enigmática. El conjunto de las referencias y significados instalados en los poemas exige, por su grado de codificación, una colaboración intensa del receptor. Esto resulta, en parte, de una de las características que subyace a la creación lírica, definida por Kayser como la “interiorización”, una disposición anímica del poeta que lo conduce a internalizar y sintetizar lo vivido y observado: “... en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran ... Lo anímico impregna la objetividad, y esta se interioriza” (529). Así, la lírica intimista (Spang 63) resulta muchas veces opaca y hermética y, en su estructuración, intensifica la potencia sugestiva del lenguaje al acudir a recursos como los de la insinuación y la sugerencia para ilustrar y profundizar los temas del poema.

La carga connotativa de la palabra poética ciñe, en el “Florilegio medieval” de Venturini, la relación entre autor, lector y texto, los cuales se entrelazan en un desafío o juego hermenéutico. En este artículo estudiamos las maneras en que este juego se articula, centrando la atención en el trabajo de la autora con elementos representativos del medioevo, con símbolos e imágenes que remiten a su contexto social, histórico y cultural, y buscamos dar cuenta del modo como Venturini tensiona y polariza valores de signo contrario en consonancia con la forma en que la misma Edad Media pensó su relación con el mundo. Asimismo, aludimos al diálogo que se establece con la poesía moderna, en particular con escritores franceses de la tradición literaria del siglo XIX, con quienes Venturini ha mostrado tener una especial filiación. Este complejo de relaciones coopera con la definición de un sujeto imaginario (Monteleone 11-12) atravesado por las tensiones y oposiciones de diferentes rasgos culturales, cuya subjetividad se funde con la

materia de los poemas y acaba por percibirse a sí mismo como un ser doble, escindido, antinómico. Consideramos que el análisis de las dualidades que se evidencian en este poemario publicado en 1962 contribuye a la comprensión del cambio de rumbo que se estaba operando en la obra de Venturini en esos momentos y que haría de *La trova* su última escritura poética original.

1. SUJETO IMAGINARIO EN PUGNA

La tensión es, según Johan Huizinga, una de las características generales del quehacer poético entendido como juego. Esta, además de estar presente en la organización lírica del florilegio, aparece como motivo en el poema “Los sellos”, el cual se inicia con la imagen de una escena de abierta contienda que remite a los naipes, pero que fundamentalmente exhibe dos rivales de ajedrez: “Estuvimos de frente a los tableros / con los reyes, las torres y los peones; / cada cual con un as de corazones, / con los escudos y los escuderos” (vv. 1-4). El título de esta pieza se enlaza con el género de la literatura apocalíptica, con textos que se caracterizan por presentar una revelación (Charpentier 5); y en particular, con el Apocalipsis bíblico y la visión profética que se descubre en la apertura del libro de los siete sellos. De esta suerte, la voz enunciativa del poema de Venturini indaga en la revelación de su futuro, pero el carácter anticipatorio aparece matizado de incertidumbres en la forma de la interrogación: “¿Viejas torturas me desollarán?, / ¿de sortilejos moriré contigo?, / ¿yo daré fe, o me serán testigos?” (vv. 17-19).

De modo semejante a la forma simbólica que se prioriza en la apocalíptica, en “Los sellos” se vela la identidad de las figuras enfrentadas en el torneo, no se aportan referencias concretas que permitan identificarlas con precisión: “Estuvimos de frente a los tableros” (v. 1), “anduvimos por largos corredores” (v. 9), “seguimos la partida en cobertizos” (v. 11), “estuvimos de frente en el torneo” (v. 41). Sin embargo, la combinación de la alusión bíblica y la referencia al juego conducen a pensar en un sujeto imaginario que se enfrenta a la muerte en una partida de ajedrez². La presencia de la muerte y la posibilidad de sucumbir sobrevuelan en algunos indicios que crean una atmósfera acorde a la construcción de un sujeto vacilante sobre su porvenir incierto (como se deja ver en los versos 17 a 19 citados más arriba) y que se bate entre la salvación y la condena. El ambiente que describimos se percibe en las figuras religiosas a las que el sujeto

2. Una situación análoga a la que se configura en el poema de Venturini se presenta en “El séptimo sello” (*Detsjundeinseglet*, 1957), película del director sueco Ingmar Bergman ambientada en la Europa bajo-medieval, durante la epidemia de la peste negra. El filme relata el encuentro de un caballero cruzado con la figura alegórica de la muerte, quien pretende tomar su alma. Para salvarse, el hombre reta a la muerte a una partida de ajedrez que se desarrolla durante días.

imaginario presenta como seres afligidos que emiten plegarias (“En torno nuestro y por las galerías / oraban santas con fervor contrito” [vv. 5-6]) o en el color rojo que cerca las flores (“al rojo los asfódelos” [v. 13]), el cual en la literatura apocalíptica simboliza la sangre de los mártires. Asimismo, colaboran con la construcción de este escenario la referencia al suplicio de los santos (“la sangre ardía, como ardió San Pablo, / y en la parrilla, San Lorenzo, acorde” [vv. 15-16])³, la forma como se invoca a la muerte en femenino (“Escucha compañera de partida” [v. 21]) y la alusión a su poder sobre el infierno, sugerida en la mención al Leteo, río del Hades⁴.

A lo largo de estos versos endecasílabos, la idea de muerte se conjuga con el motivo de la resurrección. Esto sucede a partir de la combinación de imágenes que señalan la finitud de la naturaleza y la posibilidad de que en el futuro nada renazca (“los árboles que talan desde afuera” [v. 22], “no habrá resurrección en primavera / si agostan de la gema no nacida” [vv. 23-24]), con una última apelación en la que se articulan un espacio sagrado de la cultura medieval y la exuberancia de la mitología grecolatina: “... renaceré en el arco de la ojiva. / Será cuando Dionisios resucite” (vv. 47-48). Metafóricamente, la oscuridad nocturna (“A tu patria de noches vecinas” [v. 25]) y la idea de descenso y caída (“y al río que desciende catarata” [v. 26], “tu enfático declive de colinas” [v. 28]) vuelven a aparecer con insistencia retórica para señalar crípticamente a la muerte como rival del sujeto imaginario.

Huizinga explica que en los juegos antitéticos de tipo agonal el elemento de tensión alcanza su grado máximo, a lo que añade: “... el juego de ajedrez arrebató a los circunstancias, a pesar de que también es totalmente estéril para la cultura y no lleva consigo ninguna excitación exterior” (70). La partida de ajedrez de “Los sellos” resulta entonces singular, no se ajustaría al juego de ajedrez tradicional tal y como lo describe Huizinga en tanto que en el poema la exaltación de los participantes no solo se vuelve exterior para ellos mismos, expresada en sus cuerpos, sus sensaciones y desplazamientos físicos por el espacio en el que se encuentran (“Anduvimos por largos corredores / con hambres y humedad, con piel de erizos, / seguimos la partida en cobertizos, / en bóvedas seguimos y en alcores” [vv. 9-12]), sino que a la vez su arrebatamiento se enlaza con todo un entramado cultural a partir de las distintas apelaciones a personajes y figuras emblemáticas

3. Es sabido que San Lorenzo fue quemado vivo en una hoguera, más específicamente en una parrilla, el 10 de agosto de 258 en Roma. Menos certezas hay sobre el martirio de San Pablo, muerto en la misma ciudad entre los años 58 y 67. De él se cree que habría sido decapitado, aunque es de común acuerdo entre los exégetas que se trató de una muerte violenta bajo el emperador Nerón (Penna 1807).

4. En el Hades los muertos bebían de las aguas del Leteo para olvidar su vida terrestre. Según algunas concepciones filosóficas, las almas, antes de volver a la vida y hallar un nuevo cuerpo, bebían de estas aguas de modo tal que se les borraba de la memoria lo que habían visto en los infiernos.

para la historia, la literatura y la religión: San Agustín, el Arcángel Gabriel, San Pablo, San Lorenzo, la burra de Balaan, la virgen María, el Leteo, Dionisios.

2. ÍCONOS CULTURALES EN CLAVE ANTINÓMICA

El artilugio poético sirve a Venturini para señalar su punto de vista con respecto a los modos de organización y transmisión de ciertos íconos y rasgos culturales, al tiempo que le permite ponerse en relación con la poesía moderna. En el caso de *La trova*, intervienen en ello la selección de la materia poética, ligada al imaginario medieval; la elección del procedimiento, inclinado hacia el juego hermenéutico, y la concepción y exposición de la esencia signica de esa materia como antinómica. Ella presenta sus flores al modo en que Charles Baudelaire delimita su propia idea de lo bello en la configuración de sus *fleurs du mal*, por ejemplo, en la tensión dual ideal/*spleen*, elevación y caída. De hecho, de la lectura del florilegio, en particular del poema “Pasaje con Villon”, se desprende el ánimo de la escritora argentina por ligarse con las poéticas de Villon, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, a las que encuentra regadas por un mismo espíritu, oscilante entre lo sagrado y lo satánico. Se trata de una operación escritural orientada a fijar el vínculo con estos *poètes maudits* a los que lee como sus precursores, posando la mirada sobre aquellos rasgos de sus obras (y de sus biografías) que figuran un sujeto descentrado y escindido, que modelan la pulsión ambivalente, plasman el conflicto de lo antinómico y problematizan la conjugación de valores contrarios. Villon es para ella una figura de doble valía y el “pasaje” al que se alude en el título puede entenderse, entre otras cosas, como tránsito “entre los universos de lo sublime, glorioso, piadoso y de lo infernal, horrendo, miserable” (Salerno, “Agua de poesía...”)⁵.

Persistente en su interés por las figuras de doble valía, al elegir sus flores para esta propuesta lírica, Aurora Venturini pone en escena algunos personajes del universo cultural de la Edad Media entre célebres y sufrientes, heroicos y desventurados, haciendo hincapié en el carácter antinómico de sus figuras: además de François Villon, se encuentran, por ejemplo, el Cid, Juana de Arco y el Jesús de la Columna. En “Desventura del Cid”, la desolación del héroe desterrado por el rey se presenta a través de una construcción singular en comparación con la del *Poema de Mio Cid*. Si el personaje medieval lamenta ser echado de su tierra y se esfuerza por subsanar la *ira regia*, retirándose acompañado de su mesnada, Venturini prefiere ahondar en la soledad del héroe arrojado al olvido (“volaba

5. No ahondamos en el análisis del poema “Pasaje con Villon” ni en el diálogo cultural que establece Venturini con los mencionados poetas franceses porque estas cuestiones fueron desarrolladas en Salerno, “Agua de poesía...”.

su silencio de madera” [v. 7], “Nadie lo nombra ni lo rememora” [v. 16], “Ahora / sólo le compadece y le consuela / la soledad con alma abrasadora” [vv. 23-25]) y lo presenta como una figura teñida de tonos oscuros, que encuadran su desventura: “Iba más negro que la noche” (v. 1), “su oscuridad alada, combativa,” (v. 4), “delante de él y sobre la espesura” (v. 6). Esta imagen subraya la condición de desdicha, pues como explica Jurij Lotman (48), es la vida en grupo la que permite distinguir el valor del hombre medieval, ya que es en el sistema de jerarquías donde se significa su lugar social. El infortunio del protagonista se hace eco en la imagen trastocada de una naturaleza que ha perdido gloria, esplendor y belleza, y donde lo que era flor se ha convertido en espino: “En el marco dorado de la vida / donde una grieta crece cardenillo, / ya no es lo que fue, la flor ardida / se abrió para dar paso al espinillo, / se abrió como la boca de una herida” (vv. 11-15).

Además, la voz articulada en el poema recalca la imagen del tiempo dorado y perdido a través de la exclamación: “¡Cómo su antiguo nombre se repliega / de los blasones y de la oriflame!” (vv. 28-29). Es así que se acentúa el sistema de oposiciones y contrastes entre pasado y presente, entre la gloria y el infortunio, a lo que contribuye a su vez la referencia al laurel (símbolo de victoria y triunfo) y al olivo (emblema de la paz), vegetales negados al héroe ya caído en desgracia: “La estirpe del laurel y del olivo / esconden para él, su fruto esquivo” (vv. 17-18).

En “Doncella” se produce también un juego dialéctico con la imagen tradicional de Juana de Arco, con la representación plasmada en los grabados que el sujeto imaginario observa. A partir de su cuestionamiento, Venturini logra resaltar la condición antagónica de este personaje histórico, la heroica Doncella de Orleans vituperada: el sujeto imaginario se extraña y se lamenta del modo en que aparece representada Juana de Arco porque los grabados la muestran en el momento de su condena y no con su corazón glorioso y sobreviviente como un sol. De esta forma, en el poema se contraponen el tono sombrío y lúgubre de las imágenes de la doncella que el sujeto observa (“La niña de Lorena se sitúa / en vagos y ambarinos epicentros” [vv. 7-8]; “la niña de Lorena es como un canto / quebrado en la mitad del florilegio” [vv. 11-12]) con la figura colmada de luz y fuego que se desea rescatar como rasgo dominante en Juana de Arco, ícono de la cultura medieval: “¿Estos son los grabados que me muestras?, / ¿las velas, el azufre y el incienso, / los aceites del sábado aquelarre, / y los tabúes para el esperpento? / Yo ansío el corazón de Juana de Arco, / sobreviviente como un sol erecto” (vv. 19-24).

En este dialogar con la imagen de los grabados aflora también la representación contrastiva de lo demoníaco frente a lo sagrado. Si los íncubos acosan a la niña de Lorena (“Escucha todavía: fueron íncubos / los que se desprendían del ensueño / de su frente de maga ya confesa, / y le franquearon el umbral del pueblo; / genios de las cavernas

sepulcrales, / heráldicas del diablo, con su sello” [vv. 25-30]), el sujeto imaginario clama por una imagen de bienaventuranza de la joven heroína a través del oxímoron “doncella rudamente frágil” y del símbolo del ciervo, como imagen alegórica de Jesucristo y enemigo implacable de las serpientes (Charbonneau-Lassay 241; Pastoreau 81):

Vuelve la hoja, muéstrame la estampa
de huellas rosas entre crisantemos,
con aldehyelas como Domremy,
techos con humos, hacia arriba tensos
y una doncella rudamente frágil,
con transparente beatitud de ciervo. (vv. 43-48)

Un sistema de oposiciones semejante al de “Doncella” se presenta en “Ángel de catedral”, poema en el que el sujeto imaginario cuestiona la representación escultórica del mensajero de Dios, la imagen pétrea que lo condena a la quietud y la inacción (“Ángel en soledad de medioevo, / en alto murallón encaramado, / ángel de murallón ensimismado / y preso sin escape ni relevo” [vv. 1-4]). A través del oxímoron, en el segundo cuarteto se proponen imágenes de este ángel que resaltan su carácter contradictorio, su ser alado pero cautivo, poseedor de clarines que “cantan inaudible canto” (v. 7). Hay un reclamo de parte del sujeto imaginario, quien insta al ángel “con vocación de portaalfanje” (v. 13) a enfrentar las fuerzas del mal, a cumplir con este mandato que le concierne de acuerdo con la tradición cristiana del medioevo, según la cual los ángeles eran los protectores de los hombres, verdaderos auxiliares que se oponían a los demonios (Le Goff 138-142): “Cuernos de caza en un solar vedado / calla el contorno, mientras sueñas tú; / mientras se despereza Belcebú, / arrójale tu dardo imaginado” (vv. 9-12).

Por su parte, en “Jesús de la Columna” se delinea una representación del Cristo de la Paciencia, del Cristo sufriente de la pasión, —que encarna el tú del poema— a partir de acudir a figuras duales y antinómicas que se reconcilian gracias a su poder espiritual. Así, por ejemplo, se hace posible la fertilidad en el terreno de la aridez (“en el desierto de la Calavera, / afloras la primera / rama de vid” [vv. 2-4]; “hoja crecida / en planta huera” [vv. 11-12]). Además, en el poema se insiste en la imagen por antonomasia binaria de Cristo, en su carácter doble de Dios y de hombre. Por un lado, el hijo de Dios aparece representado con la exaltación de sus rasgos más humanos, sin mayor hincapié en su esencia divina: se lo define como “hombre entero” (v. 5), corpóreo y hermanado con los hombres (“Miro tu corazón, hermano, amigo, / huyendo por tus ojos, por tu ombligo, / por tus poros, tus uñas, tus cenizas” [vv. 17-20]). Pero también es el “Señor de la Columna” (v. 39), enviado de Dios (“Él esculpió tu pena” [v. 25]). Conforme su estructuración binaria, y lindante con el oxímoron, el poema representa a Jesús en toda

su humanidad sufriente (“¡Cómo gruñen tus venas, hombre entero, / y cómo te sometes, / te entregas...” [vv. 5-7]) y con la fortaleza de quien incluso martirizado batalla con paciencia y se sacrifica por el mandato divino (“...y acometes / con lanas de cordero!” [vv. 7-8]). En la composición de Venturini, no deja de asomarse la tensión entre lo sagrado y lo infernal, ya manifiesta en los otros poemas, con la singularidad de que esta vez es al sujeto imaginario a quien acosan las fuerzas infernales: “Señor de la Columna / que en el suplicio sientes / el choque de mis dientes / y mi demonio en pugna” (vv. 13-16).

Incluso a pesar del antagonismo cielo/inferno, Dios/demonio, que signa la relación entre el tú y el yo, la figura del Jesús de la Columna no viene a oponerse de manera tajante a la del sujeto imaginario. Las diferencias se atenúan y el par antagónico halla conciliación por la imagen del hermanamiento en el martirio y la condena: “Así me martirizas” (v. 17), “Él insinuó el camino, / para que el peregrino / juntara su condena a tu condena” (vv. 26-28).

3. SÍMBOLOS DE LA NATURALEZA EN TENSIÓN

Uno de los modos que Venturini encuentra para intensificar la carga connotativa de los versos reside en la composición de imágenes atadas al simbolismo de las flores. Si la construcción de sentidos poéticos en el florilegio, como venimos analizando, se sirve en gran medida de una estructuración signica binaria, la tipología de imágenes vegetales que aparece en los poemas contribuye con la diferenciación de significados y la organización de la materia poética según los pares antinómicos de muerte/vida; caída/elevación; desaliento/esperanza; pequeñez/grandeza. Así, en la batalla de “Los sellos”, los asfódelos, flor asociada al inframundo, refuerzan la idea del espacio infernal sugerido en el cuarto cuarteto del poema (“Al rojo los asfódelos, al borde,” [v. 13]), al tiempo que se oponen a la imagen de las primulas que decoran el retablo, expuesta en el verso siguiente (“las primulas al centro del retablo” [v. 14]), significando la esperanza, la resurrección, el advenimiento de la primavera. El sujeto imaginario pende entre la vida y la muerte, la caída al infierno o la salvación, entre los asfódelos y las primulas.

Por otra parte, en el intento por rescatar una imagen gloriosa de Juana de Arco, en la exhortación de la estrofa final de “Doncella” aparece el reclamo por las rosas, que llevan en la poesía de Venturini la carga connotativa del esplendor, en oposición a la dominancia de los crisantemos, flor que simboliza el otoño, el lustre perdido: “Vuelve la hoja, muéstrame la estampa / de huellas rosas entre crisantemos” (vv. 43-44). Muy similares al sentido de esta última son las apelaciones a la simbología floral en el poema “Desventura del Cid”, donde la gloria perdida se sugiere, como expusimos más arriba, en las imágenes de la flor ardida, del rosal que dio paso al espinillo y en la privación del laurel y del olivo.

Asimismo, en “Pasaje con Villon” se configura un sistema de oposiciones que se apoya en el eje semiótico de la simbología de las flores. Por un lado, el ambiente oscuro, de abatimiento y muerte, que enmarca el momento en que el poeta francés del medioevo se encuentra condenado a la horca, se representa en una imagen otoñal, de jardines desflorados (“Jardines desvelados / con ramas ya podridas entre hojas / envainadas de otoño / le cercan la memoria / volcándolo al pretérito / de antiguas Proserpinas imperiosas” [vv. 43-48]), la cual se reafirma con la autoridad de la palabra poética del mismo Villon, que aflora entre los versos de Venturini a través del discurso directo: “Yacemos traspasados, podrecidos, / sin paz, la loca danza / sin tregua, los helechos / merced de la borrasca, / cual pájaros heridos, / cual péndulos, cual aspas” (vv. 65-70). Por otro, se figura la esperanza, retratada también en la plegaria del poeta francés, que clama por su suerte en un rezo a Santa María y cuya petición se centra en la flor del lirio, símbolo de la salvación, de pureza y castidad (por ser la flor mariana), que ha significado también el advenimiento de Cristo y se ha convertido en atributo de santos no martirizados (Añón Feliú 25): “Ramalazo de lirios / baje las escaleras / con pétalos de plata / para aclarar la escena” (vv. 75-78).

El motivo de la tensión y la rivalidad se trabaja también en “Cruzado”, cuyo tema central son las batallas por la recuperación de Tierra Santa. Esta pieza literaria se estructura en dos partes, dos poemas separados. En el primero, el sujeto imaginario se articula en una voz del yo que corresponde a Pedro de Amiens el Ermitaño (1050-1115), fiel caballero cristiano que expone sus hazañas, su lucha contra el poder otomano por erigir en Jerusalén el reino de Dios, dirigiéndose al Señor, que comporta el tú del poema. La figura que encarna al rival (ya vencido) es primordialmente la del dragón, que en el simbolismo cristiano personifica las fuerzas del mal. Así, se alude una vez más en el florilegio a la antinomia entre lo profano y lo sagrado, que en el caso de este poema en particular se apoya en la configuración de imágenes sobre el par destrucción/edificación: aniquilar al enemigo de la fe, sintetizado en la repetición de la fórmula “quebré al dragón y lo extinguí en su fuego” (vv. 3, 9, 12), y restituir el cristianismo, expresado en la reiteración de la locución “sobre las brasas de la Dorilea” (vv. 15, 21, 24), que sugiere ya no el aniquilamiento total, sino la cimentación a partir de los restos surgidos de la quema. Entonces, frente a los matices que se tejen para dar cuenta de la decadencia, el sujeto imaginario alza su voz para expresar con orgullo los actos épicos realizados en honor a la edificación de la religión que profesa: “Alcé tus reinos en Jerusalén / sobre la piedra heroica de Nicea, / sobre las brasas de la Dorilea, / alcé tus reinos en Jerusalén” (vv. 13-16).

En la segunda parte de “Cruzado” es Godofredo de Bouillon (1060-1100), uno de los líderes militares de las Cruzadas, quien asume la voz del yo del poema, orientando su palabra hacia un tú que representa lo divino, la figura de Cristo. En sus ruegos el yo

se opone de manera categórica a ese tú al que invoca a partir de expresar en una serie de imágenes poéticas el antagonismo pequeñez/grandeza: el tú es luz y alondra viva, es quien detenta el poder de salvación o de opresión, mientras que el yo (“de tu grandeza, pequeñez nacida” [v. 18]) es ceguera, “gusano bajo pie de acero; / hierba, mojón, hormiga, pordiosero” (vv. 6-7). El yo se configura en el espacio de lo bajo, terrenal, ínfimo, desde donde soporta su destino de faenas, su condena al sufrimiento (“yo he soportado el peso de tus cruces” [vv. 23, 28, 31]; “...me circunscribe, en séptima jornada de faenas / con lobizones y ánaes, con hienas” [vv. 38-39]), el cual, en un sentido, acepta, como si reconociera no merecer el don de la luz divina, la unión con el cielo, significada en el símbolo de la alondra (“No me fustigues con tu alondra viva, ni con tu luz enciendas mis cegueras” [vv. 1-2], “soy un gusano bajo pie de acero / y te miro con ojo soterrado” [vv. 9-10]). Pero a la vez, el sujeto imaginario clama por protección y auxilio, anhela una palabra de salvación que no llega: “Presta tu muro a mis enredaderas” (vv. 3, 15, 18), “dóname tu costado por guarida” (v. 19), “la sombra de tu mano me contiene” (vv. 21, 24), “aguardo una palabra pero callas” (v. 31).

4. LA CORTEZA Y EL MEOLLO

Como venimos observando, en el proceso de figuración poética se delinea un entramado textual en el que sobresale la tensión entre valores que se postulan como opuestos y que, sin embargo, coexisten. En esta línea, el florilegio trabaja el doblez, la pervivencia simultánea de lo uno y su contrario: lo sacro y lo profano, el ascenso y la caída, la luz y la oscuridad, lo alto y lo bajo, el bien y el mal.

En tal sentido, es identificable la presencia del tópico medieval de la corteza y el meollo, que aparece en un texto como el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, para dar cuenta de que lo superficial puede encubrir lo sustancial, la verdad oculta de las cosas (“El axenuz de fuera negro más que caldera; / es de dentro muy blanco, más que la peña vera; / blanca farina está so negra cobertera; / açucar dulce e blanco está en vil caña vera” [113]). Esta idea se presenta en el primer poema del florilegio medieval de Venturini y reaparece asimismo en distintos pasajes de las composiciones poéticas. En “San Agustín”, el tema surge en relación con el mismo señor de Hipona (“Saya dura / por fuera y dentro miel de panacea” [vv. 1-2]) para dar cuenta de que su esencia puede ser el dulce remedio para los males, por lo que el sujeto imaginario se dispone a conversar con él desde lo más profundo de su ser, “con las pupilas interiores”. El motivo vuelve a aparecer en esa misma composición para hacer referencia a la típica idea agustiniana de que el conocimiento de Dios es la verdad primordial, lo que se encuentra más allá de la

oscuridad y puede iluminar todas las cosas: “Y ¿qué es la luz, sino la entraña herida / de la sombra, su propia inquieta linfa / que en río de metal hiende los aires...” (vv. 21-23).

De otra forma, el tópico de la corteza y el meollo se asocia en “Pasaje con Villon” con el tema de la vanidad del cuerpo frente a la trascendencia del alma: “... rezad por esas almas / que arracimadas desde cinco a seis, / ven columpiar sus envolturas vanas” (vv. 62-64). En “Cruzado” la imagen refiere a la convicción medular del caballero para luchar en favor de la cristiandad: “Debajo la armadura fui templario / más seguro de ti, que de mí mismo” (vv. 25-26). Como último ejemplo, mencionamos “Jesús de la Columna”, donde, tal como se ha mostrado, se presenta una imagen binaria de Cristo: de fiereza contenida por dentro (ver v. 5, ya citado) y de entrega y resignación por fuera (ver vv. 6-7, ya citados).

5. TROVA FINAL

En proximidad con la antigua función de la lírica como factor de conservación y transmisión de la cultura, el “Florilegio medieval” de Venturini explora las hendiduras de un modelo cultural configurado sobre la base de sólidas estructuras verticales y de un pensamiento antinómico que atraviesa sus modos de organización y figuración. La sociedad medieval, de gran tendencia a lo simbólico, organizó su sistema de representación del mundo a partir de una lógica binaria. La división en distintos grupos antitéticos (cielo-tierra, eterno-temporal, salvación-ruina, perfección-pecado), podía abstraerse, a su vez, a una única oposición semántica fundamental de la cultura, por ejemplo, al contraste entre el bien y el mal (Lotman 49). De acuerdo con Lotman, “de aquí surgía el que, debido a esta estructura del código cultural, toda la gama de las distintas calidades se representara como un conjunto de grados ... Todos los pecados son distintos grados del Pecado, todas las virtudes son distintos grados de la Virtud” (49).

De parte de Venturini, se identifica en el juego dialógico con los rasgos culturales del medioevo, un intento de intervención sobre los modos de interpretación de esa realidad, una objeción sobre ciertos matices de sus representaciones. En cuanto a ello y en líneas generales, la escritora argentina exhibe una idea de este periodo en la que se mezclan el componente de la visión común de la Edad Media como una época oscura (de héroes desdichados, de mártires, de ciudades devastadas y aniquiladas, de lápidas y tumbas, de demonios que acechan a los hombres) con el de la visión que de ella tuvieron los románticos del siglo XIX, la de una Edad Media resignificada y valorada por su hermosura admirable.

De forma simultánea, a partir del diálogo con los motivos de los poemas, con personajes de otras culturas, el sujeto imaginario recorre un camino que habla de lo otro al tiempo que habla sí, se reinventa al compenetrarse con la realidad contemplada, la cual

acaba por incidir en su propio carácter. Tanto es así que el florilegio en su conjunto espeja las características de un sujeto imaginario en el que emana la convivencia de lo antinómico. Las dos caras de lo dual se concilian en cuanto constituyen una misma identidad, que aparece sintetizada en la enunciación del poema que cierra el libro, “Trova final”, donde des- punta la forma de la primera persona del singular en la emergencia del sujeto imaginario para hablar resueltamente de sí, para implorar por sí, por su ser escindido:

No por este de mí
que es sol y libertad, te pido;
no por este de alcurnia real
que al primer llanto
con un retozo de ala
responderá al minuto.

Sino por este otro
que hiciste a la medida
del cántaro para llevarle;
sino por este otro
que hiciste a la medida
de lo común, bastardo,
sin asidero, solo,
comida de la sombra,
goce de larvas y lemures.

Este de mí, malsano,
herido y maculado
que en la oquedad de un pozo
desecharán los hombres. (vv. 1-19)

Para concluir, cabe señalar que tanto en la religación con el universo medieval como en la articulación de valores antinómicos y en el arreglo de un sujeto imaginario que a la manera del *flâneur* típico de la tradición literaria del siglo XIX recorre espacios ciudadanos y traza trayectos simbólicos afines a su sensibilidad⁶, a su superioridad espiritual e intelectual, puede leerse la proyección de la figura de autor que Aurora Venturini ha buscado sustentar a lo

6. La construcción del sujeto imaginario de este florilegio medieval se puede concebir como un paseante que, como el trovador y el *flâneur*, recorre caminos espaciales y simbólicos. Estos trayectos son recorridos europeos, tanto por el recorte espacial, que se ciñe sobre todo al ámbito catedralicio, como por el recorte temporal, que privilegia la época medieval y su estampa. El tránsito por esos mundos forma y define al sujeto imaginario.

largo de su carrera literaria. Por una parte, la imagen de la escritora culta, letrada, capaz de trovar con maestría, de explorar el lenguaje, rebuscar la expresión, de inquirir la cultura y sus manifestaciones; la figuración de un ser sensible y sapiente que se compenetra con la realidad, con el mundo, y vuelca sus percepciones exigiendo la potencia sugestiva del lenguaje. Por otro, la conciencia del ser escindido, de su doblez, de su propia alteridad, el sujeto que no puede dejar de reconocerse como común, bastardo, bajo y sombrío, como ser sufriente, acosado por las fuerzas infernales, y el ser que en el marco de su condena no cesa de buscar el ascenso, el don de lo sagrado, el amparo de la luz divina.

En este sentido, *La trova*, poemario que corona la etapa de producción poética de Venturini, resulta significativo en el marco de su proyecto creador. A partir de la década del sesenta, después de esta publicación, la autora se dedicó en especial a la escritura narrativa y a explorar en el despliegue de la palabra el lado del doblez que da la clave de lo bajo y sombrío, lo sufriente e infernal. Fue este giro el que le permitió, finalmente, ser reconocida como una de las voces renovadoras de la literatura argentina en el siglo XXI (Salerno, “El mundo editorial”). La poesía no desapareció de su obra, pero ya no se produjeron nuevos poemas. El costado poético de Venturini pervivió como una reminiscencia, por la fuerza del eco de los poemas de antes, que en ocasiones se reescribieron y se reeditaron en distintas antologías como *Antología personal*, *Lieder I, II y III*, *Racconto* y *Al pez*. “Trova final” es entonces el texto que cierra la etapa creativa de composición poética de la escritora argentina y abre el camino para la consolidación de su proyecto creador sobre el trabajo de una prosa libre y brutal que ahonda en el complejo de las experiencias penosas y destinos desgraciados.

BIBLIOGRAFÍA

- Añón Feliú, Carmen. “El claustro: jardín mítico-litúrgico”. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense, 1996. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El *flâneur*”. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007. Impreso.
- Biedermann, Hans. “Laurel”. “Olivo”. *Diccionario de símbolos*. Trad. Juan Godo Costa. Buenos Aires.: Paidós, 1993. Impreso.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol. I. Trad. Francesc Gutiérrez. Madrid: José J. de Olañeta, 1997. Impreso.
- Charpentier, Etienne. “El género apocalíptico”. “Siguiendo el Apocalipsis”. *El Apocalipsis*. Equipo “Cahiers Evangile”. Navarra: Verbo Divino, 1999. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. “Ciervo”. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998. Impreso.
- De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Vol. I. Barcelona: Planeta, 1975. Impreso.
- Estébanez Calderón, Demetrio. “Antología”. “Certamen”. “Flor”. “Juegos”. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- Gómez Redondo, Fernando. “De Tolosa (1323) a Barcelona (1393): consistorios y tratados poéticos del siglo XIV”. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Buenos Aires: Emecé, 1957. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1958. Impreso.
- Le Goff, Jacques. “Entre la tierra y el cielo: los ángeles”. *La civilización del Occidente medieval*. Trad. Godofredo González. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Lotman, Jurij. “El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”. *Semiótica de la cultura*. Comps. Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Introd. Selec. Not. Jorge Lozano. Madrid: Cátedra, 1976. Impreso.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra, 2016. Impreso.
- Pastoreau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Trad. Julia Bucci. Buenos Aires: Katz, 2006. Impreso.

- Poema de Mio Cid*. Ed. Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Penna, Romano. "Pablo". *Diccionario de los Santos*. Vol. II. Madrid: San Pablo, 2000.
- Ruiz, Juan. Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Salerno, María Paula. "Agua de poesía del primer poeta de Francia': Venturini lectora de Villon". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 32. 1 (2017). Web. 1 sept. 2017. <<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/53090>>
- . "El mundo editorial de Aurora Venturini". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XLII. 83 (2016): 279-300. Impreso.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996. Impreso.
- Venturini, Aurora. *Al pez*. Buenos Aires: El Búho, 2007. Impreso.
- . *Antología personal*. La Plata: Ramos Americana Editora, 1981. Impreso.
- . *La trova*. Buenos Aires: Colombo, 1962. Impreso.
- . *Lieder*. Vols. I-III. Buenos Aires: Theoría, 1999. Impreso.
- . *Racconto*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. Impreso.