



“Agua de poesía del primer poeta de Francia”: Venturini lectora de Villon

Maria Paula Salerno*

Recibido: 28/06/2016 / Aceptado: 04/10/16

Resumen: Este trabajo se propone examinar las significaciones del diálogo literario que la escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015) establece con la figura, la obra y la leyenda del poeta medieval francés François Villon. En particular, se estudia el modo en que la autora inscribe ese diálogo en dos de sus producciones: el poema “Pasaje con Villon”, incluido en su último libro de poesía, *La trova* de 1962, y el ensayo *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia*, publicada en 1963.

Palabras clave: Aurora Venturini, François Villon, diálogo literario, poetas malditos.

“Agua de poesía del primer poeta de Francia”: Venturini lectrice de Villon

Résumé : Cet article a pour but l'étude des significations du dialogue littéraire que l'écrivaine argentine Aurora Venturini (1921-2015) établit avec l'œuvre, la figure et la légende du poète médiéval français François Villon. On analyse, en particulier, la façon dont ce dialogue est inscrit dans deux expressions littéraires de Venturini : le poème « Pasaje con Villon », paru dans son dernier livre de poésie, *La trova* de 1962, et l'essai *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia*, publié en 1963.

Mots clés : Aurora Venturini, François Villon, dialogue littéraire, poètes maudits.

“Agua de poesía del primer poeta de Francia”: Venturini Villon's Reader

Abstract: This article examines the significance of the literary dialogue the Argentinian writer Aurora Venturini (1921-2015) establishes with the medieval French poet François Villon, with his work and his legend. In particular, we analyze how this dialogue is configured in two of her literary works: the poem “Pasaje con Villon”, included in her last book of poetry, *La trova* from 1962, and the essay *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia*, published in 1963.

Key words: Aurora Venturini, François Villon, literary dialogue, *poètes maudits*

Sumario. 1. Introducción.

Cómo citar: ASalerno, M. S. (2017). ““Agua de poesía del primer poeta de Francia”: Venturini lectora de Villon”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32(1), 109-00.

* Universidad Nacional de La Plata.
pausaler@yahoo.com.ar

La trayectoria literaria de Aurora Venturini puede estudiarse tomando como hilo conductor las huellas del sentimiento de orfandad y de ajenidad presentes en su obra. En sus inicios como poeta, en una ciudad y en una generación argentina de escritores marcada por la poesía, buscó ceñirse a los modelos de producción y ajustarse a los modos de circulación de la literatura vigentes. Aunque fuera de hecho considerada por sus contemporáneos y por estudios posteriores de literatura como integrante de la generación poética del 40, retumbaba en su interior un sentimiento de incomodidad y de prisión que hizo mella en su escritura. Venturini vistió acaso como una máscara su pertenencia a ese grupo cultural hegemónico en la ciudad de La Plata. Sus versos logrados no constituían una respuesta exacta a la pulsión escrituraria sentida. De modo paulatino, fue alejándose del verso y del ambiente poético local, a la vez que se ocupaba en edificar un espacio simbólico de pertenencia al mundo de las letras, un lugar en el mapa mundial de la literatura, con centro indiscutible en París. En este sentido, es posible estudiar las distintas maneras en que Aurora Venturini proyectó en su obra el diálogo literario con la cultura francesa, y en especial con algunos de sus destacados escritores, con el objeto de figurar sus raíces y constituirse como heredera de unas particularidades literarias inherentes a la atmósfera de sus precursores. Estos fueron elegidos de forma calculada y agrupados por la escritora argentina en una suerte de linaje cuyo origen se remonta a la Edad Media, a París, a François Villon. De las semillas que este regara surgirían Charles Baudelaire, le Comte de Lautréamont, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud... Tras un siglo de distancia, a partir de haber desarrollado diferentes estrategias discursivas, Venturini aparecerá ligada a la estirpe de los *poètes maudits* en un vínculo simbólico que utilizará como anclaje en el ámbito canónico de la literatura.

Lectura crítica y configuraciones literarias

Para el momento en que Aurora Venturini se acerca a la obra de François Villon, otros escritores argentinos en los años 20 habían tomado ya su imagen como faro para la afirmación de sus poéticas configuradas en torno a la frecuentación de los espacios marginales. Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari se identificaron con Villon por su calidad de poeta facineroso, malviviente, vagabundo, poeta de la calle que incorpora en sus versos personajes de los márgenes geográficos y sociales del París de su tiempo¹. Todavía en 1963, año en que Venturini publicó su ensayo *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia*, Olivari mantiene su fascinación por el poeta medieval y dedica una carta a la escritora en la que elogia “su excelente exégesis de nuestro co-amado poeta”. Tanto en ese ensayo como en el poemario *La trova*, de 1962, se evidencia que el interés de Venturini por Villon tiene un alcance distinto y el vínculo literario que ella establece con su figu-

¹ Nicolás Olivari se refiere al poeta francés en dos de sus composiciones de *El gato escaldado* (1929): 1) “Saludo a François Villon”: “Compadre Villón, un poeta moderno / te abre cancha en la nueva ciudad, / como tú dice coplas en el rigor del invierno / y se ríe en sus coplas de su misma orfandad” (2008:157); 2) “Antiguo almacén ‘A la ciudad de Génova’”: “(¿Dónde estás, François Villon, linghera o atorrante / que a tu inspiración librase un alcohólico instante?)” (2008: 160). Raúl González Tuñón, en el poemario *El violín del diablo* (1926), toma la figura de Villon como modulación del sujeto imaginario que construye y que se afirma sobre un nombre: “Yo soy François Villon” (1926: 120).

ra reviste mayor complejidad. Si Villon sirvió a González Tuñón y a Olivari por su cercanía con la marginalidad, por sus carencias, su falta de linaje y por la exaltación de los saberes provenientes de las experiencias directas, del vagabundeo y de la participación en la vida de los bajos fondos de las ciudades, para Venturini ese costado del poeta no es más trascendente que su condición de estudiante, su bagaje de escritura, lectura y gramática latina, su posibilidad de acceso a las bellas letras y al saber libresco, adquirido primero en el claustro de Saint-Benoît y luego en la Facultad de Artes de la Universidad de París. Para ella Villon es “el huérfano, el escolar, el pupilo de un clérigo” (1963: 18). La falta de alcurnia pesa sobre François de Montcorbier como una suerte de fuerza de doble valía que, por un lado, lo conduce a desear un linaje, a buscar la protección de Guillaume Villon, tomar su apellido, estudiar, distinguirse, construirse un camino en el universo letrado, y por el otro, le hace sentir sus carencias sociales, económicas, su pertenencia parcial al ámbito de la Universidad en el que se desenvuelve y la inclinación hacia otros circuitos, una pulsión por participar de las zonas del margen, habitarlas y trabar allí sus amistades. Sin embargo, el poeta tampoco pertenece por completo a este otro espacio, pues no deja de gozar de la protección de los clérigos y, además, del amparo de las letras, de la palabra, que resultan en varias oportunidades su salvoconducto². Dada su condición para el verso, Villon nutre su poesía de cúmulos de experiencias disímiles, de saberes que provienen tanto de la tradición culta, las lecturas, la historia, los mitos, como de su frecuentación de lo marginal, de espacios de carencias sociales, económicas, morales, sitios de la exclusión.

Aurora Venturini ve en Villon el valor de la doble pertenencia, de la pulsión ambivalente y la posibilidad de su combinación sin conflicto. Como lectora de Villon, repara con insistencia en la conjugación de lo antinómico (en su obra, en su vida, en su figura) y a la hora de contar la historia del poeta de fines de la Edad Media recurre a imágenes en las que se armonizan los contrarios. En palabras de la escritora argentina, Villon es “contraventor del tiempo que le toca en suerte o en desgracia”, poseedor de una “imaginación entre divina y pagana” y de un “instinto lúdico, lúbrico, procaz e inocente”, es quien porta una pasividad física a la que corresponde en el interior “una actividad pasmosa, victoriosa, sin freno”; es además quien venera a su patria a su manera, “entre riente y sollozante; trágica y superficialmente”, “dedica poesías a la Santísima Trinidad y a Nuestra Señora, la madre de Dios. Pero vecina a la poesía sacra, aparece la otra, sarcástica, funambulesca, indecente”. Villon, que “tan contradictorio se nos presenta de continuo”, “odia y ama al mundo como nunca, como nadie” (1963: 20-33).

Esta manera de interpretar a Villon en su tiempo guarda un firme paralelismo con la imagen de sí que Aurora Venturini va a construir a partir de combinar las distintas aristas de su producción literaria y que tiene su antecedente en el último verso del soneto “Vida”, del libro *Lamentación mayor*, en el que se define “a un mismo tiempo cruel y bondadosa” (1955: 111). La idea de la ambivalencia rezuma en la obra de Venturini, que entiende que “Nunca amanece / norte sin sur ni rosa sin espina” (2004: 35), que se quiere cruel y bondadosa, infernal y piadosa, culta y popular. No es difícil entonces comprender que la deslumbre Villon y que sea el valor doble

² En la “*Question au clerc du Guichet ou ballade de l’appel*”: “*Cuidiez-vous que sous mon capel / N’y eût tant de philosophie / Comme de dire : « J’en appel? »*” y “*Prince, se j’eusse eu la pépie, / Piéce je fusse où est Clotaire, / Aux champs debout comme une épie. / Etoit-il lors temps de moi taire ?*” (Villon, 1985 [1489] : 284).

y contrario lo que hace prevalecer en la lectura de su obra y en la reconstrucción de su biografía. En el volumen *Villon, poeta del viejo Paris*, de Antonio de Obregón, perteneciente a la colección de libros de la biblioteca de Aurora Venturini, el único registro de marcas de lectura autógrafas consiste en el subrayado de un fragmento que da cuenta del sentido crítico con el que Venturini aborda el texto: “La madre es la nota más bella, lo único tierno y confortable en aquella existencia vapuleada. Cuando sea criminal, borracho y disoluto, cuando abandone el camino del bien y se precipite en el abismo, el recuerdo de su madre le hará siempre bueno” (1954: 28). La propia Venturini hará luego hincapié en la posibilidad de leer un camino inverso, en la existencia de un Villon que “de lo sublime piadoso, nos empuja a lo horrible y descarnado” (1963: 37).

Es curioso, en la historia editorial de Venturini, que el ensayo *François Villon, raíz de iracundia* sea el libro puente entre el final de su obra poética y el comienzo de su narrativa. Este trabajo sobre Villon marca el pasaje silencioso entre la poeta platense de corte neorromántico de los años 40 y la narradora feroz que se destacará a principios del siglo XXI. A este respecto, en el florilegio medieval que Venturini presenta en su libro *La trova*, el poema dedicado al poeta medieval francés se titula “Pasaje con Villon”. Este título puede interpretarse de diversas maneras, entre las cuales se abisma la del pasaje entre los universos de lo sublime, glorioso, piadoso y de lo infernal, horrendo, miserable.

El análisis de la obra poética de Venturini, conformada inicialmente por diez poemarios publicados entre 1942 y 1962, evidencia que la autora aspiró a configurar una poética formalmente anclada en los moldes tradicionales de la versificación, tomando como antecedentes prestigiosos el alejandrino del mester de clerecía y los sonetos de Dante. A la búsqueda de la regularidad métrica se suma la utilización de un lenguaje elevado, latinismos, cultismos, expresiones rebuscadas, alusiones en las que se vela la referencia, una selección léxica cuidada, puntillosa, y la proyección de valores simbólicos. Pero además de apuntar a la perfección formal, Venturini buscó legitimar su escritura extrayendo los motivos poéticos de sus conocimientos de arte, literatura, religión, historia, dando a este cúmulo de saberes librescos un tratamiento culto. De este modo, se construye la imagen de una escritora intelectual y sensible, que lee, viaja, aprecia el arte, recorre espacios de prestigio cultural, observa, percibe, analiza, y luego elabora poemas destinados a lectores tan experimentados como ella, capaces de desentrañar el sentido cifrado de los versos.

Sin embargo, Venturini no tarda en sentir la incomodidad de estos moldes forjados por ella misma, la distancia cada vez más pronunciada entre la subjetividad que buscaba inscribir en sus textos y el ritmo³ que suponían las estructuras del tipo de poesía que había edificado hasta entonces. Surge en ella la necesidad de volcar en la literatura otro conjunto de experiencias, menos intelectuales, menos librescas, provenientes de los espacios de su infancia, su adolescencia, su tiempo en la universidad, las calles de la ciudad de La Plata, las amistades y enemistades, los amores, las desgracias, la violencia, los abusos, las coerciones. Su visión mítica del mundo europeo sigue en pie, pero anhela combinarla con otro enfoque sobre la realidad que la circunda, la de las miserias humanas, la marginalidad, las carencias, una realidad

³ El ritmo entendido como una configuración del sujeto en el discurso, que implica también una inscripción singular del sujeto en la historia (Monteleone, 2004: 258).

que siente cercana en una forma más directa que la proximidad que la une con la cultura letrada. De algún modo, Venturini se siente escindida, en el seno de una encrucijada a raíz de su pulsión doble, quiere ser la poeta culta, quiere ser la narradora popular. En “Trova final” (1962: 65-66), último poema de esta primera etapa creativa, Venturini divide al yo poético en dos y realiza una petición por una parte de sí:

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.

En la consideración del valor que este poema trasunta por haberse instituido como trova final (desde su título y porque en efecto resulta el último poema publicado en la primera etapa editorial de Aurora Venturini), no puede soslayarse que estos versos, tanto por el momento en que fueron editados como por su contenido, invitan a una lectura en diálogo con “*Le débat du coeur et du corps de Villon*” (Villon, 1985 [1489]: 274), en el cual aparece, de un lado, el Corazón, con su llamamiento hacia las letras y el saber en tanto caminos capaces de subvertir el mal, y del otro, el Cuerpo, arrojado, que siente sobre sí el peso de la fatalidad saturniana:

*Dont vient ce mal ? — Il vient de mon malheur.
Quand Saturne me fit mon fardelet,
Ces maux y mit, je le croi. — C'est foleur :
Son seigneur es, et te tiens son varlet.
Vois que Salmon écrit en son rolet ;
« Homme sage, ce dit-il, a puissance
Sur planètes et sur leur influence. » —
Je n'en crois rien : tel qu'ils m'ont fait serai. —
Que dis-tu ? — Da ! certes, c'est ma créance. —
Plus ne t'en dis. — Et je m'en passerai. —*

*Veux-tu vivre ? — Dieu m'en doint la puissance ! —
Il te faut... — Quoi ? — Remords de conscience,*

*Lire sans fin. — En quoi ? — Lire en science,
Laisser les fols ! — Bien j'y aviserai. —
Or le retiens ! — J'en ai bien souvenance. —
N'attends pas tant que tourne à déplaisance.
Plus ne t'en dis — Et je m'en passerai.*

Es acaso por este destino causante del infortunio que Venturini interpreta a Villon como un iracundo, un desconforme frente a su suerte, a su tiempo. Lo explica de la siguiente manera:

Un iracundo es fruto de época en crisis. Los jóvenes de post guerra, pertenecen a esa categoría. Todo problema, por grave que fuere, les resbala a flor de piel. La ira es reacción de impotencia frente a lo que jamás podrían encauzar, solucionar, resolver. Entonces deviene el “a mí que me importa” y el encogimiento de hombros (1963: 99).

En este mismo fragmento hay una referencia explícita a “*Le débat du coeur et du corps de Villon*”, dado que la traducción que Venturini realiza del verso “*Plus ne t'en dis. — Et je m'en passerai*” es “—Yo te respondo, bah, poco me importa”. Y el diálogo expreso con Villon, con sus versos, su vida y su leyenda está motivado por los sentidos que aporta a la construcción de la imagen de escritora de Venturini, quien también puede definirse como una iracunda que ha crecido, según sus propias palabras, en un clima de “compulsión”, “revolución”, el “polvorín de la desconformidad” (1981: 12). Ella, como Villon, es presa del infortunio y vive en una orfandad melancólica.

Después del ensayo sobre “el primer poeta de Francia”, la producción de Venturini inició un proceso definitorio para la consolidación de su proyecto creador, se trata de un giro hacia la narrativa, que es también un giro hacia la expresión de la desconformidad, la exteriorización de sus vivencias y sensaciones ante la época que le tocó vivir, ante la crisis y las experiencias del horror que ella misma define, con sentido poético rimbaudiano, como su “temporada en el infierno” (1981: 12). De alguna manera, la forma poética no resultaba apropiada para la manifestación textual del sujeto escindido (que es sol y libertad pero también bastardo y malsano) y Venturini buscó su nueva lengua en una prosa que le permitiera desplegar sin restricciones la proliferación de un sujeto que ya no podía pensarse ni enunciarse más como uno. El pasaje de lo “sublime piadoso” a “lo horrible y descarnado” (1963: 37) que Venturini leía en la obra de Villon aparece también en su propia producción, donde cada vez los horrores y las miserias emergen como una fatalidad que se cierne sobre los personajes de sus cuentos y novelas. Otra referencia interesante resulta que con frecuencia, en sus ficciones, los personajes (en especial aquellos que se identifican con la figura de la autora) logran salvarse gracias a que en el marco de su desventura cuentan con una capacidad que les ha tocado en suerte, una inclinación artística o literaria que les permite distinguirse, sobresalir y apartarse de su entorno. Claros ejemplos de este caso son sus dos narradoras protagonistas más conocidas: Yuna, de *Las primas*, y Chela, de *Nosotros, los Caserta*. Estos personajes se sienten en tensión entre dos espacios, entre dos universos, divididos, sin pertenecer enteramente a ninguno, como Venturini, como Villon: “*En mon pays suis en terre lointaine*” (Villon, 1985 [1489]: 252).

Hace falta aclarar que Venturini no abandonó la vertiente culta de su literatura sino que como solución para combinar sus dos inclinaciones, edificó finalmente una narrativa en la que consiguió filtrar sus saberes libresco, su afición por lo medieval, lo europeo, París, la historia, los mitos, la psicología, el arte, la literatura. Y, por otro lado, si bien no produjo nuevos poemarios, reeditó algunos de sus antiguos textos poéticos en distintas antologías⁴.

De la lectura al diálogo literario

Aparte del vínculo establecido con la obra villoniana en razón de su lectura y escritura críticas, Aurora Venturini tomó la figura de Villon como motivo para su poema “Pasaje con Villon”. En esta pieza del florilegio medieval, que presenta una descripción plástica del ambiente en que se situaba Villon en el momento de su condena a la horca (“Pasa el Preboste por la callejuela, / su ojo de luna fría / resbala por las piedras, / ausculta en las esquinas. / Los descarnados perros escabullen, / y las verjas rechinan” [1962: 29]), se distingue un juego dialógico con ciertos fragmentos del ensayo *François Villon, raíz de iracundia*. Al recrear la escena que da lugar al acaso más conocido de los poemas de Villon, la “*Ballade des pendus*”, Venturini arriesga (1962: 29-30):

Bebe Villon, el vino avinagrado
que baja ardiendo la simiente de horca,
raíces de Verlaine, riega proficuo,
y de Rimbaud, que brota
igual que un heliotropo,
como una flor de lis, como una rosa.

Con estos versos, Venturini propone a Villon como “primer poeta”, iniciador de una estirpe, la de los escritores malditos, que será continuada por Verlaine, por Rimbaud. Cuando se combina la lectura del poema con la del ensayo, puede verse que también Baudelaire resulta integrado a esta genealogía, y que para ambas configuraciones la escritora argentina ha recurrido a una misma imagen, la de la simiente, la de la semilla:

François Villon, lleva implícita la semilla de aquel torturado ángel que fuera Baudelaire. [...] Riega también semillas de Verlaine y Rimbaud. Para el inexperto estos últimos nombrados aparecen originales, nacidos de sí mismos, sin antepasado alguno. Pero el antepasado común a todos es el humilde y maltrecho estudiante Francisco (1963: 19).

Estos actos de afirmación de una estirpe literaria, francesa y maldita, no son inocentes ni constituyen el resultado conceptual de una operación de lectura de la producción cultural de Villon, Baudelaire, Verlaine y Rimbaud de manera separada de

⁴ Los libros que recogen sus antiguos poemas son: *Antología personal* (1981, La Plata, Ramos Americana Editora. 153 pp.); *Lieder I* (1999, Buenos Aires, Theoría. 20 pp.); *Lieder II* (1999, Buenos Aires, Theoría. 20 pp.); *Lieder III* (1999, Buenos Aires, Theoría. 26 pp.); *Racconto* (2004, Buenos Aires, Corregidor. 144 pp.); *Al pez* (2007, Buenos Aires, El Búho. 58 pp). En su mayoría, los textos se presentan con variantes escriturales.

la realidad cultural de quien los lee. Por el contrario, en esa operación crítica Venturini busca fundar el vínculo entre su propia producción literaria y la de aquellos poetas. La escritora argentina se ha querido a sí misma poeta, europea, enraizada en Francia y aficionada a lo maldito. Tanto es así que ella misma proyectó erigir en sus producciones un espacio simbólico donde poder afirmar sus raíces literarias. Tras este objetivo, en el último capítulo de su ensayo sobre Villon, Venturini decidió liberar la pluma hacia la configuración literaria de un lazo más sólido e incuestionable con el poeta medieval. Se trata de la construcción ficcional de un encuentro entre ambos, que constituye el episodio de cierre del libro: en una tarde invernal en que Venturini trabajaba en el estudio de la vida y la obra de Villon, preparando el ensayo que finalmente publicaría, el poeta francés aparece en su vivienda de la ciudad de La Plata, se le acerca, dialogan y él mismo toma las traducciones al español que Venturini se encontraba realizando de los poemas villonianos para criticarlas, corregirlas y, por supuesto, autorizarlas. Es ella misma quien parece haber convocado al francés, mientras traducía sus versos y escribía el ensayo. Se trata, es claro, del fantasma de Villon: “El gran espejo de enfrente reflejaba mi cuerpo, no así el del visitante” (Venturini, 1963: 107). La visita consolida la incorporación a la estirpe de los malditos de Venturini, cuya relación con Villon, además, se fortalece por su capacidad de resistir y traspasar el umbral de los tiempos: “...comprendí que nos conocíamos desde muy antiguo. // —Hace tiempo que tú y yo marchamos juntos, dijo, sin volverse esta vez, y prosiguiendo en su tarea de corrector con atención asidua” (106). La operación de afirmar la pertenencia al grupo de los malditos no se cierra en este punto, sino que se refuerza con los valores de aceptación, ingreso, consagración y comunión provenientes de la tradición cristiana. Venturini define su encuentro con Villon como “casi carnal”, como un episodio que tiende a sobrepasar el nivel simbólico de la imagen del primer poeta de Francia que regara las raíces de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. La autora argentina entra de la mano del iniciador de la estirpe —con quien alcanza a compartir un mismo tiempo y un mismo espacio— “en el misterio de su gracia y su desgracia; de sus amores y penas” (107). El ingreso se sustancia a partir de dos gestos que conllevan la carga simbólica de dos de los sacramentos cristianos, el del bautismo y el de la eucaristía. En cuanto a este último, en el encuentro en el departamento platense, Venturini bebió con Villon un vino que nunca “supo a infierno y eucaristía como en el crepúsculo crecido en el invierno aquel” (106). Luego lloraron juntos, desde la Argentina, por París, y ese llanto villoniano tocó a la poeta sudamericana, bañándola “en agua de poesía del Primer Poeta de Francia”.

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. Sostuvo esta imagen incluso en sus últimas producciones literarias. Así, en *Los rieleles*, de 2013, da un nuevo acabado literario a la historia que tantas veces había narrado, en entrevistas, en conversaciones amistosas, e incluso en otras obras, acerca de su batalla con el diablo y la visita al infierno. En este sentido, el capítulo inicial de la novela *Me moriré en París, con aguacero*, publicada en 1998, se titula “La presencia inesperada de *Monsieur le diable*”, en cuyo segundo párrafo la narradora anuncia: “hace mucho quiero describir al diablo que vi durante el corto viaje, notando que, cuando me decido, algo se interpone porque el *Monsieur* conjura: ‘de mí no vas a contar un ápice’; pero está muy equivocado” (Venturini, 1998: 9). El intento por hablar de él persiste, sin embargo, regresan las distraccio-

nes, las intromisiones del diablo como un impedimento o demora: “Ahora me dispongo a descifrar los rasgos increíbles de Satanás, gran legionario, pero acaba de caer una manzana de oro del cielorraso” (Venturini, 1998: 13). Los encuentros con él continúan: “el ronrón caprino de *Monsieur* me empujaba por la espalda, apresurándome. Con una espantosa carcajada me despidió en el umbral. Pero yo algo había adelantado en cuanto a su descripción. Saben los lectores cómo pisa y cómo ríe” (Venturini, 1998: 100). Sin embargo, luego de una noche de rezar el rosario, la narradora ya no volvió “a oír la risa sardónica de *Monsieur le diable*” (Venturini, 1998: 116). Y la historia termina con una nota para él:

No he podido identificarte para delatarte, describirte y pintarte. No te vi entero, pero me has magullado. // En mi cuerpo grabaste tus pezuñas, has caminado mi cuerpo y astillado mi tobillo. Te has devorado mi nombre: ALMA. // Si estás satisfecho no volverás. Si no lo estás volverás pero no temo tu mojada estampita de legionario anticuado de sexo nunca ahíto. // Tengo poco que darte. Busca por otro lado (Venturini, 1998: 118-119).

También en la poesía de Venturini se tematiza la desazón provocada por la presencia de deidades de otros confines, espacios de la muerte, que visitan a la poeta:

Los oscuros señores ayer me visitaron
con sus trajes de gala para entierros de ricos.
Los oscuros señores que deparan el sueño
por pura cortesía estuvieron conmigo.

Aves de catedrales elegantes y finos
con el pelo lustroso de cuervos, elocuentes
como legisladores del bien y del mal, fueron
hasta mi lecho ardido y besaron mi frente.

Yo les temí al principio. A veces las tres parcas
absorben otras formas para apresar la vida
devanarla y cortarla cual girón de lino.
Yo les temí, pero ellos de allá, me sonreían (Venturini, 2004: 55).

En poesía, la identificación entre el sujeto imaginario construido en el poema y la figura del autor, la persona, se produce de modo más directo que en la ficción novelesca. No obstante, si bien en *Me moriré en París, con aguacero* la narradora es todavía un doble de Venturini, una autofiguración bajo la elección de un nombre simbólico (“Alma”), ya en *Los rieles* el pacto de lectura inscribe a la propia autora como protagonista. Y allí se relata otro encuentro con *Monsieur Le Diable*, que se muestra como literaturización de lo real, palabra testimonial sobre lo ocurrido:

Voy hacia atrás y distingo al que mandaba en el sitio, Monsieur Le Diable, y lo hacía con estilo capanga. // En el sitio bailaban tres féminas abrazadas y abrazadas que por contraste retrotraían a mi memoria Las Tres Gracias (...) Yo transpiraba en la parrilla. Un ser raro me fustigó a latigazos, obligándome a exclamar golpeándome el pecho: “Por mi culpa... por mi culpa... por mi grandísima culpa”. // El dueño surgió fulgurante en rojo sanguíneo, facciones de chivo viejo, cabrón y algo humanoide; bisexuado (...) El Diablo es casi indescriptible por su enormi-

dad resuelta en rezumantes porquerías olorosas de materia fecal y organismos en descomposición. // Me vio y se acercó: “Estás muerta”, espetó. // Grité desesperada: “No estoy muerta”. // Insistió: “estás muerta hace tres horas” (Venturini, 2013: 17-18).

Los diversos ejemplos citados constatan el interés de Venturini por lo esotérico, que abreva en el encanto que para ella revisten las zonas del secreto, de lo misterioso y oculto, lo que se debe callar. Estas zonas constituyen un conjunto obscuro al que sólo pueden acceder algunos privilegiados, quienes gozan de especial inteligencia. Ella, Aurora, la experimentada, la escritora, la superdotada, la psicóloga, es capaz de ingresar en las zonas de perversión y miseria de lo humano. También es capaz de percibir las influencias esotéricas, entrar en contacto con espíritus. Pero no es en esta materia una privilegiada, no es depositaria de un poder que le haya sido otorgado desde lo alto sino que circula por esas zonas con cierto temor y riesgo de peligro, de caída. El Padre Carlos Mancuso, cura exorcista de la ciudad de La Plata, fue para ella un protector, un símbolo del poder del bien, sanador, salvador, capaz de batallar contra las fuerzas del mal que luchaban por captarla:

Comprendo y afirmo que este canónigo barrial, humilde y sereno, es dueño de unos poderes adjudicados por el Altísimo a humanos privilegiados. // Debo aclarar que no se trató de un juego hipnótico. Soy psicóloga y sé bastante del asunto hipnosis... // Existe otra potestad que es imposible de aceptar por muchos. Para los elegidos, basta tender el brazo y harán posible un milagro, que no es cualquiera, sino un milagro divino (Venturini, 2012: 11).

El vínculo con lo esotérico representa en Aurora Venturini un puente más hacia la Tradición. Su oscilar entre el ser alcanzado por lo divino y acosado por Satanás, esa “voz espeluznante, no de garganta humana sino de alguien monstruoso, servil y vil al mismo tiempo, de doble faz y sexo infame” (Venturini, 2012: 10), la coloca en la tradicional batalla entre lo apolíneo y lo dionisiaco. De un lado, la armonía del universo, la música celeste, la comunión con lo divino, el éxtasis de lo sagrado, y por el otro, las fuerzas vivas de la naturaleza, la exuberancia y el despilfarro, el éxtasis místico y el descenso a los infiernos.

Por su parte, Venturini no descuida la predilección del esoterismo por las mediaciones, las analogías y las correspondencias, como modos de conciliación entre dos mundos. Además del episodio de su encuentro con el fantasma de Villon, de las sucesivas pugnas con el diablo y de los señores que se le presentan en el poema “Los visitantes”, también en las versiones que constituyen las dos primeras ediciones de *Nosotros, los Caserta* (Pueblo Entero, 1997; Corregidor, 2000) aparece de manera recurrente el espíritu de la bisabuela de la protagonista, materializado en una mano que se hace visible y en la música de un harpa que esa mano toca. La novela se desarrolla en torno a la búsqueda del origen y la música del harpa está allí señalando la posibilidad del encuentro, marcando que el hilo de unión con el pasado puede todavía tensarse. En algún punto, las mediaciones dejan al descubierto la necesidad de reintegración, de resistir al divorcio entre ciertos mundos, que significan para Venturini el lazo de unión con seres singulares, a quienes ha tocado en gracia la genialidad y la anormalidad, la belleza y la fealdad. Entre ellos, se destacan para la narradora argentina los poetas malditos. Acaso como una vía para fortalecer el vínculo

con el espíritu villoniano y fundamentar su pertenencia a la tradición que el poeta medieval vendría a inaugurar, Venturini efectuó en la ciudad de La Plata una sesión espiritista en la que convocó al fantasma de Villon. Este hecho ocurrió en una dependencia cultural del municipio y tuvo su eco en los periódicos de la ciudad⁵. Se conserva el candelabro utilizado durante la sesión, que porta símbolos de muerte, de tradición católica, de magia, brujería, cielo y nocturnidad.



Retornando al análisis del valor sacramental que Venturini figuró en su encuentro con el espíritu de Villon, se trata de un símbolo que no podría haber sido pensado por ella sino como portador de una significación antinómica, como expresión simultánea de una fuerza descendente y otra ascendente, de una potencia infernal y otra sagrada. En conclusión, tras el objetivo de instituir su propio linaje en el universo literario y alcanzar un espacio de legitimidad para su escritura, capaz de subsanar la falta de alcurnia y remediar el problema de la orfandad, y donde pudiera hacer valer el doblez de su crueldad y su bondad, la escritora argentina no podría haber hallado mejor mentor que François Villon.

Referencias bibliográficas

- De Obregón, A., (1954) *Villon, poeta del viejo Paris*. Buenos Aires, Austral.
- González Tuñón, R., (1926) *El violín del diablo*. Buenos Aires, Gleizer.
- Monteleone, J., (2004) “Ritmo, sujeto, poema”, in *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* [en línea]. Vol. 13, n° 16, pp. 249-271, disponible en: fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/584/589 [Último acceso el 28 de junio de 2016].
- Olivari, N., (2008) *Poesías 1920-1930: La amada infiel. La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires, El 8vo. loco.

⁵ Supimos acerca de este hecho por el testimonio oral de la Dra. María Minellono. También preguntamos sobre ello a Aurora Venturini, quien recordaba el suceso con picardía.

- Venturini, A., (1955) *Lamentación mayor*. Buenos Aires, Colombo.
- Venturini, A., (1962) *La trova*. Buenos Aires, Colombo.
- Venturini, A., (1963) *François Villon, raíz de iracundia. Vida y pasión del juglar de Francia*. Buenos Aires, Colombo.
- Venturini, A., (1981) *Antología personal*. La Plata, Ramos Americana Editora.
- Venturini, A., (1997) *Me moriré en París, con aguacero*. Buenos Aires, Corregidor.
- Venturini, A., (2004) *Racconto*. Buenos Aires, Corregidor.
- Venturini, A., (2012) "Prólogo" in Mancuso, C. A., *Mano a mano con el diablo: crónicas de un cura exorcista*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 9-11.
- Venturini, A., (2013) *Los rieles*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Villon, F., (1985 [1489]) *Obra poética completa. Edición bilingüe*. Barcelona, Libros Rio Nuevo. Prólogo y traducción de Federico Gorbea.