

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/>

Genoveva de Castro: El mundo como metáfora

Gregory Zambrano

Para Isaac López,
paraguanero entrañable

Para no tener que hablar del mundo, el sujeto creador se ha hecho de un entramado metafórico que le asiste a la hora de nombrar las cosas y los hechos que le rodean. La poesía es el gran espejo donde las formas sensibles de la realidad se tornan metáfora, en ella se ve, se refleja, y a su manera se construye el mundo. Y a ese mundo nombrado y hecho de palabras entramos, con la parsimonia de sabernos en un afuera que debemos trasuntar para urdir los caminos de la revelación, del emotivo hallazgo. En eso quizás tenga mucho que ver la presupuesta experiencia del paisaje, del entorno que imaginamos o contrastamos y que siempre nos dirá las palabras claves para encontrar los caminos ciertos del laberinto. En el contorno del paisaje, la tierra falcónica es escenario de la paradoja. Falcón, al decir de Luis Alfonso Bueno, es la “tierra cuyas posibilidades para la creación -en lo literario, en lo artístico, en la estética más humana- guarda inversa proporción con la esterilidad de las arenas y cardones que suelen presentarse como imagen de una región donde no todo es desolación y tierra seca”¹.

En tal escenario, encontramos la poesía de Genoveva de Castro (1907-1992), en cuyas metáforas están las claves para emprender un viaje al interior del paisaje.

¹ Luis Alfonso Bueno, “Visión literaria de Coro”, en *La fundación de Coro y sus correlatos*, Centro de Historia del Estado Falcón, 1977, p. 39.

Publicado por primera y única vez en 1942, *Pájaro de barro*², está conformado por tres cuadernos y un poema final, de los cuales los dos primeros reflejan un apego a los referentes de la naturaleza. “Pájaro de barro”, el poema que da título al conjunto y que funciona como pórtico del libro, anticipa ya lo que será un *leit motiv*, la recurrencia ontológica sobre su propio ser y la textura verbal de un deseo de libertad que se hará también motivo frecuente: “Por qué me dieron/ esta sed insaciable/ de amplitud de horizontes/ isi estas alas de barro/ no se pueden plegar!” (Pájaro de barro).

La voz que se erige en enunciativa refrenda una búsqueda de interlocución con la soledad, siempre hay alguien ausente, a quien se espera y que no llega nunca “¿Dónde estarás?”, o un viajero desprevenido que puede construir, modelar, llenar vacíos, y que tampoco se percata de la espera: “Viajero que al sortilegio de tu paso/ has visto cómo surgen todos los manantiales/ Tu corazón/ que no ha sentido el roce de la piedra/ ¿oírás el eco dormido/ de aquella voz que en la llanura estéril,/ humilde y silenciosamente dijo: itengo sed!...?” (Sed).

La soledad es también certeza de la carencia, la presencia corporal del amado es retenida por medio de la palabra, la resonancia emotiva que se aposenta en la memoria, pero luego, esa última forma de asirse al recuerdo también sucumbe, y vuelve a presentirse la soledad más absoluta: “Sólo se oye el tremendo desdoblamiento del silencio/ que amortaja las cosas/ ...Y todo se ha perdido entre la niebla./Se me fue tu palabra” (Se me fue tu palabra).

Otras dos recurrencias en esta “voz aislada” de la poesía venezolana son la espera y el desencuentro: “Cómo va dilatándose la espera!/ cómo entre los minutos caben siglos!/ y cómo aprieta el alma la madeja!...” (Ansiedad). También en el poema titulado “La espera” se impone el desconcierto, que impide la iluminación de la certeza: “Y le vi venir... Y no le conocí.../ No traía manto de príncipe, ni báculo de caminante. / y al pasar junto a mí/ no entendí la seña con que me llamaba/ No supe traducir/ esa lengua extraña con que dijo:/ ¡Ven!.”

² Publicado en Caracas por la Asociación de Escritores Venezolanos-Editorial Élite, 1942.

En el poema titulado “Encuentros” la espera funda una paradoja, situada en el vórtice del deseo, la ausencia se carga de una remansada resignación, señal del desencuentro: “Tú venías, yo iba”. Esa instancia marca otra de las constantes de esta poesía que enuncia, presuponiendo a un oyente, evocado en su ausencia, a quien se espera y presente. En el texto titulado “El cántaro”, la espera también se tiñe de desencuentro, y se sustenta sobre el deseo: “Pero te vi venir tan solo.../ y hablabas de tan lejos.../ (se fue temprano aquel para quien lo llené)/ y lleno hasta los bordes/ yo lo acerqué a tus labios,/ limpio, claro./ Pero no tenías sed/ y al rechazarlo,/ tú rompiste mi cántaro./ Lo tiraste sin saber/ que era infinito manantial/ para toda la sed”.

No es fácil aglutinar los escritores entre los límites cronológicos que más o menos permiten explicar los cambios que se operaron en el plano cultural y literario de una determinada época, así como tampoco resulta sencillo decantar el momento preciso en que se inició la conformación de las generaciones. Siempre existe el riesgo de las exclusiones, del silenciamiento; también, por consiguiente, a cuenta de ese riesgo se han aglutinado obras y autores con criterios no siempre amplios o por lo menos abiertos a las particularidades de los fenómenos, llámense etapas, escuelas, movimientos o tendencias³, por ello no es sencillo otorgarle a la poesía de Genoveva de Castro la pertenencia plena a una determinada tendencia pues su voz, dadas las características que iremos revelando, está sustancialmente alejada de las praxis poéticas de su generación, si asumimos un criterio cronológico sustentado en la fecha de su nacimiento. En la anónima nota introductoria que presentaba la edición de *Pájaro de barro* en 1942 se dejaba clara esta característica: “Genoveva de Castro, por sobre todas sus virtudes poéticas, se señala de manera especial por su originalidad. Quizás su retiro rural ha sido factor decisivo para erigir una barrera que impidiese la influencia nefasta en su poesía de tanto erotismo desmedido y de tanta expresión ibarbouriana, como ha invadido a poetisas de nuestra América. Sus cantos serenos y transparentes, no pocas veces

³ Véase Gregory Zambrano, “Los discursos del margen en la poética venezolana de vanguardia”, en *De historias, héroes y otras metáforas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 34.

urdidos en un tono de elevada pureza campesina, constituyen la voz franca de un selecto espíritu de mujer que desde el fondo de la provincia venezolana, nos hace llegar el acento y la voz de su arte”.

Nostalgia del paisaje

El paisaje es uno de los temas más frecuentados por la poesía venezolana del siglo XX, desde sus albores. Quizás la invitación de Francisco Lazo Martí en su *Silva criolla* (1901) “...es tiempo de que vuelvas, es tiempo de que tornes...”, fue el llamado que acogió un número considerable de poetas que, amparados en el uso de la metáfora, ha constituido todo un universo de querencias en las cuales la imagen del “lar nativo” ha jugado un papel motivador. En poemas como los de Genoveva de Castro se constata cómo “el sujeto poético no existe en tanto entidad separada, autárquica. El poema /el poeta dialoga con su tiempo. El poema es plural, ínter subjetivo. No limita, abre”⁴. Esa herencia telúrica, que en Venezuela arranca en las postrimerías del siglo XVIII y se expande con las silvas de Andrés Bello, “Alocución a la poesía” (1823) y “La agricultura de la zona tórrida” (1826), se arraiga con mayor vigor en la llamada generación de 1918, que se interesó con denuedo de la recuperación del paisaje en la poesía.

Este impulso fue abandonado luego por la generación subsiguiente, impactada más fuertemente por la vanguardia, al preferir otros temas y plurales orientaciones, que al decir un tanto exagerado del crítico Humberto Cuenca, se caracterizó por “el predominio del mal gusto, de la estridencia, del desorden y del desenfreno, del atuendo retórico, en general, caracterizó una tendencia que fue capaz de esterilizar y reducir a desierto todo lo que oía, veía y tocaba. Según los defensores de la tradición y del buen gusto, la vanguardia creó una poesía mecánica, desligada del ritmo y de la rima, insabora como el agua, con exagerada

⁴ Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista (Historia, Teoría, Prácticas)*, Madrid, Gredos, 2001 pp. 282-283 (Biblioteca Románica Hispánica, 424).

apetencia de lo nuevo, adoradora de la máquina y de la velocidad, que cantó las cosas frívolas como el cinema, el deporte y la aviación”⁵.

De esa coyuntura se desprende la poesía de Genoveva de Castro para recuperar mejor la herencia romántica matizada por la afectividad desencontrada, por un sesgo modernista que se halla en una parte no descartable de sus poemas, donde el giro lingüístico y la proliferación de “versos azules” son un no disimulado homenaje a Rubén Darío. Quizás ésa sea una de las razones de la casi incomprensible temática, si valoramos el contexto, de un libro que ya se puede situar en el postmodernismo, como recuperación estilística, ideológica y simbólica de la transición que se daba simultáneamente con las vanguardias.

Pero pocas veces la voz femenina se ocupó de darle un tratamiento tan personal y vivo al paisaje como Genoveva de Castro. Los vocablos y formas recuperadas del imaginario rural están impregnados de un signo evocador: la nostalgia amorosa que cabalga entre el paisaje añorado y el recuerdo del amado ausente: “Huele a tierra mojada!/ Ha llovido menudo tu recuerdo/ sobre mi barro seco/ Huele a tierra mojada!/ Huele a germinar de musgo./ Huele a monte/ alto y nuevo, lujuriosamente tibio./ La lluvia de tu recuerdo/ ha remojado mi tierra./ Huele a selva!/ Huele a hierba!/ Huele a siembra!” (Huele a tierra mojada).

La riqueza expresiva de esa poesía se centra en la audaz manera de reafirmarse que tiene esa voz, la que se muestra sola ante los desafíos del tiempo. La que no se amilana, sino que, al contrario, se proclama en su condición viviente: “Un puntal de silencio me amordaza los labios./ El grito retenido decapita las voces./ El eco de mis gritos repercute en mí misma./ Soy el trueno, la chispa y el incendio/ Al frente está la fiera./ Sus pupilas fulguran./ Alarga los colmillos./ Y desnuda la garra./ (El corderillo sueña/ con un sueño de musgo y dos blancas corrientes). El monstruo viene encima.../ Se relame el mostacho.../ ¡Y un puntal de silencio me amordaza los labios”. (Suplicio).

⁵ Humberto Cuenca, "Prolegómenos de la vanguardia", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (110): 120, may-jun 1955.

Esa conciencia de soledad se abre desde su centro vital hacia la cosmovisión que le provee la naturaleza, la indominada, la abrupta, la que no se puede domesticar. Hay una tensión vital entre esa voz que se recrea en el paisaje, que se distancia para admirarlo y la voz que se confronta con esa naturaleza: “Es ella,/ la que grita/ como fiera enjaulada./ Es ella,/ la que muerde/ y destroza mi carne./ Pero la jaula está blindada./ Sus barrotes de hierro se forjaron/ en un yunque muy recio./ Y aunque grite,/ y aunque muerda,/ no romperá la jaula” (Naturaleza).

En el segundo cuaderno, titulado “La zozobra del barro”, el tema de la vitalidad se reafirma en unos versos más largos, más agudos. No obstante, significa recrudescer la sensación de ingritud que, como se ha visto, constituye la gran recurrencia de estos poemas: “Voy sembrando mis gritos en una tierra sorda/ Ni tú tienes oídos, ni tú para quien grito./ El trasunto de sombra jamás se hará en los soles./La sombra nunca puede marcar la huella./ Y yo soy una sombra.../ leve/ como la sombra./ Con el dolor del vuelo que se arrastra en la tierra/ y se hunde insensible al fondo de las aguas./ Un dolor sin herida y sin queja. Un único dolor;/ donde el grito desgarrar como diente de fiera/ y circula el veneno;/ Este ardiente veneno que fermenta en mis venas./ El mismo que dejaste caer en la clara fontana, /se ha tornado de fuego y consume mi carne” (Envuelta en esta llama me iré haciendo pequeña). Este grito desesperado es una señal inequívoca de la carencia, que parece ir extinguiendo el peso, la corporeidad, la posibilidad de asirse a una certeza; todo poco a poco se va haciendo levedad.

En el mar de las palabras: la perfecta quietud

La visión del paisaje tiene un elemento de arraigo, marcado en su aspecto terrenal, pero también, virando la mirada, se configura otra espacialidad, que no podía estar ausente del entorno vital de la autora: el mar. Paraguaná, centro geográfico del nacimiento y primera juventud de la poeta, es una península que se ancla en el Caribe. Paraguaná, es el pórtico del mar que se presiente y hacia el cual se dirigen los anhelos. Viaja la palabra más allá del horizonte, descubre enigmas, persigue al

sol. Es la palabra la que busca, la que indaga en los espacios insondables del mar: “La palabra está anclada./ En una mar sin playas/ la palabra está anclada/ Deambulaba la palabra muda/ sobre una mar profunda/ [...] De más allá de las revueltas olas trajo la quietud perfecta”. (La palabra está anclada).

El mar y la palabra se conjugan en una búsqueda de sonoridades, pero la visión parece querer despojarse de retórica. La reduce a su mínima expresión, plantea un espacio también vacío, falleciente, que recupera apenas algunos fragmentos de ese mar que devuelve apenas un poco de la vida luego de un naufragio: “Se desploman los cielos/ sobre el azul agónico del mar./ Perdido en barquichuelo/ ¿qué hará en las ruinas de la inmensidad?/ En el ala sin vuelo/ desiste el ansia la gaviota audaz” (Naufragio).

La representación del mar es también un pretexto para simular un encuentro, para deseirlo; una imagen del mar, y una posibilidad de fusión amorosa trasciende la imaginación y se convierte en certeza del deseo: “Y ahora vienes erguido/ con un lujo de algas en las manos/ -verdes y rojas y blancas-/ para amarrar tu capricho/ sobre mi cuerpo desnudo,/ banco de perla y coral/ que como un juguete flota/ en la ondulación del mar” (Sobre la mentira azul).

Llama la atención en este conjunto de poemas la utilización de una retórica discreta, plasmada en un conjunto de figuras, logradas con gran plasticidad. Quizás prime en su propuesta una intencionada fe en la palabra liberada de sus ataduras rítmicas y versificadas. La propensión al verso libre abre las posibilidades de decantar el lenguaje para equiparar las carencias ontológicas, el vaciado espiritual y la austeridad expresiva que se embellece en el logro de una palabra precisa y aquilatada: “Cuando apaguen las lámparas ¿llamarán otra vez las soledades?/ En el minuto eterno del tiempo sin contorno/ ¿sabes tú si hay un ala para fugar la ausencia?” (En la niebla de tu ausencia presentida).

En el tercer cuaderno, titulado “Detrás de la onda aúlla el silencio” esa persistente austeridad se torna más aguda, funda la paradoja del ser que se debate en una soledad acompañada (¿el recuerdo?): “Sola/ y contigo./ Siempre!” (Pauta para tu no ausencia). Quizás esta soledad se regodee ante la plenitud del deseo,

pero no hay visos de misticismo sino más bien de una afectividad que a todas luces se nota postergada.

El paisaje se construye mediante marcas que pueden ser leídas como signos que cubren y representan un sentido de pertenencia. “Barro” es el poema donde ese sentido contundente de la naturaleza se concreta: “Vengan todas las voces/ hiladas en los vientos/ agonizantes, blancas/ ahogadas en la angustia/ de esta palabra: ¡Barro!/ tremenda, lacerante,/ desangrada y fatal [...]“Barro! Dolor de arena/ que se enreda en la brisa”. (Barro).

La incorporación del paisaje se torna a veces panteísmo tocado por un halo de misticismo, donde el sentido de lo religioso es sólo un pretexto para situarse extasiado ante la inmensidad o lo insondable. Poemas como “Mi pecado” y “Penitente”, sobre todo este último, cuyos versos finales expresan lo anterior de manera contundente: “Todo el ramaje en cruz/ me florece de acacias!/ Sobre la tierra mustia/ tengo abiertas las venas”.

Poética del deseo y la negación

En esta poesía la imagen construye desde la ausencia sólo una forma del anhelo como deseo. Hay una negación del cuerpo, el amor se centra en algunos elementos de la añoranza como sensorialización, la afectividad aparece idealizada con un “Acércate amado”: “¿Por qué no habías venido? Acodada detrás de los claveles, /con un mazo de lirios en las manos/ y en la boca madura una fresa/ oteaba el camino... /y has venido en la tarde.../ Ven! Acércate mucho, mucho, ¡amado!/ Por todo el día que estuvimos lejos/ y por toda la noche que ya viene encima”.

Otra variante, en el mismo apartado, lo constituye la asunción de un erotismo discreto que apenas sugiere, pero sin salirse de la tenue marca de lejanía: “Siempre que en mi árbol nacía un retoño/ llegaba la poda./ Árbol mutilado./ Verano... Verano.../ Viniste con la primavera/ hasta mi rama crujiente. /Y el capullo rojo/ con toda la savia de mi honda raíz/ tembló en el renuevo./ La mañana misma de estrenar su aroma/ regresó la poda” (La poda).

Hay un elemento que se planta en la condición consciente de los límites frente al mundo; la voz que enuncia siempre se encuentra en un 'afuera' donde todo parece ocurrir, pero su reafirmación se produce desde un 'adentro' que se asume diminuto en corporeidad frente al otro deseado: "Tú me viste el tamaño/ desde una larga distancia.../ ¡de grande que yo era!/ A flor de azul, alta, serena, clara./ Con las manos alzadas,/ con los ojos al cielo/ buscamos el encuentro./ Y fui tan pequeñita/ cuando estuve a tu lado./ Me estrujaste en la palma de la mano/ y un puñado de arena/ rodó bajo tus plantas./ Se me borró el color./ Se me cayó el tamaño". (Nada).

Esta percepción se concatena con la visión que de sí misma tiene esa voz que presupone a un sujeto frágil, asumido en desventaja corporal. Éste abre la posibilidad de comprender una dialogía entre el mirarse desde fuera, tímida y callada, y percibirse diminuta en la recepción de un otro que siempre es configurado como más fuerte, más grande, lo cual pareciera incrementar la sensación de vacío y vulnerabilidad: "Un sorbo!/ Me has bebido en un sorbo./ En la tarde sin fiesta./ En un vaso sin vino./ Me has bebido en un sorbo./ A mí/ tan pequeñita./ Que me rebosa dentro de lo infinito". (Un sorbo).

La timidez que a ratos asoman los versos se hace vacío cuando esa voz se confronta con la carencia, sólo en pocos poemas, como en el caso de "Rebote del acento", la adjetivación propende a agotar la significación de una palabra que se teje desnuda, con visos de modestia retórica. En todas estas variantes, tanto del sustento temático como de la ejecución formal del poema hay un marcado afán por mostrar la vivencia, el arte de existir, la relación con el entorno transmutado en paisaje y en él una búsqueda incesante de sensorialidad, vale decir de sentimiento, lo cual es también una forma de avivar los poemas como retazos de la existencia, y como dice el poeta Eugenio Montejo, "A través del sentir puede válidamente conquistarse el lenguaje que lo exprese; el sentimiento mismo, cuando es legítimo,

procrea su forma o la posibilidad de inventarla. Lo contrario, en cambio, es menos probable ¿Cómo bajar de la red formal a la desnudez sentimental del mundo?”⁶.

El texto que cierra el libro, titulado “El claro de la selva”, funciona como una *summa* de los elementos marcados con énfasis en el discurrir del libro. Este poema síntesis podría leerse como la búsqueda afanosa de marcas y elementos de una naturaleza exterior que se confunde con la afectividad, el deseo postergado. El receptor, un “tú” anhelado que se yergue como símbolo de la imposibilidad, a ratos es el ordenador del caos que se resume del mundo exterior y se confunde con el mundo imaginado. A veces pareciera que la voz enunciativa deja que el fluir de las imágenes refleje el río de ansiedad que corre por dentro, indetenible.

En síntesis, *Pájaro de barro* de Genoveva de Castro (quien también utilizó el seudónimo de “Yajaira” en muchos de sus poemas publicados en periódicos de la provincia venezolana) resume naturaleza, se articula como la sintaxis emotiva de una sensibilidad que se decanta: es palabra que intenta afanosamente salir de sí para nombrar las cosas, los afectos, la ausencia y la espera. Quizás esa voz se encuentre aislada dentro de un panorama literario que, como el venezolano, no parece registrar muchas voces de mujer, a no ser por presencias casi obligadas. Poetas como la sucrense Luisa del Valle Silva (1902-1962) o Ada Pérez Guevara (1905-¿?), van de la mano de Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962) quien no de manera casual, consciente de que su escritura abría nuevos caminos a la lírica venezolana, titula uno de sus libros *La voz aislada* (1939).

Obras como la de Genoveva de Castro aguardan por nuevos lectores, esos que se acercarán a sus palabras para, en homenaje de gratitud y admiración, decir como en su momento lo hizo Isaac López, historiador paraguano y atento escudriñador de los sueños esperanzados de su pueblo: “Yo solo quiero revivir sus versos, poblar sus labios del agua y del sonido, mitigar el dolor de la ausencia, entregarle la fragancia de los lirios de la plaza y que los jóvenes enamorados de mi pueblo sepan de sus estrofas llenas de luz, que en sus ojos vuelen redimidos miles

⁶ Eugenio Montejo, *El taller blanco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, pp. 229-230.

de pájaros deslastrados del barro del olvido”⁷. Gracias a esa amorosa labor de recuperación, de reinserción, de lecturas nuevas que vienen haciendo muchos jóvenes de Paraguaná, como los integrantes del Grupo Tiquiba, será posible que las nuevas generaciones conozcan y disfruten la obra fundacional de sus escritoras y escritores, lo cual representa una parte sustancial, viva, del mejor legado de la cultura de los pueblos.

Referencias:

- Bueno, Luis Alfonso, “Visión literaria de Coro”, en *La fundación de Coro y sus correlatos*, Centro de Historia del Estado Falcón, 1977.
- Castro, Genoveva de, *Pájaro de Barro*, Caracas, Asociación de Escritores Venezolanos-Editorial Élite, 1942.
- Cuenca, Humberto, "Prolegómenos de la vanguardia", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (110): 120, may-jun 1955.
- Le Corre, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista (Historia, Teoría, Prácticas)*, Madrid, Gredos, 2001 (Biblioteca Románica Hispánica, 424).
- López, Isaac, “Rosas para Genoveva de Castro”, *Rostros de Paraguaná*, Mérida, Fundación Cultural Josefa Camejo-Grupo de Investigación sobre Historiografía de Venezuela, 2002, pp. 89-94.
- Montejo, Eugenio, *El taller blanco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996.
- Zambrano, Gregory, “Los discursos del margen en la poética venezolana de vanguardia”, en *De historias, héroes y otras metáforas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 11-51.

⁷ Isaac López, “Rosas para Genoveva de Castro”, en su *Rostros de Paraguaná*, Mérida, Fundación Cultural Josefa Camejo-Grupo de Investigación sobre Historiografía de Venezuela, 2002, p. 94.

Gregory Zambrano, “Genoveva De Castro: El mundo como metáfora”, prólogo a *Pájaro de barro*, Paraguaná, Fundación Cultural Josefa Camejo, Conac-Grupo Tiquiba, 2004, pp. 11-22.