

# Armando Rojas Guardia, una voz específica

**Celso Medina**

**Universidad Pedagógica Experimental Libertador**  
**medinacelso@gmail.com**



Archivo de Fotografía Urbana

Fecha de envío: 3 de noviembre de 2020

Fecha de aprobación: 13 de diciembre de 2020

## Resumen

Valiéndonos de una idea de Serge Martin, sostenemos aquí que la obra poética de Armando Rojas Guardia tiene una voz singular que se vislumbra desde sus primeras publicaciones. Su poesía trabaja en un “campo de invención” que hace que la suya constituya una sola obra, con un lugar particular en la historia de la lírica venezolana. Dicha obra nace con una voz que asoma desde los inicios sus principales andamiajes en dos textos cruciales: su poemario *Del mismo amor ardiendo* y el “Sí, manifiesto”, que da origen al grupo Tráfico. Procuraremos argumentar nuestra afirmación a partir del análisis de los referidos textos.

**Palabras claves:** Armando Rojas Guardia, voz poética, el grupo Tráfico

## Armando Rojas Guardia, a specific voice

### Abstract

Parting from an idea of Serge Martin, we claim here that the poetic oeuvre of Armando Rojas Guardia has a particular voice that can be traced to his very early works. His poetry functions in a “field of invention” that makes it unique, and that places it in a very particular position within the history of the genre in Venezuela. The aforementioned oeuvre is born with a voice that shows from the beginning its core features in two crucial texts: the poem collection *Del Mismo Amor Ardiendo* and the “Sí, manifiesto”, which originates the group Tráfico. We support our argument parting from the analysis of these texts.

**Keywords:** Armando Rojas Guardia, poetic voice, Group Tráfico

Laurent Mourey (2019), a propósito del libro *L'Impératif de la voix*, de Serge Martin, sostiene que La “Voz” es la palabra con que se designa lo que pertenece propiamente a una escritura singular, no a otra. Pero de inmediato es necesario distinguirla del estilo. Por “estilo”, se categoriza la escritura a través de un conjunto de procesos mediante los cuales se pone de relieve una singularidad literaria, dependiendo del despliegue, aleatorio, de una ley de desviación respecto a una norma lingüística. La “voz” tampoco se refiere exclusivamente a la retórica, aunque se vincule a la retórica personal, e incluso “profunda”, por citar a Baudelaire. Surge de relacionar todo lo que se refiere al campo de la invención, válido para una sola obra, tiene incluso que ver con lo específico, más que con lo singular o lo único (Mourey, 2019).<sup>1</sup>

Con esta idea de “campo de invención” quisiéramos adentrarnos a la obra poética de Armando Rojas Guardia, para intentar demostrar que es dueño de una voz que lo “específica” y lo coloca como un escritor estelar en la historia de la literatura venezolana. ¿Cómo se fue haciendo esa voz? Juguemos a lo obvio: por el comienzo. Pero, ¿dónde podemos buscar la forja de ese origen? Nos proponemos buscarlo en dos textos: en el manifiesto con que se da a conocer el grupo literario Tráfico (1981) y en su primer libro publicado, *Del mismo amor ardiendo* (1979). Allí pudiéramos ubicar cimientos específicos de lo que va a ser la futura obra poética del autor venezolano.

Diríamos que desde sus comienzos ya se presagiaba una “relación indivisible entre lo que se dice y la manera como se dice” (Mourey, 1919) en la poesía rojasguardiana.

### Tráfico y el idiolecto poético

En 1981 el nombre Armando Rojas Guardia irrumpe con mucha fuerza en el ambiente literario venezolano, potenciado por un manifiesto literario que desató largas e interesantes polémicas sobre el estado de nuestra literatura, en especial de nuestra poesía. “Sí, manifiesto”, se titulaba

<sup>1</sup>. Traducción nuestra.

ese texto y daba a conocer el idiolecto estético del Grupo Tráfico.

Rojas Guardia ha sido señalado como el líder de ese grupo. Así lo asegura Rafael Arráiz Lucca:

El papel de Armando Rojas Guardia (1948) en la conformación de “Tráfico” es central. El mismo que tuvo su padre, Pablo Rojas Guardia, a la hora de definir los propósitos del grupo “Viernes”. Cualquiera que esté familiarizado con su obra ensayística (*El Dios de la intemperie*, *El calidoscopio de Hermes*, *Crónica de la memoria*) advierte que el redactor del Manifiesto fue Rojas Guardia, circunstancia que no hace otra cosa que reflejar su rol ideológico en esta agrupación (2002: 341).

Había nacido en Caracas, en 1949; tenía 32 años en 1981 y el grupo que integraba era muy joven: sus compañeros eran Miguel Márquez (26 años), Yolanda Pantin (27), Rafael Castillo Zapata (23), Alberto Márquez (21) e Igor Barreto (29). Estudió en el Colegio San Ignacio, de orientación católica jesuita. En la Universidad Católica “Andrés Bello” (en Caracas) obtuvo su grado en Filosofía, en la Universidad de Friburgo (Suiza) cursó una maestría en filosofía y en el Seminario Pignatelli, de Los Teques (Venezuela), intentó ser sacerdote. Se entusiasmó con las tesis de la Teología de la Liberación, y en 1973 compartió experiencias con Ernesto Cardenal en Solentiname, Nicaragua. Tempranamente, no sin dificultad, reveló su condición de homosexual y durante muchos años padeció severas crisis psicóticas. Antes de Tráfico, había publicado el poemario *Del mismo amor ardiendo*, editado en 1979.

Su padre fue el connotado poeta venezolano Pablo Rojas Guardia (1909-1978), quien integró el grupo Viernes; y sobre todo, fue redactor de su manifiesto, denominado “Liminar”, que circuló en el primer número de esta revista, la cual se editó entre los años 1938 y 1941. Este registro biográfico es significativo en la carrera literaria de Armando Rojas Guardia. Un poeta que acompañaba a su padre en Viernes, Vicente Gerbasi, escribió un antológico poema, “Mi padre el inmigrante” (1945), cuyo verso inicial dice “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”, que se transforma en el manifiesto de Tráfico en “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”.

Pudiéramos decir que, como toda vanguardista, el “Sí, manifiesto” acomete el parricidio simbólico. Pero en Armando Rojas Guardia podemos anotar un doble parricidio, porque la impugnación interpela no solo al poema de Gerbasi, sino también al “Liminar” redactado por su padre. En la dialéctica que entabla el manifiesto de Tráfico con la tradición que le precede, el día se postula frente a la noche. Se lee en ese primer número de Viernes: “Hemos compartido muchas albas porque aprendimos a tocar las puertas de la noche. Nos repartimos, sin egoísmos, la luna”

(Santaella, 1992: 43). El hijo suscribirá con sus compañeros de grupo estas ideas:

Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres (en Santaella, 1992:109)

Todo manifiesto enuncia un telos político. En este caso, la política es una estética, construida en el fragor de una dialéctica que encasilla la tradición poética venezolana a adjetivos reductores. Su “nueva manera de entender la poesía”, le impulsa a ir contra los “esencialismos”, contra “el supuesto hallazgo de la eternidad”, contra “el juego textualista”, contra el “cinetismo textual”, contra los “trapeceistas de la imaginación”, contra la “inocencia objetual”, etc. Su propuesta estética se propone traducir “los olores más intensos de la calle”. Se negaban a hipostasiar la realidad; por ello afirman: “Un realismo, sí, pero realismo crítico”.

Suele ocurrir que los manifiestos literarios terminan siendo piezas arqueológicas de la literatura, que solo marcan hitos en la juventud de los escritores participantes de los movimientos de vanguardia. ¿Ocurre este fenómeno con los poetas de Tráfico? No tenemos, por ahora, constancia de que sea así con todos los poetas firmantes del “Sí manifiesto”. Intuimos que alguna resonancia tiene en la creación poética de esos autores. Por lo pronto, queremos atenernos a la obra poética de Armando Rojas Guardia.

Algunos compañeros del grupo señalan a Rojas Guardia como el principal redactor del manifiesto. De modo que no sería una aventura construir un andamiaje aproximado del idiolecto poético de Rojas Guardia buceando en las aguas conceptuales de “Sí, manifiesto”.

En la madeja de términos de ese manifiesto podemos perfilar algunos aspectos de ese idiolecto. Y para ese propósito recogemos algunas lexías. La más resaltante es “noche”, que paradójicamente será clave en la urdimbre de sus poemas rojasguardianos. La “noche lunar”, que exaltaba su padre, él la convertirá en noche profunda, aquilatada en sus lecturas de los místicos españoles: Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa. Esas lecturas conseguirán fructíferos cultivos en su filopoética, sazónada con lo que el propio Rojas Guardia llamará “su triple marginalidad” de poeta, católico y homosexual, que padece de crisis psicóticas. La noche rojasguardiana se tramará con esencias sin telos absolutos, donde se impugna la “inocencia objetual”. Se avizora en el manifiesto de Tráfico al poeta de la “ardorosa pasión”, que entiende que la felicidad es una utopía riesgosa. Nos llama la atención

su rechazo al “desierto ontológico” de Cioran. Para Rojas Guardia (el poeta y el ensayista) el hombre no puede renunciar al saber; porque esa renuncia sería la muerte de la conciencia. Aunque el saber enferme, igual hay que acometerlo.

Significado especial tiene la lexía “calle”, que ha llevado a algunos a hallar resonancias de la poesía conversacional (Cardenal, Nicanor Parra, Gelman, Dalton, entre otros) en el grupo Tráfico. Quizás sea cierto en los poemas cercanos a 1981, pero creemos que pronto esos ecos sufrirán una importante metamorfosis. La calle, el día, la noche se fundirán en un complejo concepto para forjar una mirada del Otro, que huye de la cosificación para dejar constancia de que más que atrapar el mundo, el poeta intenta experimentarlo a plenitud.

Venir de la noche es venir de la historia, de sus enigmas, de sus epifanías. E ir a la calle, es un viaje hacia las epifanías. Es una experiencia donde la luna tiene como fondo una noche profunda. Allí la nada no es vacío, sino plenitud insaciable de saber.

### **Del mismo amor ardiendo o los cimientos de una voz**

Este libro, publicado en 1979, no en vano se presenta bajo la sombra de un famoso verso de San Juan de la Cruz (“del mismo amor/ardiendo”) y también bajo el manto de versos de Antonio Machado (“No es el yo/lo que busca el poeta/sino el tú esencial”). Estas citas prefiguran dos temas esenciales en la posterior poesía rojasguardiana, que son el amor visionado desde la mística y la invocación al otro, que se alimenta de la cercanía del poeta a la fenomenología de Levinas y Merleau-Ponty.

El poemario se estructura con una gama diversa de estrategias discursivas, muy diferentes en las tres partes en que se divide.

La primera parte consta de siete poemas, escritos entre 1967 y 1971, y se titula “Sol Joven”. Se hace acompañar de un verso de José Martí (“Con el sol que era oro puro”).

Un poeta no solo busca hablar de algo, también construye una voz que signa el sello de su propia ontología. En el afinamiento de esa voz, Rojas-Guardia se hace acompañar de los poetas místicos, de un tardomodernista simbolista como Machado y de un modernista sui generis, como lo es José Martí. En los primeros, nuestro poeta aquilata la experiencia de Dios, la manera cómo entrar al mundo creado por él, despojándose de los ropajes; por ello, su lenguaje opta por la austeridad, por las palabras resonantes más que por las palabras estridentes. Del segundo, el poeta venezolano recurre a la polifonía de la realidad, penetra en los “tus”, una vía expedita para consolidar su camino hacia el Otro, hacia una Otredad, donde lo real no sea un cúmulo de vacíos, sino, más bien, epifanías prestas siempre a sorprender. Con Martí, nuestro poeta practica la poesía como un tesonero alquimista, que busca oros imaginativos

en todo fenómeno humano.

En los poemas que forman parte de “Sol joven” observamos a un poeta que se conduce cómodamente en las imágenes; gracias a ellas, crea un cosmos ante el cual se siente conmovido:

Cuánta vida dulce  
el cielo el mar el puerto las gaviotas  
luz  
en el asfalto a trechos una sombra  
fresca. (P.29)<sup>2</sup>

Los versos se juntan sin una puntuación que impida el discurrir de la fenomenología de lo real. Se habla de un país paciente, “sonoro”, donde el sol es un oro que se urde con la cotidianidad:

País sonoro  
la mujer que pasa caminando  
el aire el ritmo  
calle plomo y sol todo caliente  
trepando la colina sobre casas (P.29)

Gracias a una perspectiva impresionista los colores solares esbozan una realidad cinésica, que hace patente el cosmos.

“Víspera” asoma al poeta orante, que veremos luego en los otros poemarios de Rojas Guardia. Un Tú oye la voz lírica. Un Tú que a veces se nos parece a un amante, otra a Dios. Intuimos al amante en estos versos:

Qué alegría cuando llego  
y te doy el agua fresca (P. 30)  
de todas mis húmedas vasijas  
y te miro beberla —¡con qué gusto!  
y saborearla (P.30)

Y a Dios, cuando termina el poema:  
De pronto Tú empiezas a hablar  
en el ardor interminable  
de los astros

Estamos ante una voz salida del eco de lo real. Se ama en la naturaleza a Dios y a su creación. Y el amor es el lugar donde Dios y amante suelen confundirse o fundirse.

Estos poemas proponen una alquimia. No estamos ante un poeta ensimismado, egotista, que consume imágenes de la naturaleza. El oro ansiado no es la achicharrante luz, sino la fuente de epifanías. Es un sol dinámico; se desplaza; unas veces es vida; otras, muerte. Por ello dice:

Y tanto sol caído  
va a quemar las flores y los patios,  
se va a dormir sobre los árboles (“Ha caído el sol”,  
p. 31).

<sup>2</sup> Citamos aquí las páginas del libro *Obra poética*, de Armando Rojas Guardia, Editado por la editorial el otro el mismo.

“Consolación” se acompaña de un epígrafe de San Ignacio, donde se habla de una “moción interior”. Y en efecto, este poema es una deliberación tripartita entre un El, un Tú y una voz yoica discreta, y esta reporta la compleja y densa relación con Dios, quien “pone el sol un fuego”, para que el mundo arda pleno.

De ese resplandor surgirán luces diversas; unas benéficas, otras pudieran ser sombras distractoras en ese encuentro con los diversos entes que laten en el ser. El poema “Nunca amor” hace visible el drama de esa batalla con las sombras:

Me engañaron tus pájaros,  
tus cielos de pronto enrojados,  
tus navíos con banderas agitadas  
y amarillas (P.34)

Hay aquí, tal vez, un eco de la crítica que “Sí, manifiesto” hace a la poesía solar, a la “oquedad metafísica”, a la “higiene solar”, muy alejada de la ontología alquímica que propugna Rojas Guardia. “Lujo, exuberancia, te llamaba/o puerto tropical de mediodía” (P.34), exclama el poema, tal vez, en consonancia con las advertencias que Guillermo Sucre hacía en *La máscara, la transparencia* (1975) sobre la “representatividad” poética en América Latina, que muchas veces le parecía al crítico venezolano “supersticiones”.

El poema “Tú”, que cierra esta parte del poemario, condensa un concepto clave en la poesía de Rojas Guardia. Se trata de la poesía como tarea agónica, como relato de una muerte que progresa morosamente, como búsqueda de esencias que se exploran en el mundo de terribles enigmas. Y el gran enigma es Dios, cuya existencia no es constatable, sino experimentable, vivible:

Tú y yo volvamos,  
desandemos lo ansioso  
y tristemente caminado  
Volvamos, sí,  
hacia la hora  
en que subía un olor  
de cosa nueva  
hasta nosotros (P.36)

Estamos ante un Dios cuya entidad e identidad aparecen primero como fenómeno, existente en las cosas, “entre las ondas/como un presentimiento”. Un Dios que escucha “... en el silencio quieto/de la casa profunda”. Paradójicamente, este poema invoca permanentemente al sol, pero al final Dios es observado “exacto/en la penumbra”.

### **Soñar sobre cenizas, luego de apagar las velas**

“Fuera de tiesto”, la segunda parte de este poemario, está constituida por cinco poemas en prosa, escritos entre 1971 y 1974. Se inician con minúsculas y se desarrollan casi sin puntuación, valiéndose de simples comas aditivas

hilvanando una confesión asordinada. Estos poemas están acompañados de un epígrafe formado por un fragmento del verso inicial de “Burnt Norton”, de T.S. Eliot, que dice “el inmóvil punto del mundo que gira”. A diferencia de la primera parte, aquí escasean las imágenes y el discurso fluye como un relato lírico, cuyo narrador tiene el cuidado de dejarnos siempre al final un desenlace. Así, el poema 1, cuenta un mundo en ruinas donde reina “el miedo irreprimible al desamparo, una lástima lúgubre hacia todo” (P.41), que se reitera. Se siente cierta desesperanza, porque “después de todo nunca se escuchará girar el picaporte y el ruido inconfundible de una puerta que se abre y entonces de repente solo el mar, la vasta exclamación de una llanura” (p. 41).

El poema 2 continúa ese relato escéptico. El personaje lírico se mueve en un mundo fragmentado. Relata que “en la mitad, la cifra clave que ensambla desde ella los pedazos, y estaba feliz en la misma medida en que la hallaba, y tenía un gustazo grueso calentándome la sangre” (p.42). Al final, asoma cierta esperanza y un deseo de “sacarle el cuerpo a la desilusión que me estaba ametrallando la alegría, porque si aquello no bastaba, coño, entonces qué bastaba, si eso tampoco era entonces hasta cuándo” (p.42).

El poema 3 acentúa la condición escéptica del personaje. Tiene la “convicción de que me estoy alejando de la playa para siempre, y ya se van desdibujando poco a poco las líneas de la costa” (P.42). El “picaporte” definitivamente deja de girar y la salida hacia la costa benefactora se cierra. El personaje insiste en su exilio interior. Crece el hambre, con diversos nombres, “el primero de los cuales obviamente es soledad” (P.42).

En el poema 4 el tiempo parece seguir el ritmo de la rutina. Allí están abolidas las discontinuidades. Pero se aspira hallar una “grieta” en la “lisa superficie”, para encontrar la huida hacia la selva, “hacia el vértigo espacial”. Importante es destacar que “las horas danzan en vez de desfilar” (P.43), quizás para interpelar la dialéctica nula que Eliot entabla en su poema “Burnt Norton”. El tiempo ni es fijo ni es móvil; danzar es sintetizar la fijeza y la movilidad.

El poema 5 comienza enunciando “el estentóreo deseo” con que aspira el personaje lírico escapar de la fijeza. Y para eso recurre a una Itaca móvil, para asir ese “coágulo de vida que nada tiene que ver con los minutos democráticos del reloj confederado” (P.43).

Es difícil parafrasear las ideas que circulan en estos cinco poemas en prosa. Si seguimos el juego paradójico del poema de Eliot, podríamos hablar de un fijeza móvil, donde un río ni discurre ni se fija. Si interrogáramos el título del apartado (“Fuera de tiesto”), pudiéramos postular una intención de Rojas Guardia de desarrollar su ontología poética. Su palabra intenta conjurar los vacíos. Su propuesta podría postular hacer la “coseidad” (Heidegger) de los tiestos, no deshaciendo su materialidad, sino potenciando

la huella que el hombre impregna a los objetos o artefactos que crea. Y de esta manera desterrar la “inocencia objetual”, de la que se habla en el “Sí, manifiesto”.

Pero estos poemas nos despiertan también ecos del Igitur de Mallarmé, ese personaje que tiene sed de absoluto, pero que sabe que los enigmas del mundo son infinitos. Del poeta francés leemos:

La Medianoche suena- la Medianoche donde deben ser lanzados los dados. Igitur descende las escaleras del espíritu humano, va al fondo de las cosas: es el « absoluto ». Tumbas- cenizas (no sentimiento, no espíritu), neutralidad.<sup>3</sup>

Igitur parece tener familiaridad con el personaje lírico de estos poemas en prosa de Rojas Guardia. Ese descenso a “las escaleras del espíritu” es una tarea que a menudo vemos cuando oímos la voz de Rojas Guardia. También nuestro poeta, como Mallarmé, sueña “sobre las cenizas, después de que se apagara la vela” (“sur les cendres, après la bougie soufflée”)4.

### “Oficio de vísperas”

“Oficio de vísperas” se titula la última parte de este poemario. Está formada por 21 poemas, escritos de 1974 a 1975. Y vienen acompañados de dos epígrafes; uno de José Antonio Ramos Sucre, donde leemos: “Movimiento, signo molesto de la realidad”. El otro es de Antonin Artaud, tomado de su famoso ensayo sobre el suicidio de Van Goth, que expresa: “además, nadie se suicida solo”. Como en todo el poemario, los epígrafes son llaves cruciales para adentrarnos al entramado que va trazando los poemas. Vemos que sugieren asuntos también importantes en la consolidación de la voz de nuestro poeta. La ontología rojasguardiana parece relacionarse con la visión de la nada sartreana y el agonismo unamuniano. Se trataría, entonces, de una nada que persigue agónicamente una conciencia que paradójicamente se va llenando de una concavidad sin fondo.

En “Ahí” volvemos al personaje lírico que bucea en la oquedad. Como descendiendo “les escaliers de l'esprit humain” (Mallarmé), el hablante lírico se convierte en un escarbador que hurga en el vacío:

Como desenterrándolo,  
busco aquel vacío donde empieza  
a oler distinto (p. 47)

En su ya acostumbrado juego de paradojas, Rojas Guardia bucea en el “páramo”, utilizando un eficaz símbolo,

<sup>3</sup>. Minuit sonne — le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses: en “absolu” qu'il est. Tombeaux — cendres (pas sentiment, ni esprit), neutralité. Traducción propia. Igitur ou la folie d'Elebehn

<sup>4</sup>. Idem.

que alude a la trascendencia. El poema muestra la inconformidad con una ontología de precaria certeza. Ante esa precariedad, el cuerpo pide su protagonismo. La voz poética da a conocer un hombre capaz de “manar”, que se expande en el cosmos:

No hay oficio ni sueño que lo atrape.  
No hay lenguaje.  
Tendré que manar, despreocupado,  
como agua entre dos rocas  
negras. (p. 47)

Ese cuerpo “mana” “hasta empozar ahí, /vórtice mudo” (P.47).

“Simulacro” es un poema de la levedad. El cuerpo aspira a una liviandad para flotar, como queriendo vaciarse y llenar la pluralidad del mundo. Al final, se pregunta: “¿pues cómo otorgar peso al agujero?” (P.48)

Confiesa este poema el deseo de darle peso a la oquedad para combatir el absoluto.

“Olvido involuntario” parece inclinarse por una poesía que escruta los misterios de las experiencias, negándose a encarnar en esencialismos cosificadores. La voz lírica afirma:

Yo sé que debo recordar algo que supe,  
algún sanguíneo secreto hoy coagulado,  
el nombre escuchado en la prehistoria (P. 48)

Nos advierte el poema que recordar es un drama, ya que las palabras, al cargarse de falsas resonancias, olvidan al ser. La vida como “hueco de víscera reciente” (P.48) se resiste a las palabras de la tribu rutinizada. Y la poesía se torna ejercicios de paradojas, donde

el cómo dibujado en mis dos manos,  
el dónde presentido en mis dos pies,  
el eje siempre inmóvil de mis gestos,  
la letra que completo cada día,  
el instante que me busca a cada hora, (p.48)

no consiguen espacio en las palabras.

Para recorrer ese complejo drama, el hablante lírico recurre al auxilio de las geometrías existenciales. El poema “El diseño” concibe un “mapa” para fijar los territorios sobre la blancura del cosmos. Pero fijar esos umbrales tiene consecuencias morales, la poesía no se acomete en vano. De allí que diga:

Quiero decir, figuras cuyos límites, fronteras  
o finales,  
no se puedan traspasar  
impunemente. (P. 49)

“Noche de Condema” trabaja con una alegoría que permite comprender el sustrato místico del poemario.

En el fondo, el personaje lírico es el habitante de una mónada, en la que la luz y la oscuridad provienen de su propia espiritualidad. “Rotonda de la luz, mi cuerpo se quema”: este verso condensa la dialéctica del debatir entre un adentro y un afuera, todos interiorizados. El castillo donde se yace como reo es una morada interior (con ecos de Santa Teresa). Se es reo de sí mismo y la conciencia es un panóptico trágico, tal y como intuimos en la lectura de estos versos:

No hay salida posible, la mazmorra  
tiene siempre mis mismas proporciones:  
la sentencia es idéntica a la culpa.

Dada la experiencia religiosa de Rojas Guardia, al leer “Oficio de vísperas”, pudiéramos pensar en la sinaxis vespertina, donde los católicos offician sus rezos, antes del ocaso. Pero estos rezos juntan el tono litúrgico con el acento whitmaniano, pues anuncian una voz poética mesiánica. El pronombre “yo” se hace patente, en tono predicante:

Aquí, en pleno reino devastado  
por las hordas enemigas,  
mientras llegan  
y los himnos  
la matanza previsible  
y la hora  
de agolparse a las puertas aguardando,  
yo voy vengo  
rescatando los más frágiles, anacrónicos,  
tesoros

Por supuesto, aquí quien predica no quiere redimir, procura, más bien recorrer *les escaliers de l'esprit humain*, quiere hacer contraste a través de una ironía concientizadora.

Presentimos las deudas de las lecturas de Rafael Cadenas en el poema “Recuento”. El juego anafórico hace desfilar acciones de verbos que testimonian la experiencia:

He mirado de frente a verdugos futuros.  
He cometido cientos de delitos risueños,  
incontables errores cotidianos,  
miserables asombros que no puedo explicar.  
He malgastado alegrías y exhumado terrores.

El poema “Inminencia” reitera la angustia crucial por sitio del espacio de Dios, al que observa como “el puro umbral/el vilo” (p. 53).

Dos poemas intertextualizan pasajes bíblicos de los que se vale Rojas Guardia para tensar su fe católica. El primero lleva como título “Lucas 24, 14”, que hace referencia a la resurrección de Cristo, donde se habla de la fe inequívoca de las mujeres (“María Magdalena, y Juana, y María madre de Jacobo”) y del escepticismo de los hombres (“Mas a ellos les parecían locura las palabras de ellas, y no las creían”).

Este es un poema enmascarado que tiene como personaje a Cristo resucitado, quien dice al comienzo del poema:

El sepulcro está allí  
con el muerto reciente:  
retorno a mi lugar,  
a la costumbre, me vuelvo a aquella tierra  
y a aquel cielo,  
al patio aquel  
donde me aguarda, no la paz,  
mas sí el reposo. (p.53)

Vemos a un resucitado volviendo al lugar donde lo enterraron sus discípulos. Retorna al lugar donde están los hombres que quiere redimir. Y no es vano que hable de la tierra y del cielo, porque él es un pez que nada en las dos aguas. Y se tiene conciencia de que no vendrá la paz, aunque sí el reposo. Luego el texto calificará el alborozo de sus creyentes como “espejismo total”, será “entusiasmo inocente pero torpe”.

Este poema nos adelanta un gran tema en la poesía de Rojas Guardia; el de la agonía cristiana, que podría haber alimentado de sus lecturas de Miguel de Unamuno, sobre todo de su libro *La agonía del cristianismo*, publicado en 1924. Allí el filósofo (y también poeta cristiano; recordemos su “Cristo de Velásquez”) español dice: “La agonía es, pues, lucha. Y Cristo vino a traernos agonía, lucha y no paz” (1973:20).

La poesía de Rojas Guardia hace de la agonía un elemento fundamental de su voz. Es una lucha permanente llevada a cabo en el campo de una ontología, en la que la realidad es un telos divino donde existe Dios con mil rostros sin ultimidad. Agonizar es luchar, ganar la muerte sin aspirar a una finitud. El camino es siempre prorrogable, se le goza con un deseo que se arriesga al amar. Esa agonía, como en Cristo, partirá del cuerpo. Y allí estriba su descarnada humanidad.

El otro poema con intertextualidad bíblica se titula “Juan 21, 5”, y cierra el poemario, y tiene como referencia la tercera aparición de Cristo a los apóstoles, después de su muerte, quienes hacen de pescadores, y Cristo se les aparece instándolos a que lancen la red que, milagrosamente, se llenará pronto de una enorme cantidad de pescados. El poema esta vez es un apóstrofe, cuyo interpelador pudiera ser Simón Pedro. Todo el correlato bíblico corre paralelo al pensamiento de un poeta cristiano encarnado en Pedro que descrea y acepta escéptico la presencia divina. Pareciera resignado al ciclo sisífico de la crucifixión de Cristo; por ello asegura que

Nada es distinto:  
el mismo lago negro e inmóvil,  
el mismo sitio,  
la misma noche. (P. 67).

Pero el milagro siempre estará latente, la agonía es lucha. Y la fe sigue siendo la única invicta, aunque sea una fe escéptica. Por ello el poeta-Simón Pedro dice: “En tu palabra/la red/se moja” (p. 67).

Para Unamuno “el cristianismo es algo individual e incomunicable. Y he aquí por qué agoniza en cada uno de nosotros” (1973:26). Tal parece ser la práctica cristiana de Rojas Guardia. Las constantes recurrencias a la fe no son para imitar al Cristo que admira, sino para ser él, para encarnar en él, para prestarle su cuerpo en el goce y en el dolor.

En “Epitafio probable” de nuevo vemos desfilar los relatos del cristianismo. Esta vez se trata de San Jorge, el mártir que llena muchas leyendas en la conformación de la cristiandad europea. Pero su mito está actualizado. El caballero parece irrumpir no contra dragones, sino contra los monstruos del tedio moderno:

Enjoyado de horror, iluminaste  
a los impávidos monstruos familiares  
que husmean bajo el mueble,  
van a la cocina,  
se esconden en el más inofensivo  
hábito de siempre. (p.54)

¿Qué inscripción puede llevar la tumba de ese héroe en este mundo moderno? Tal vez sean estos dos versos con los que concluye el poema. “Te acompaña/la terca gratitud de los perplejos” (P.55).

Rojas Guardia se aventura a introducir un juego surrealista con el poema “Causa perdida”, a la manera de conjuro. Dispone de una trama hecha de ineptias y al final arroja sobre nosotros una ironía: “Y no dio resultado el saboteo” (P.55). Este es un poema extraño en el libro, desligado de los temas hasta ahora tratados. Pero pudiera ser un camino para sacudir su poesía de la solemnidad y prepararnos para una futura poesía donde los poemas no van a tener ningún prurito para inmolarse ante las naderías y el prosaísmo.

Ese juego con el prosaísmo continúa en “La palabra y yo”, poema que anticipa un intento de poética, valiéndose de una irónica imagen:

Debería ser  
no digo ya mi esposa fiel,  
pero sí mi amante,  
por lo menos; (P.56)

Podría esa “amante” alegorizar a la poesía o su compleja ontología, que castiga y escarnece al poeta:

y lo peor es  
que a veces  
luce mejor con ellos  
que conmigo; (P.56)

Igual juego metapoético observamos en “Línea quebrada”. Allí leemos:

Porque escribiendo desdigo  
lo que prorrumpe callando:  
hay un sonido del acto  
huyendo de la palabra.

Y “El otro tiempo” se reitera el metapoetismo. Afirma la poesía como “un minuto fugaz que permanece” (p. 59).

El poema “Poesía”, que copiamos aquí íntegramente, también contribuye a forjar esa metapoética:

Hecha de costras,  
de imágenes náufragas,  
convexas,  
refractarias como un vidrio ciego.  
Hecha solo de bruma y polvareda.  
Opaca vanidad, interponiéndose.

Ya aquí el ideolecto poético se alimenta de algo más sustancial: de una espesura ontológica. Clave será ese “vidrio ciego”, que será la ventana por donde entrará una realidad cargada de los diversos matices del mundo.

Esa apuesta metapoética adquirirá más espesor en futuros poemas, y algunas veces abandona su ironía y asume un talante dramático.

Hay también en este poemario evidencias de la familiaridad de la poesía rojasguardiana con el taoísmo, sazonado de una tonalidad sarcástica. Y esa huella la obtenemos en “Poema de la llegada”, donde la nada y el vacío, lo indecible, la ontología de la ausencia se hacen patentes. De igual manera destaca el decir paradójico. Recordemos esta sentencia del Tao Te Ching: “Su vacío es para el Tao su eficacia. Nunca se colma” (1977: 99). Esa concavidad que es el mundo jamás deja de emanar alimento ontológico, y la poesía tiene fe en esos cambiantes umbrales, desde donde brotan las epifanías.

El juego retórico juega también con cierto eco del misticismo, sobre todo del misticismo teresiano:

Cuando tú vienes hay  
una exacta coincidencia,  
te miro en lo profundo  
de aquello que deseo,  
qué mentira,  
qué imposible,  
qué estúpido  
querer lo que no quieres  
querer lo que no quiero.  
Y entonces  
ya no es sino la paz,  
la precisa ubicación,  
el ser  
escueto.

Es, entonces, la poesía una máquina ascética que va conduciendo al poeta a la desnudez, hacia una oquedad que regocija.

Muchas de las ideas poéticas del “Sí, manifiesto” están presentes en el poema “Casi salmo”, que revela la madurez temprana del poeta. Tiene este texto la tonalidad de los poetas exterioristas norteamericanos, muy cercana al discurso público, rémora del gran Whitman. Todo el poema es un collage, (mejor dicho un gran pastiche) por donde desfilan las voces de escritores de diversas geografías y épocas. Rojas Guardia le confiesa a Juan Lebrun (2020) que el poema se produjo en el contexto de su experiencia con Ernesto Cardenal, en Solentiname. Y reconoce la huella de Erza Pound:

El procedimiento que utilicé para escribir ese texto es muy poundiano, o sea, es un collage. Son fragmentos hilvanados de varias referencias cultas. Por ejemplo: Baudelaire, Rimbaud, el fragmento de una carta de Van Gogh, unos versículos del libro de Jeremías, unos versos de un poema de unos indios centroamericanos. Todos esos fragmentos están hilvanados, muy poundianamente, en forma de collage.

Insistimos en que más que collage podríamos hablar aquí de pastiche, porque el poeta no tiene ningún prurito en copiar textualmente frases de los escritores y de Van Gogh, no para repetir su significados; los resignifica en el marco de la sociedad contemporánea. El título es irónico, mezcla lo sagrado y lo profano. Funde al poeta con el monje predicador:

De la casta de escribas, heme aquí,  
mago, monje laico,  
heme aquí  
combinando los fantasmas  
de las frases, preparando el hachís  
de las sílabas oscuras: (P. 63)

Dice provenir de las “castas de escribas”, pero como “monje laico” quiere darle espesor más contundente a las “sílabas oscuras” para conjugar “fantasmas”; todo eso logrará más concreción en “Sí, manifiesto”. Se reconoce aún atrapado “por estas noches blancas del poema, / lunas ebrias y amarillas” (P.64)

El tono orante y arengador signa una gran ironía, nada inocente:

di esa Palabra  
capaz de engendrar y de engendrarme,  
desde tu lado dime  
tú  
(y mi alma quedará sana)

Muchos libros primerizos suelen mostrar impericias en

la estilística o en las estrategias de un discurso que apenas comienza a tomar su rumbo. Tal es el caso de *Del mismo amor ardiendo*. Pero para volver a la tesis de Serge Martin, que Mourey explica en la reseña que hace del libro de este, la voz es un sello “especificador”. Y ese sello creemos ya está presente en los textos que hemos venido estudiando aquí.

Sobre el primer poemario de Rojas Guardia leamos lo que algunos críticos han opinado.

Rafael Arráiz Lucca (2002) dice: “El propio poeta renegó de este libro, desde la perspectiva de “Tráfico”, pero los lectores no tenemos por qué hacerlo, aun más, podemos hallar en él una dicción, un temple” (P.342). Esa autocrítica suele estar presente en los autores, pero, en definitiva, los libros que se publican pertenecen más que a los lectores a la lectura.

Esa “dicción” y ese “temple” configuran la gestación de la voz que daría lugar a la característica que Juan Liscano, en su prólogo a la primera edición de *El Dios de la intemperie* (1985), definiría como crucial en el pensamiento literario de Armando Rojas Guardia: su “Coherencia fragmentada”. Dice Liscano: “Estamos ante una escritura, ante un organismo vivo de escritura, que respira, se mueve, palpita, se contrae, y se expresa” (P.11).

Ese “organismo vivo” ya tiene cuerpo en los textos del poeta venezolano a los que hemos estado haciendo referencia. Aparece como latencia, que potenciaría la futura obra del autor. El poemario exalta las cosas, celebra el fenómeno que es la vida y, sobre todo, muestra el rasgo más destacado de la poesía rojasguardiana: su cristiandad, en el sentido que la entendió Miguel de Unamuno (1973), a quien le parecía que “cristianismo” era una denominación más apropiada de los “ismos” dogmáticos que de la auténtica fe en Cristo. El propio poeta Rojas Guardia dirá: “De modo que al elegir el cristianismo católico como plataforma existencial y al escribir desde él, me coloco a mí mismo en un espacio intelectual y estético periférico.” (2016).

José Napoleón Oropeza (2002) destaca que en Rojas Guardia “el tema amoroso, vida y búsqueda de Dios a través del poema, han sido una misma constante tras la ardorosa pasión de buscar una palabra que funde poesía- vía amorosa, en un intenso registro” (P.276). Sobre el poema “Casi salmo”, Oropeza señala que en él: “La herida palpita. Se registra la tensión de quien se confiesa mago, monje laico y nos entrega la memoria de su tránsito hacia Dios...” Diríamos que estamos ante una voz poética con suficiente madurez para tomar un espesor y perfil específico.

Su compañero de Tráfico, Miguel Márquez, ve en *Del mismo amor ardiendo* “el desafío del poeta por alcanzar otra manera de nombrar, de hacerse otro abecedario. Quizá por ello es un libro tan significativo como irregular” (1992). Esa “significación” tiene que ver con la presencia definitiva de esa voz que daría cuerpo a la “Coherencia fragmentada”, que señalara Liscano. El “abecedario” que procuraba forjar

Rojas Guardia no es un mero juego estilístico, ni ejercicio de metapoetismos, en los que la literatura es “cinetismo textual”. Aspira a “la vida concretísima de los hombres”, tal y como escribió en “Sí, manifiesto”.

Rojas Guardia siempre estuvo decidido “a decir en vez de seducir”. Esa convicción la anota María Fernanda Palacios en su prólogo a la primera edición de *El Calidoscopio de Hermes* (1989). Celebra esta autora que en la obra rojasguardiana “se renuncie de entrada a los facilismos efectistas de una escritura seductora, supuestamente “poética”, para ceñirse a la aridez del pensamiento” (P.13). Esta crítica observa en nuestro poeta un pensamiento tensionador, desde una crucial urgencia, y una moral que consiste “en vivir el conocimiento además de pensarlo” (P. 16).

Edgar Vidaurre (2020) habla de una década perdida en Armando Rojas Guardia, comprendida entre 1975 y 1985, intervalo que se inicia precisamente en el último de los años en que fueron escritos los poemas de la última parte de *Del mismo amor ardiendo*. Afirma el crítico:

Si revisamos con detalle su obra poética y ensayística, veremos que su primera obra literaria: el volumen que compone el tríptico cuyo título es *Del mismo amor ardiendo*, aunque se publica en el año 1979, fue vivenciado y escrito entre los años 1967 y 1975, período que, desde su nacimiento, marca el primer límite donde es posible verificar los hitos existenciales de este poeta, que desde muy joven asume ese nacimiento como una herida (2020: 264).

Tres etapas señala Vidaurre en la vida de Rojas Guardia: la primera tiene que ver con el “nacimiento como una herida” (idea tomada de María Zambrano), en la que se suceden eventos muy trascendentales, tales como el nomadismo derivado de la profesión de diplomático de su padre, la aparición de la vocación sacerdotal y su quebrantamiento, su homosexualidad, sus crisis psicóticas, la presencia en Friburgo y Solintiname y lo que marca el hito demarcador: la muerte de su madre (*Del mismo amor ardiendo* está dedicado a “la memoria de Mercedes de Rojas-Guardia”), acaecida en 1975, y que determina la segunda etapa que según Vidaurre da lugar a los años perdidos:

Ese año de 1975, marca la segunda (la primera fue el nacimiento) y esta vez, la definitiva separación dolorosa de su madre quien muere justamente ese año, marcando así el inicio de este largo silencio que hoy tratamos de desentrañar y que hemos llamado los años perdidos. (2020:365).

En estos “años perdidos” (1975-1985), se incluye 1981, el año de Tráfico y del “Sí, manifiesto”. La tercera parte de *Del mismo amor ardiendo*, está fechada entre 1974 y 1975. De manera que pudieran ser poemas de esos “años perdidos”. La tercera etapa que delimita Vidaurre en la obra de Rojas

Guardia coincide con la aparición de lo que considera “tres obras maestras”: *Poemas de la quebrada de la Virgen*, *El Dios de la intemperie* y *Yo que supe de la vieja herida*.

Si seguimos el argumento de Vidaurre, *Del mismo amor ardiendo* pudo recoger el primer año de esos “años perdidos”, cuyo hito esencial es la muerte de la madre del poeta. En esos años habrá que registrar la muerte de su padre, en 1978. Nosotros podríamos añadir que antes de concluir ese período, en 1984, Rojas Guardia reincide en el parricidio simbólico. Ya no contra la tradición poética venezolana, como lo hizo en “Sí, manifiesto”. Ahora lo hace paradójicamente para homenajear a su padre, al reescribir el cuento “La nube era la despedida”, titulándolo “Proserpina”. Esta es la justificación de esa reescritura:

Este relato quiere ser, entre otras cosas, un homenaje a Pablo Rojas Guardia. Sucede que hace años este poeta eminentemente lírico, cuya prosa se resiente muchas veces de una densa sobrecarga poética, escribió e incluso publicó el único texto narrativo que se conoce de él. (2014: 6)

Creo que es una descriptiva metáfora lo de la “década perdida”, valiosa para visualizar la obra de Rojas Guardia. Pero en la termodinámica de este poeta nada se pierde. Su voz tiene fracturas y cambios sustanciales, pero existió desde el principio testimoniando su especificidad.

Luego del recorrido que hemos hecho por “Sí, manifiesto” y el primer libro de Armando Rojas Guardia, *Del mismo amor ardiendo*, incluso, paseándonos literalmente por casi todos sus poemas, podemos anotar que los textos que hemos estudiado aquí constituyen piezas valiosas para dar cuenta de la voz de Armando Rojas Guardia. Entonces, siguiendo a Mourey (2019), podemos hablar, cuando nos referimos a su poesía, de una específica voz, válida “para una sola obra”, que ya se presentía en sus textos iniciales.

## Bibliografía

Arráiz Lucca, Rafael (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Fondo Editorial Sentido.

Lao Tse (1984). *Tao Te Ching*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Heidegger, Martín (1997). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica,

Lebrun, Juan (2020). Armando Rojas Guardia: Entre el ser y el hacer poético. <https://prodavinci.com/armando-rojas-guardia-habla-sobre-ernesto-cardenal-fragmentos-de-una-conversacion-en-progreso/>

Liscano, Juan (1985). “Convocando a la fraternidad”. Prólogo a *El Dios de la intemperie*. Caracas: Editorial

Mandorla.

Mallarmé, Stephan (1998). *Igitur ou la folie d'Elebehnou*. *Oeuvres complètes*. Gallimard, t.I, p. 1351-1353.

Márquez, Miguel (1992). Prólogo a *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Mourey, Lauren (2019). À propos de : Serge Martin, *L'Impératif de la voix*, de Paul Eluard à Jacques. Ancet, Garnier. *La vie des idées*. <https://laviedesidees.fr/Les-cris-de-l-ecrit.html>.

Palacios, María Fernando (1989). Prólogo a *El calidoscopio de Hermes*. Caracas. Alfadil/Trópicos.

Oropeza, José Napoleón (2002). *El habla secreta. Rostros y perfiles en la poesía venezolana del siglo XX*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura y Asociación de Escritores de Venezuela/Seccional Barinas.

Rojas Guardia, Armando (2004). *Obra poética*. Mérida: Editorial El otro el mismo.

Rojas Guardia, Armando (2014). Prefacio.

*Proserpina*. Caracas: La Guayaba de Pascal.

Rojas Guardia, Armando (2020). *El Nacional*. Discurso de Incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua.

Sainz Borgo, Karina (2007). *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales*. Caracas. Fundación para la Cultura Urbana.

Sucre, Guillermo (1975) *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Unamuno, Miguel (1973). *La agonía del cristianismo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Santaella, Juan Carlos (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Valera, Reina (Traductora, 1960). *La santa biblia*. London: Bibles.org.uk. .

Vidaurre, Edgar (2020). *Los años perdidos (1975-1985)*. *Revista Sic*, N° 828, septiembre-octubre.