

La poesía de Ernesto Mejía y sus vínculos con la estética del romanticismo: una aproximación comparativa

The poetry of Ernesto Mejía and its links with the aesthetics of romanticism: a comparative approach

Víctor Ruiz

Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, Managua

victor.ruiz@unan.edu.ni

<https://orcid.org/0000-0001-7389-9932>

© UNAN-Managua



Recibido: octubre 2023 Aprobado: noviembre 2023

<https://doi.org/10.5377/rll.v9i2.16988>

RESUMEN

Partiendo de un enfoque comparativo, en el siguiente trabajo interpretativo se analiza la poesía de Ernesto Mejía Sánchez y sus vínculos estéticos con tres poetas del romanticismo europeo: Novalis, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. La relación de Novalis con el nicaragüense se ve reflejada en la concepción de la poesía como magia, ritual y embrujo, así también en la importancia que Mejía Sánchez atribuye a lo nocturno. Con Charles Baudelaire el vaso comunicante es el juego de las correspondencias y de la analogía. De Mallarmé, nuestro poeta tomará la visión del poema como un objeto artístico, es decir, libre de las ataduras del significado, ambos poetas imaginan al poema como un ejercicio del silencio y el vacío.

Palabras clave: tradición, influencia, romanticismo, novalis, baudelaire, mallarmé, conjuro, correspondencias, analogía, ritual, poesía, poética.

ABSTRACT

Starting from a comparative approach, the following interpretive work analyzes the poetry of Ernesto Mejía Sánchez and his aesthetic links with three poets of European Romanticism: Novalis, Charles Baudelaire and Stéphane Mallarmé. Novalis' relationship with the Nicaraguan is reflected in the conception of poetry as magic, ritual and enchantment, as well as in the importance that Mejía Sánchez attributes to the nocturnal. With Charles Baudelaire the communicating vessel is the game of correspondences and analogy. From Mallarmé, our poet will take the vision of the poem as an artistic object, that is, free from the bonds of meaning, both poets imagine the poem as an exercise of silence and emptiness.

Keywords: tradition, influence, romanticism, Novalis, Baudelaire, Mallarmé, conjuring, correspondences, analogy, ritual, poetry, poetics.

En su importante ensayo “La tradición y el talento individual”, T. S. Eliot (1944) resalta el peso que la tradición ejerce en todo poeta. Para el poeta y crítico norteamericano, la apreciación de una obra poética o de un poeta consistirá “en la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos... No se le puede valorar por sí solo, se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación entre los muertos” (19). De igual forma, Pedro Salinas (1944), poeta y crítico español de gran influencia en los poetas latinoamericanos del 40, llega a la conclusión de que el presente literario, es decir, los poetas del presente disponen de ese rico caudal que representa la tradición literaria. La originalidad del joven poeta consiste en seleccionar aquellos aspectos o detalles que harán de su obra un ente perdurable:

Lo cierto es que la tradición es la forma más plena de libertad que le cabe a un escritor. Su materia, las obras maestras del pasado, despliegan ante el hombre una pluralidad de actitudes espirituales, de procedimientos de objetivación, de triunfos sobre lo inanimado, de vías de acceso a la realización de la obra, ofrecido todo generosamente al recién llegado... Saber por dónde anduvieron los demás le enseña a uno a saber por dónde se anda. El artista que logre señorear la tradición será más libre al tener más carreras por dónde aventurar sus pasos. (Salinas, 1944, p. 111)

El concepto de tradición, desde la óptica de Eliot y Salinas, nos permitirá comprender la poética de Ernesto Mejía Sánchez a través de su relación con un momento específico de la historia literaria: el romanticismo. No pretendemos agotar todas las fuentes del poeta, sino vislumbrar y resaltar aquéllas que le permitieron crear una lírica arraigada en la tradición romántica.

Señala Octavio Paz (1990) que “la poesía de la posvanguardia—a la que pertenece nuestro autor— nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados” (p. 210) es decir, poetas que no se rebelan ante sus padres, que no poseen ese carácter parricida de la primera vanguardia, que no “asesinan retratos” ni “tuercen el cuello al cisne”, sino más bien tratan de conservar los valores estéticos descubiertos por sus predecesores y de incluirlos en sus propias búsquedas poéticas. Más que a la dispersión

y a la negación del pasado, los poetas del 40 buscarán la convergencia, ese punto en común que une al presente con el pasado, de ahí que ellos sean los primeros en reconocer a Darío como el fundador e iniciador de la poesía moderna en lengua española. Al respecto nos dice nuevamente Paz:

los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios... La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente. (p. 227)

Mejía Sánchez es un claro ejemplo de esa generación convergente, que busca el punto de intersección entre el Romanticismo, el Modernismo y la Vanguardia. Como crítico y filólogo será un férreo defensor de la figura de Rubén Darío, del poeta, no del símbolo religioso y nacional en que se transformó luego de su muerte. A los ataques de C. M. Bowra y Luis Cernuda, impregnados de subjetivismo y falta de conocimiento de la poesía dariana, él reacciona con las herramientas que le proporciona la crítica para erigir al poeta nicaragüense como figura señera de la poesía moderna.

Como poeta, su obra estará impregnada de toda la tradición viva de la literatura occidental: la Biblia, el Barroco, el Romanticismo, el Modernismo y la Vanguardia pasarán por sus manos para crear una obra resistente al tiempo y a los lectores. Todas esas influencias, principalmente la del Romanticismo europeo, le permitirán crear una poesía original, individual y única en la lírica nicaragüense. Su obra, al igual que la de sus compañeros de generación, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, no reflejará ese odio voraz contra sus antecesores, sino, todo lo contrario, será un discípulo y de ellos aprenderá el ejercicio de la palabra precisa y el duro oficio de la limpieza verbal cuando el poema esté impregnado de lastres y raspaduras, de excesos y sentimentalismos.

Sus búsquedas estéticas lo llevarán a la asimilación del Modernismo y a una de sus influencias inmediatas: el Romanticismo. La influencia del movimiento romántico

pasará primero por el filtro modernista y llegará a su poesía depurada, libre de la ceguera retórica del romanticismo español. En este sentido, más que de los poetas en lengua española, su obra será heredera de poetas como Novalis, Baudelaire y Mallarmé. No imitación, sino asimilación, de ellos seleccionará aquellos aspectos que enriquezcan su poesía, que la haga brillar con luz propia.

Antes de iniciar el análisis de la influencia romántica en la Mejía Sánchez, consideramos pertinente hacer una breve síntesis sobre la impronta de este movimiento en la poesía moderna.

Marcel Raymond (1996) en su libro fundamental *De Baudelaire al Surrealismo*, advertía: “quien quiera buscar los orígenes de la poesía de nuestro tiempo y señalar el sentido profundo de sus tentativas, debe remontarse más allá de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, hasta el pre-romanticismo europeo” (p. 9). Para tener al menos una noción de la aventura emprendida por un poeta contemporáneo como Mejía Sánchez tendríamos que escudriñar en los referentes poéticos inscritos en su obra. Una primera avanzada nos lleva a suponer que este poeta aprovechó y asimiló conscientemente la lección de los poetas románticos europeos: desde el primer romanticismo presente en la influencia de Federico Leopold von Hardenburg, mejor conocido como Novalis, hasta un segundo y tercer romanticismo en la influencia de Charles Baudelaire, padre del simbolismo, y Stéphane Mallarmé, artífice del verbo, obsesivo precursor de la página en blanco.

Comprender la influencia del romanticismo en la poesía de un autor de mediados del siglo XX, conlleva primero a conocer el concepto y las características de este movimiento. El romanticismo, como toda expresión revolucionaria, nace como oposición a un ideal clásico en la vida y en el arte. Frente a la creciente dictadura de la Razón del siglo XVIII, los poetas románticos reaccionan con la irracionalidad, el sueño y la magia. Para ellos la creación poética estará exclusivamente en el lenguaje como logos, es decir como Verbo engendrador y mágico, y no en la inteligencia suprema del intelecto. Al respecto, nos dice Heidegger(1996) en un poderoso ensayo sobre Friedrich Hölderlin que la “Poesía es fundación mediante la palabra y en la palabra”

Tres etapas pueden identificarse en el romanticismo: la primera, marcada por la exaltación del sentimiento, la rebeldía contra las normas clásicas de la poesía y la liberación del lenguaje poético. Estará representada por poetas como Hölderlin, Novalis, Lord Byron, Jean Paul, entre otros.

La segunda manifestación se dará en la cuna del neoclasicismo: Francia. Charles Baudelaire será quien socave los cimientos de la doble moral burguesa; junto a Rimbaud, Verlaine y Lautreamont, el autor de *Las flores del mal* preparará el terreno para el surgimiento de la poesía moderna. Padre del simbolismo, vidente y mago, Baudelaire construirá un lenguaje poético en el que la voluntad creadora (o perfección formal) y la inspiración pura serán capaces de crear analogías y correspondencias con el universo. Baudelaire, nos dice el poeta argentino Eduardo Azcuay(1982), trascendió espiritualmente y estableció vínculos con un mundo al cual solo se puede penetrar con los sentidos alterados: el vino, el hachís, el éxtasis místico, a su regreso a la razón nos entregará textos cargados de imágenes y símbolos que ya nada tienen que ver con el mundo de la razón y el sentido.

La tercera manifestación romántica se da con el surgimiento poético de Stéphane Mallarmé. Consciente del poder sugestivo de la palabra, llevará a los extremos la "alquimia verbal" rimbaudiana. Diferente a sus maestros, el rechazo de Mallarmé no es contra la sociedad capitalista, sino contra su lenguaje. El de él será hermético, desvinculado de todo contacto con la realidad, como si el poeta, libre de las amarras del significado, se propusiera encerrarse en sí mismo y dar solamente su silencio.

Al hablar poesía romántica europea, hablamos también de los poetas franceses de mediados del siglo XIX: Baudelaire y Mallarmé. En su imprescindible estudio *Los hijos del limo*, Octavio Paz (1990) aseguraba que

La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado –llamarla simbolista sería mutilarla—es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el otro romanticismo. (p. 101)

Es por eso por lo que, en este trabajo sobre la presencia del romanticismo en la poesía de Mejía Sánchez, aparecerán Baudelaire y Mallarmé dentro de la tradición romántica junto a Novalis.

La herencia romántica en Ernesto Mejía Sánchez puede rastrearse en casi toda su obra poética. Desde el más puro romanticismo, social, sentimental, elegíaco y desbocado, presente en el libro *La Vela de la Espada*, en los poemas "Long play / bolores", "La amortajada", hasta un romanticismo hermético, simbólico y sugerente presente en sus libros fundamentales: *Ensalmos y conjuros*, *El retorno*, *La impureza* y *Contemplaciones Europeas*. Tres poetas serán las principales influencias de Ernesto Mejía Sánchez: Novalis, Baudelaire y Mallarmé.

Ernesto Mejía Sánchez y Novalis

De Novalis, Ernesto Mejía Sánchez, tomará la concepción de la poesía como magia y conjuro. Para el poeta alemán, afirma Hugo Friedrich en su importantísimo libro *Estructura de la lírica moderna*, "Toda palabra es un conjuro, es un modo de provocar y subyugar las cosas que nombra." En sus *Fragmentos Novalis* (1987) reflexiona sobre el acto poético y dice: "Escribir un poema es engendrar. Ese espíritu al que se llama, aparece" (p.31). Fórmula mágica, el poema es oración y rito, encantamiento por medio del cual el poeta evoca, invoca y revive a los fantasmas del deseo. Mago, poeta y adivino serán la misma persona en esta poética que siembra sus raíces en los oscuros laberintos de la en esta poética que siembra sus raíces en los oscuros laberintos de la ensoñación, como nos recuerda el propio Novalis, cuando nos dice que "el sueño nos enseña en una forma extraña la facilidad con que nuestra alma penetra cualquier objeto: se convierte inmediatamente en él". (p. 34)

Ensalmos y conjuros (1947) *La carne contigua* (1949) y *La impureza* (1950) son las obras en las que se refleja su cosmovisión poética. En estos la palabra se presenta como fundación, enunciar no es solamente trazar sobre la página o el aire signos vacuos, es, también, corporizar el verbo, hacer tangible lo intangible, hacer real el pensamiento o, como nos sigue recordando al poeta alemán: "cuánto más poética es una cosa, tanto

más real es" (p. 38). En *Ensalmos y conjuros* el poema opera como exorcismo verbal o, en palabras de Barthes, como ejercicio metatextual:

Yo concluía las noches con un sueño. Yo	1
conjuraba a alguien en un sitio secreto. Yo	
contaba unos números. Y alguien,	
que no sospechas, nacía entre la sombra,	
no formaba su cuerpo con lo oscuro; sino que	5
de aire limpio, separado, se construía. Yo	
seguía contando .	
Se acercaba a mis labios. Amorosamente	
se adhería a mi carne. La más exacta	
piel, la más exacta, me envolvía. Yo	10
seguía contando . Repetía,	
ahora con su voz las mismas cifras.	
Y como cada noche nacía con forma diferente,	
para no equivocarme, yo coloqué a este ángel	
en un sitio secreto; y le puse su número.	15

Leo Spitzer (1989), en *La enumeración caótica de la poesía moderna*, nos dice que el recurso de la repetición de palabras como la anáfora, los estribillos o leimotiv recuerdan las "letanías rituales" de brujos y chamanes; por medio de la repetición de una fórmula mágica el mago conseguía aquello que deseaba. Consciente de esto, Mejía Sánchez, a través de esa reiteración o repetición diseminada en todo el poema del *Yo concluía/ yo conjuraba/ yo contaba/ yo seguía contando* encausa el hilo conductor del poema que será engendrar a ese ser que nace entre las sombras, ese ángel de vidrio que cada noche surge con forma y número diferente: el poema. Además, si observamos bien, tanto el paralelismo sintáctico (*Yo concluía las noches con un sueño / yo conjuraba a alguien en un sitio secreto / yo contaba unos números.../ yo seguía contando / yo seguía contando /*) como los encabalgamientos de los versos 1-2, 2-3. 6-7, 10-11, acentúan la función del verbo en el poema, ya que este será el encargado de llevar a cabo el conjuro. Al igual que Novalis, para quien "Un mago es un poeta" (p.34), Mejía Sánchez también en este texto enfatiza el poder demiúrgico que tiene la palabra y el poeta de crear aquello que nombran.

En el primer apartado del poema "Isabel" del poemario *La impureza* encontramos la siguiente revelación:

Isabel, el amor es un crimen.
A nadie, se lo digas. No me perdonarían
 que te quisiese tanto **como para decírtelo.**
 Estamos en lo cierto. Tú lo sabes también.
 (El amor es un crimen.) Isabel, es un crimen.
 Pero, **a nadie se lo digas;** harías
 que se **cumpliesen mis palabras.**

Todo el poema gira en torno a la repetición diseminada de "el amor es un crimen", pero al contrario del texto anterior, lo que el poeta pretende con la resonancia de ese verso no es la materialización de lo enunciado, sino el ensalmo o hechizo verbal para que no se cumplan sus palabras.

Otro poema en el que se presenta la poesía como conjuro y creación es el número 13 de *Ensalmos y Conjuros*. Observemos cómo igualmente a través de la repetición constante de una fórmula mágica el yo lírico conjura una imagen semejante a la suya, no los fragmentos deformes del espejo repetidos borgeanamente, sino su mismo reflejo nacido, como Narciso, de las aguas. Veamos como la construcción del significado poético radica en la enunciación, se reitera casi neuróticamente el acto de decir y nombrar una palabra:

Yo decía: la fuente, **yo decía:** las aguas...
 Por eso yo decía: hay que quebrarlo...
Yo decía: la luna, las estrellas, la noche...
 ... **Repetía entusiasmado estas palabras,**
 mágicamente **repetía sus nombres,** para obtener,
 siquiera con los labios, un espejo mejor,
 que no engañara...
Pronuncié una palabra, una (sola) palabra:
 Amor. Ahí estaba el espejo, perfecto ya,
 imborrable...
 Narciso diferente nacía en mi costado,
 naciendo de mí mismo, ya infalible,

porque en opuestas aguas
me repetía y completaba.

Pero es en el extenso y blasfemo poema “La carne contigua” en el que Mejía Sánchez configura con precisión y belleza su poética del conjuro. El asunto, la historia bíblica de Tamar, Amnón y Absalón, es solo un pretexto para la ejecución de un poema que reúne por sí mismo los elementos de la poética mejíasanchiana: la poesía como conjuro evocador, la transmutación del verso a la prosa y el uso de tópicos bíblicos y culturales. De igual forma que el poema anterior, en este también está presente la concepción del verbo como engendrador, como acción para producir aquello que nombra. Con la única diferencia de que aquí ya no es el poema conjurando al poema, nombrándolo y bautizándolo con un número, ni tampoco como exorcismo para invocar o alejar al maligno; sino la palabra como conjuro para detonar acontecimientos. *Mi hermana está desnuda* son las palabras con las que Amnón desencadena la historia de una pasión trágica. Y es también a través de las palabras que Tamar

..había perdido algo. Algo más valioso que la túnica. Con unas cuantas palabras quebrara la más alta esperanza... Había abierto los ojos más de lo necesario. Ya estaba viendo lo que no estaba viendo; esto es, veía lo que veía que no veía, más lo que no debía ver. Y eso, ya no estaba del todo bien.

Más que insinuación o sugerencia, la palabra es acción y fundación, rito, embrujo y conjuro que tiene el poder de quemar con el simple ejercicio de nombrarla: Amnón al enunciar *mi hermana está desnuda* desvelaba el cuerpo voluptuoso de su carne contigua. Sus palabras, dichas sin ninguna vaguedad, *ya lo estaban quemando; no podía dormir. El Maligno las martilló sobre su corazón y cabeza: una blanca luna de carne se paseaba en sus ojos.*

Ernesto Mejía Sánchez y Charles Baudelaire: el demonio de la analogía

Manuel García Torres (2008) afirma que para Baudelaire “el universo es un todo viviente cuyos componentes se relacionan ‘eróticamente’ entre sí, atrayéndose, fundiéndose y disgregándose” (p. 3). Esta forma de pensar que Baudelaire bautizó con el nombre de Analogía y Octavio Paz (1990) define como “una mediación... que establece relación entre términos distintos... metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (p.111) será el elemento que más influya en la poética de Mejía Sánchez. Todo el libro de *La impureza* gira en torno a la lucha que se establece entre elementos contrarios, lucha que no es dispersión sino comunión y búsqueda de la armonía universal o la belleza. Ejemplo más que evidente de lo que afirmamos se encuentra en el hermoso soneto que pertenece al apartado cuatro del poema titulado “La poesía”:

4

Si la azucena es vil en su pureza

y oculta la virtud del asesino,
si el veneno sutil es el camino
para lograr exacta la belleza;

engaño pues a mi amor con la nobleza
y confundo lo ruin con lo divino,
hago de la cordura desatino,
de la sola mentira mi certeza.

Nadie sale triunfante en la batalla,
ni angélica promesa en que me escudo
ni humana condición que me amuralla.

Contra toda verdad he de quererte,
equilibrio infernal. Nací desnudo:
solo contigo venceré a la muerte.

Construido a base de antítesis y contrastes, el poema refleja esa lucha que se da entre vida y arte en la conciencia del artista. La pureza de la azucena simboliza el arte y para lograr su exacta belleza es necesario tomar el veneno sutil que pone fin a la preponderancia de la vida en el arte. Al igual que en Baudelaire, para Mejía Sánchez la poesía es un ejercicio de salvación personal, y para lograr su redención tendrá que inclinar su balanza hacia el “equilibrio infernal”, tendrá que descender y vencer a la muerte.

El texto es un *ars poética*, porque en él podemos identificar los principales elementos que configuran la visión poética de Ernesto Mejía Sánchez, a saber: la concepción de la poesía como espacio en el que el *ser* se deshace, se disemina, para permitir el surgimiento del poema. De ahí la referencia a: **vil, asesino, veneno** en correspondencia o analogía con: **azucena pureza, virtud, sutil, belleza**. Veamos cómo los elementos se fusionan para crear esa poética de la impureza, ya que para nuestro poeta, sólo el camino de lo impuro conlleva a la belleza, “belleza amarga” que nos recuerda a la idea que Baudelaire tenía acerca del arte.

El poema “El Río”, del libro *La impureza*, es otro ejemplo en el que la correspondencia o analogía establece un vínculo entre dos elementos:

1.

En una tarde cruel
contemplaba su rostro.
Me iluminaba contemplándolo.
¿Su rostro o mi contemplación
me iluminaban?
Ésta será para siempre
mi pregunta.

2.

Entre lo incesante y lo discontinuo,
entre lo inmutable y lo pasajero,
permanezco. Entre una
una opaca y un corazón que tiembla,
entre una verdad que hiere y una

mentira que satisface, ahí es donde
perpetuamente oscilante, verdadero
encuentro mi ser ahora. No es verdad
que no pueda estar alegre-- ¿no se hizo
el mundo para mi boca? Pero me quedo
donde la entusiasmada, enloquecida
palabra de este mundo reina,
y me desdigo, y pierdo.

En su ya citado ensayo *Los hijos del limo*, Octavio Paz (1990) nos recuerda que la palabra es el puente para establecer una relación entre términos distintos. En el primer apartado el río es una metáfora de la despersonalización que sufre el poeta frente a su propia obra, frente a su propio reflejo. De ahí esa alusión implícita al mito de Narciso frente a las aguas del río contemplando su rostro, pero aquí, es el río contemplándose en su reflejo, es decir, en los ojos de Narciso. Es la obra, el poema, contemplando a su creador y absorbiéndolo al mismo tiempo.

En el segundo apartado el yo lírico ya no es el río contemplándose, sino Narciso fusionado con el río. Veamos cómo por medio de la magia de la palabra se establece la correspondencia entre Narciso (metáfora del creador frente a su obra) y el río (metáfora de la obra, espejo en el que se contempla el creador). Narciso y el río son elementos distintos: incesante-discontinuo, inmutable-pasajero, verdad que hiere-mentira que satisface.

Por medio de la analogía, el poeta ordena y reconcilia el caos que lo rodea, o como dice Paz, "la analogía vuelve habitable el mundo". El sujeto-poeta se instala en esa región conquistada por la palabra mágica que es capaz de recuperar la Unidad perdida: *me quedo / donde la entusiasmada, enloquecida / palabra de este mundo reina, / y me desdigo, y pierdo.*

Ernesto Mejía Sánchez y Mallarmé: el abismo de la página en blanco

Más que su poesía, son las ideas que Mallarmé tenía acerca del acto poético las que influyeron en la actitud poética de Mejía Sánchez. Al igual que el poeta francés, el nicaragüense también cede la iniciativa a las palabras para buscar la pureza o la belleza ahí donde sólo reina lo ruin, para esto tendrá que negar y excluir lo real “porque es vil”, como dice Albert Béguin (1996) en su intenso estudio *El Alma romántica y los sueños*: “los tormentos de la criatura, las sordas y pesadas rebeliones del instinto de la carne, de los sufrimientos, las bruscas apariciones de los fantasmas interiores, no tienen lugar en esta magia que sólo conoce lo que es transparente” (p. 465). Mallarmé concibe la poesía como lengua sagrada que sólo es capaz de transmitir el misterio, el silencio o la nada.

Las ideas acerca del arte y la literatura de Mallarmé representan la radical absolutización del arte. En *La música y las letras*, conferencia de 1894, declaraba: “Sí, la literatura realmente existe, y si a usted le parece, sólo existe la literatura, por sí sola, con exclusión de todo lo demás...” (citado en Hamburger, 1991, p. 19). Y en el *Libro, instrumento espiritual* llegaba a la conclusión de que “todo, en el mundo, existe para culminar en un libro” (citado en Hamburger, 1991, p.20). Sus poemas más emblemáticos son aquellos en los que la palabra escudriña en la materia del sueño, de los libros y del arte para extraer la belleza y la pureza; el sueño para Mallarmé no es el espacio en el que el subconsciente abreve para perturbar y transgredir la realidad, sino “ese universo de las esencias que seducen irresistiblemente al poeta y que se oponen a la vida menospreciada” (Béguin, p.463):

iMe contemplo y me veo ángel! Y muero, y quiero
--sea el cristal el arte, o sea el misticismo—
renacer, con mi sueño cual diadema en la frente,
a un cielo más antiguo, reino de la Belleza

El Retorno (1950), es un poema en el que Mejía Sánchez reflejará la influencia de Mallarmé, tanto desde el punto de vista formal como temático. Todo en el texto está concebido para transmitir belleza, perfección formal, artificio lingüístico:

Alguien de noche desvelado sueña
en retomar los libros de la urna:
alguien, quizá yo mismo, se echa en brazos

de la sombra que acecha entre las hojas...

Sólo, la oscuridad que lo defiende
alza la gruta en ruinas de los sueños;

el sueño, autor de representaciones,
me construye murallas frente al mundo.

Al igual que en Mallarmé, el sueño al que alude el yo lírico no es el sueño surrealista, pozo de imágenes transgresoras, sino el sueño de los libros, en el que el yo lírico se sumerge para distanciarse de la realidad, del mundo.

Sólo la compañía fervorosa

de las manos unidas en el libro.
Páginas precursoras de las mías,
una tras otra son testigos fieles

de la inconstancia armada en defensora
que pospuso el amor a su cuidado.
Para morir, y joven, el poeta

páginas como mármoles soñaba
violeta en su perfume consumida.
Páginas fieles, testamento mudo

de todo lo que niego y lo que afirmo,
a vuestra sombra memorable quiero
morar oscurecido eternamente.

Para Mallarmé, el mundo tiene la naturaleza de un libro: “todo, en el mundo, existe para culminar en un libro” nos repite. Esto nos recuerda lo que Harold Bloom (2000) nos dice: “El lector se convirtió en el libro; y la noche de verano era como el ser consciente del libro (p.25). Para el yo lírico también el libro adquiere mayor relevancia que la vida misma; el libro contiene las voces de los poetas muertos que son las precursoras del joven poeta que soñaba “páginas como mármoles” o páginas como tumbas, sepulcro en el que el poeta morirá oscurecido, entregado al olvido:

Firmas de los poetas que murieron,
amigos de la muerte, todos vivos
en la pobre belleza que engendraron:
a ellos en la noche solicito
entre la sombra paso, no consuelo.

De Mallarmé nuestro poeta también tomará la estética banal o del vacío, ese momento en el poema en el que el lenguaje deja de referirse a la realidad, a la experiencia humana, al sufrimiento y al amor, solo para encerrarse en sí mismo, aislarse en su “torre de marfil” y desde ahí construir una poética pura, en la que solo la belleza tenga preponderancia. Ejemplo de lo que hablamos es la referencia que hace el yo lírico en el retorno a obras y personajes de la tradición literaria, ya que esta es la única realidad que conoce y la única que para él tiene sentido:

Entre libros, como dije antes,
buscaba el solitario mejor vida.

Y uno muy breve abría receloso

el insistente y desvelado prócer;
no de su devoción, no de su afecto.

No importa que Macbeth tiña sus manos
ni que los novios mueran infelices;
en brazos de Endimión se arroja Diana.

Si Coriolano, César o los reyes
ingleses te seducen, deslumbrante,
puñal, rayo divino, fuego sacro

ilumina la muerte de Desdémona.
Un cabello dorado, espada pura,
la zarza incandescente incendia el libro.

...

En un solo cabello vida y muerte,
amor y mundo y cielo y purgatorio,
oh soledad, tu nombre entre la sombra.

La muerte es otro elemento que está presente en la poética de Mallarmé. Pero no la muerte física, no la muerte real, sino la muerte en el poema, la muerte del autor en el poema o en el libro. Al enfrentarse a la incertidumbre del vacío, al darse cuenta que el lenguaje es insuficiente para transmitir la realidad, al poeta solo le queda evocar la nada, construir un texto que solamente hable de sí mismo o de la literatura, en el que la figura del autor quede relegada por la palabra:

Oh soledad, para siempre confundidos,
sueño y vigilia, vida y poesía.
Al autor de estas líneas dadle muerte,
oh dioses; ahorcadlo en recompensa
con el filo dorado mientras cante.

Página blanca es el título de un poema y un prosema en los que nuestro poeta nuevamente exalta la estética de la banalidad e incluso ironiza a aquellos poemas que se escriben como una simple receta médica, veamos el primero:

No escribir. No escribir ni aún sobre nada
--el espíritu sobrenadaba sobre la nada.
La desnuda página blanca no tiene
al falo de la pluma, sólo por pura
prescripción médica: infarto, cáncer...
... Dejaré la
página sin mancha, sin pena
ni gloria como la luna.

En el prosema, que igualmente lleva el mallarmeano título *Página Blanca*, Mejía Sánchez exalta el acto de la escritura como un fin en sí mismo, por encima de la vida y su patética tragedia: Lucidez y/o borrachera del poema. Insolencia del ser que desborda de su propia mirada, plenitud o más, derroche, por el ocioso estremecimiento del favorito, pues que los dones ni siquiera están contados y los prodigas con generosidad viciosa. Aleluya. Alabado quien venga en nombre del despilfarro, que sólo quiera entregar el exceso de poderío. Yo te celebro, salud, fruto de la tierra, parto sin dolor, fluyente leche tibia, vino rebosante, imaginación de la sangre, porque significas el Sí que sobrepasa la mera existencia; porque nadie merece lo que no puede dar.

El ejercicio poético es despilfarro, exceso de poderío, y sólo tiene valor como lo que es: un poema, y no lo que significa, lo que comunique. Al desvincularse de toda condición vital y humana el poema es un ser ensimismado, un ejercicio que recuerda la tragedia de Narciso enamorado de su reflejo. Esta experiencia del encierro, de la autoexploración, nos recuerda Blanchot (1992): "priva al poeta de la seguridad física de vivir, lo expone por fin a la muerte, muerte de la verdad, muerte de su persona, lo entrega a la impersonalidad de la muerte" (p.135); entonces nace ese poema, que frente toda "condición humana que lo amuralla" exaltará lo bello, la pureza, la blancura y el silencio de la página en blanco: *Contra toda verdad he de quererte, equilibrio infernal*, belleza inmaculada.

Hemos podido ver que la poética de Ernesto Mejía Sánchez se inserta perfectamente en la tradición romántica europea. En ningún momento nuestro poeta escamotea sus influencias, estas son evidentes en todo su poemario. Esta voluntad de crear una obra inmersa en la tradición, respetuosa a sus maestros, ha hecho que su poesía sea un diálogo atemporal entre diferentes voces: Novalis, Baudelaire, Mallarmé. Sin embargo, al final la que nos queda es la voz de Ernesto Mejía Sánchez, su individualidad. No se piense en ningún momento que nuestro trabajo pretende desvelar la poética de Mejía Sánchez, poniendo al desnudo sus influencias, al contrario, nuestro propósito es la demostrar que dentro de esto que se llama literatura siempre existirán vasos comunicantes, diálogos, conversaciones entre los poemas muertos y los poetas vivos. Ningún poeta parte de cero, siempre estarán esos fantasmas, el eco de los poetas que lo precedieron: la tradición.

REFERENCIAS

- Azcuy, E. (1982). *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Béguin, A. (1996). *El alma romántica y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bloom, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Madrid: Editorial Anagrama.
- Eliot, T. S. (1944): *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- García Torres, M. (2008). *La filosofía oculta de Charles Baudelaire*. Recuperado de: <http://revistapuertadelsol.zerijo.com/numero7/dos/html>
- Hamburger, M. (1991). *La verdad en la poesía*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1985). *Arte y poesía*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, México.

Novalis (1987). *Granos de polen / Himnos a la noche / Enrique de Offerdingen*. México, D. F: Editorial Cien del Mundo, México.

Paz, O. (1990). *Los Hijos del Limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Raymond, M. (1996). *De Baudelaire al Surrealismo*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, P. (1974): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Spitzer, L. (1989). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos.