

Arquetipo y tiempo circular en *Paris*. A poem de Hope Mirrlees.

Archetype and Cyclic Time in *Paris*. A poem by Hope Mirrlees.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e1124

Lausmeg Teiccauh Amador Solís

Universidad de Guadalajara.

(MÉXICO)

CE: zoeth64@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2902-5442>

Recepción: 13/04/2026 Revisión: 30/04/2026 Aprobación: 12/05/2026

Cómo citar este artículo (APA):En párrafo:
(Amador, 2026, p. _).En lista de referencias:
Amador, L.T. (2025) Arquetipo y tiempo circular en *Paris. A poem* de Hope Mirrlees. *Revista Sincronía*. 30(89). 1-28
DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e1124**Resumen.**

En este artículo se discuten algunos pormenores sobre el estatus de Hope Mirrlees y su obra maestra, *Paris. A poem* (1919), dentro del canon del *modernism* anglosajón. Adelantado tres años a *The Waste Land* (1922) y contemporáneo de la publicación por entregas del *Ulysses, Paris. A poem* es uno de los ejemplos más tempranos del método mítico en la literatura moderna europea. Así pues, dedicamos este artículo al análisis del método mítico en el poema, centrándonos en tres arquetipos fundamentales: la Gran Madre, la Virgen y el descenso al infierno.

Palabras clave: Hope Mirrlees. Modernism. Arquetipo. Tiempo circular. Mito.**Abstract:**

This article discusses several aspects of the status of Hope Mirrlees and her masterpiece, *Paris. A Poem* (1919), within the canon of modernism. Written three years prior to *The Waste Land* (1922) and contemporaneous with the serial publication of *Ulysses, Paris. A Poem* constitutes one of the earliest examples of the mythic method in modern European literature. Accordingly, this article is devoted to an analysis of the poem's mythic method, focusing on three fundamental archetypes: the Great Mother, the Virgin, and the descent into the underworld.

Keywords: Hope Mirrlees. Modernism. Archetype. Cyclic Time. Myth.

Paris. A poem y el canon

Paris. A poem (2022) es un poema lírico de largo aliento publicado por primera vez en 1919 por la legendaria Hogarth Press, editorial de Virginia Woolf. Tal como marca la línea de publicación de la editorial durante el albor del siglo XX, *Paris. A poem* es un poema de estética modernista, esto es, de una fuerte experimentación cuyo montaje recurre a las técnicas de fragmentación, yuxtaposición o la multiplicidad de tiempos y espacios. Dentro de la sensibilidad estética del *modernism*¹ anglosajón podemos ubicar a autores tan variados como James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Virginia Woolf, William Faulkner, Wyndham Lewis, Katherine Mansfield, Ford Maddox Ford y un largo etcétera².

Hablar de un canon del *modernism* es encontrarnos con las limitaciones tradicionales sobre el tema. En la didáctica, el canon se conforma generalmente por la selección de un ejemplo paradigmático de una determinada poética literaria, una práctica que es posible rastrear hasta la Grecia clásica, cuando Aristóteles erige a *Edipo Rey* como la obra donde las cualidades de la tragedia alcanzan su perfección. Más cercano en el tiempo, Harold Bloom (1995) en *El canon occidental* define al canon literario como “la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza” (p. 25). ¿Qué necesita un libro para figurar en la lista de lecturas de una institución educativa? Que dicha obra resulte paradigmática de cierta época, movimiento literario o sensibilidad estética, con lo que aún en nuestros tiempos el ejemplo aristotélico marcaría la pauta. He aquí entonces la problemática habitual, pues al momento de seleccionar una obra que funja como paradigma, eso eclipsa por descontado al resto de obras hermanadas estéticamente. Cuando hablamos de *modernism* en

¹ Se utilizará la palabra anglosajona para diferenciar de lo que en la academia literaria hispánica se entiende por el término modernismo, relacionado a la así llamada primera gran estética hispanoamericana con nombres como Rubén Darío o José Martí como autores insignia.

² Si bien el momento por antonomasia de la estética *modernism* son los inicios del siglo XX, y más concretamente ese periodo de poco más de veinte años denominado entreguerras (1918-1939), algunas genealogías de esta estética, como la elaborada por Pericles Lewis en su *The Cambridge Introduction for Modernism* (2007), comienzan su recorrido desde el siglo XIX, con ejemplos como el espíritu moderno de la poesía de Baudelaire; la célebre “muerte de la novela” que proyectó la obra de autores como Flaubert y Henry James; o poetas a caballo entre la tradición decimonónica y la moderna como Yeats. También hace Lewis una parada especial por el momento de la vanguardia europea, término con el que el concepto anglosajón de *modernism* guarda una complicada relación, pues, como se encarga de señalar Matias Calinescu en su obra *Las cinco caras de la modernidad* (1977), por una parte, en la tradición de la academia anglosajona el término vanguardia resultó inoperante, con lo que el término *modern* funge como su homónimo y reemplazo; por otra parte, sin embargo, esta homogenización dejaría perplejos a los académicos europeos pues, como es conocido, una vanguardia exige requisitos teóricos para existir, como es el célebre manifiesto o la posición de una clara postura política, elementos que no se encuentran presentes en la heterogénea gama de autores del *modernism*, por lo que, a pesar de lo propuesto por la tradición anglosajona, la comparación entre un término y otro resulta realmente inexacta.

sentido canónico, comúnmente, los ejemplos paradigmáticos son el *Ulysses* (1922) de James Joyce para la narrativa, y *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot para la poesía. Así, en una formación panorámica sobre el desarrollo de la literatura a lo largo de la historia, la lectura del poema de Eliot estaría supuesta a salvar cualquier laguna sobre la comprensión de la poesía de esta estética particular. Como resultado, un sinfín de obras de la época se quedan a la sombra de las lecturas de lo que hoy llamamos coloquialmente “clásicos”. En el caso del *modernism*, una de ellas es sin duda *Paris* de Hope Mirrlees (2022).

En su edición al español de *Paris*, Porcel García (2022) expone de forma sucinta la biografía de Hope Mirrlees:

Hope Mirrlees nació el 8 de abril de 1887 y falleció tardíamente el 1 de agosto de 1978. Nació en Chislehurst, Kent, en Inglaterra, pero se educó en Escocia y Sudáfrica, rasgos que se dejan ver en su fascinación por África, presente en el poema.

Se formó en arte dramático (lo que se refleja en los recursos dramáticos de este poema) antes de matricularse en el Newnham College en la Universidad de Cambridge (donde se encuentran parte de los archivos para el estudio de su obra y correspondencia), estudiando lenguas clásicas, más concretamente griego, lo cual también se deja ver en el poema y en su obra, su erudito conocimiento de la cultura clásica (p. 21).

Hasta hace pocos años, su lugar en el canon de la literatura inglesa pasaría más bien por ser una de las pioneras de la literatura fantástica:

Hope Mirrlees es conocida por el hecho de ser considerada la autora de la primera novela de literatura fantástica del siglo XX en lengua inglesa con su novela *Lud-in-the-Mist* (traducida en español como *Entrebrumas*, novela descatalogada en esta lengua y difícil de encontrar) (Porcel, 2022, p. 22)

Sin embargo, en los últimos veinte años, con el redescubrimiento del poema de *Paris* (2022), Hope Mirrlees se va abriendo paso como una de las figuras más prominentes del *modernism* anglosajón, gracias a la edificación de una obra maestra que se adelanta hasta tres años a *The Waste Land* en el uso del método mítico para interpretar el periodo de crisis de la modernidad.

El redescubrimiento de la poeta para los tiempos contemporáneos seguramente deba ser atribuido a los esfuerzos del trabajo de investigación de Julia Briggs. Tal hecho resulta no obstante sintomático del papel que ocupa(ba) Hope Mirrlees dentro del canon del *modernism*, pues Julia Briggs

era primeramente una investigadora especializada en Virginia Woolf. Es en su intento por comprender su enorme labor como editora en la Hogarth Press, que da con el “quinto libro” que los Woolf publicaron bajo su sello editorial, *Paris. A poem*. Así, la figura de Hope Mirrlees, como sucede con muchos otros autores, queda reducida a una nota al margen en los estudios de un segundo autor que es una figura célebre, en este caso Virginia Woolf. Al revisar el poema, no obstante, Julia Briggs se percata de la extrema originalidad de la obra de Hope Mirrlees, y de cómo se adelanta incluso un par de años a *The Waste Land* en el tratamiento de prácticamente los mismos temas.

En la *Thirteenth International Conference on Virginia Woolf* en el año 2003, en Massachussets, Briggs presenta su *paper* “‘Printing Hope’: Virginia Woolf, Hope Mirrlees, and the iconic imagery of Paris”³. A partir de ahí, se abre para Briggs toda una veta de investigación, que se traducirá en un capítulo tangencial sobre Mirrlees dentro de un libro de ensayos dedicados a Virginia Woolf: “Modernism’s Lost Hope: Virginia Woolf, Hope Mirrlees and the Printing of *Paris*”, en el libro *Reading Virginia Woolf* (2006). En el intermedio, en el año 2004, Julia Briggs añadirá la entrada “Hope Mirrlees” al *Oxford Dictionary of National Biography*, y es finalmente en el año 2007, que se corona su labor con un estudio dedicado enteramente a Hope Mirrlees (con un comentario al poema de *Paris*) titulado “Hope Mirrlees and Continental Modernism”, dentro del libro *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*.

La labor de Briggs, ochenta años después de la publicación original del poema, significaría un parteaguas para que en lo sucesivo se empezara a considerar a Hope Mirrlees dentro de un cierto canon académico del *modernism*. Como muestra, nótese que, en célebres estudios históricos sobre el *modernism*, como el de Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism* (1986), publicado por la Cambridge University Press, Hope Mirrlees y su obra no es mencionada ni una sola vez. Sin embargo, veintisiete años después, en el 2011, una colección publicada exactamente por la misma casa universitaria y con el mismo autor (Levenson) como editor general, con el nombre *The Cambridge Companion to Modernism*, incluye una reflexión sobre la obra de Hope Mirrlees en el volumen titulado *Innovations in Poetry*.

³ La reflexión está dedicada al papel fundamental de Virginia Woolf como editora de la obra, pues Mirrlees propuso el uso de distintas fuentes tipográficas a lo largo del poema, aunado a una disposición textual poco regular. Tal hecho provocó varios errores en la primera impresión de la obra, los cuales Virginia Woolf tuvo que corregir ella misma a lápiz.

Al trabajo de Briggs habría que sumar años más tarde la labor de Sandeep Parmar, quien en el año 2011 publica la antología *Collected Poems* dedicada a la obra poética de Mirrlees, para cuya construcción la investigadora tuvo acceso por primera vez al Mirrlees Archive de la universidad de Newnham, institución donde la poeta fue estudiante. Sandeep Parmar, además, seguiría la veta inaugurada por Briggs al definir célebremente a *Paris* como “la obra maestra perdida del *modernism*” (2012, p. 261).

En la academia hispánica, sin embargo, habría que esperar hasta la edición de Cátedra del poema, en el 2022, más de cien años después de publicada la obra, para tener la primera traducción al español de *Paris. A poem*. En la introducción del libro, la traductora y editora, María Isabel Porcel García, comenta que llega a Hope Mirrlees por un accidente similar al de Julia Briggs, esto es, como una “nota al margen” de los grandes nombres del *modernism*. Así pues, con apenas tres años del poema disponible en español, no cabe duda de que la labor crítica sobre el mismo, resta aún por ser cimentada.

La crisis del mundo moderno y la esperanza del tiempo circular

El inicio del siglo XX fue un momento histórico que ha sido descrito tradicionalmente como uno de crisis, incertidumbre y desesperanza para el mundo occidental. Un sentimiento impulsado por la angustia general que provocaba la idea de modernidad, el progreso y la vertiginosa velocidad con la que todo avanzaba. La pregunta que dominaba el *zeitgeist* de la época era ¿a dónde iremos a parar con todo este progreso? La respuesta llegó como una ingrata revelación a través de las dos guerras mundiales subsecuentes: la modernidad y el progreso habían llegado sólo para destruir a la humanidad. La antesala a esta incertidumbre moderna fue la muerte de Dios proclamada reiteradas veces durante el siglo anterior. Nietzsche anticipó quizá mejor que nadie el gran peligro que representa la muerte de Dios para el hombre, pues sin moralidad alguna, el único camino posible es el nihilismo, una senda que sólo termina llevando al hombre hacia su propia destrucción.

Matei Calinescu (2003) comenta que esta desorientación espiritual va a provocar, irónicamente, una fuerte espiritualidad en los autores modernos: “la muerte de Dios parece haber iniciado una nueva era de búsqueda religiosa” (p. 75). Se trata del mismo diagnóstico que hará Carl Jung (2009) sobre la tendencia nihilista de inicios del siglo XX, la cual dice se deriva de una ignorancia del hombre hacia sus propios símbolos:

Por eso mueren de tanto en tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre. En realidad, en ese momento el hombre sólo descubre que antes nunca había pensado nada sobre sus imágenes. Y cuando comienza a pensar sobre ellas, lo hace con la asistencia de lo que él llama "razón", que por cierto no es más que la suma de sus prejuicios y sus miopías (p. 24-25)

Hundido en los abismos de este vacío moral, Jung comenta que no es extraño que el hombre moderno vaya hacia la búsqueda de nuevos símbolos, lo que explica la célebre fascinación de muchos occidentales por el orientalismo. Sin embargo, Jung concluye que esta crisis espiritual no se soluciona con una simple sustitución de unos ídolos por otros, sino con el rescate más completo de la sabiduría de la antigüedad, lo que él llamó el entendimiento del arquetipo:

Al final desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que todas las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho en el lenguaje más bello. Y entonces, como un niño anhelante, uno tiende las manos hacia allí y cree que si llega a agarrar todo eso también lo poseerá (2009, p. 29-30).

Es a través de este rescate y conocimiento de la sabiduría antigua que los poetas del siglo XX llegarán a tener contacto con la concepción del tiempo circular. Tradicionalmente, se ha señalado que el tiempo circular fue la concepción primigenia del tiempo para la humanidad pues, como es posible atestiguar por la herencia cultural de las civilizaciones más antiguas como la egipcia, la china, la mesopotámica e inclusive la mesoamericana, las sociedades arcaicas experimentaron el tiempo primero como un ciclo. Como prueba de ello, baste pensar que la primera medición que se hizo del tiempo fue gracias a la observación del ciclo de los astros, mayoritariamente el del sol y la luna, cuyo recurrente vaivén ayudó a establecer las unidades de medida del día, la semana, el mes y el año. Sin embargo, más allá de unidades calendáricas, el tiempo circular se entendió como el flujo natural de la vida *per se*, pues la lógica de su devenir funciona a partir de un eterno retorno en el que las cosas terminan sólo para volver a comenzar. El ejemplo proverbial de esto son las estaciones, en donde el mundo se seca en invierno para volver a florecer en la primavera, pero la dinámica puede llevarse a diversos fenómenos de la naturaleza, como el subir y bajar de la marea, el desborde y la disminución de los ríos, la migración o hibernación de los animales, el día y la noche, el solsticio, el equinoccio, etc.

Estos fenómenos cíclicos que terminan y recomienzan constantemente, van a instaurar en la mentalidad de las civilizaciones antiguas la lógica del eterno fluir de las cosas, en el que todo ente debe pasar por un momento de plenitud y esplendor vital, pero también por un momento en el que disminuye y va en detrimento hasta su ocaso. Mircea Eliade (2011), por ejemplo, comenta que los antiguos obtenían esta enseñanza de la observación del ciclo de la luna, al ver cómo la diosa iba desapareciendo del cielo a lo largo de los días:

La Luna es el primer muerto, pero también el primer muerto que resucita.

[...]

Las fases de la Luna —aparición, crecimiento, mengua, desaparición seguida de reaparición al cabo de tres noches de tinieblas— han desempeñado un papel importantísimo en la elaboración de las concepciones cíclicas

[...]

así como la desaparición de la Luna nunca es definitiva, puesto que necesariamente va seguida de una luna nueva, la desaparición del hombre no lo es mucho más y especialmente la desaparición incluso de toda una humanidad (diluvio, inundación, sumersión de un continente, etcétera) nunca es total, pues una humanidad renace de una pareja de sobrevivientes (p.103-104).

En la sabiduría antigua del tiempo circular, la idea de que el sufrimiento es una fase que hay que atravesar de forma inevitable resulta central, pues si la misma luna cede a la decadencia y a la muerte, qué le puede esperar a los seres humanos. Eliade comenta entonces que, para las civilizaciones primigenias, tanto el sufrimiento personal como la enorme catástrofe que podía azotar a toda una ciudad, resultaba soportable porque éstas se entendían siempre dentro de una lógica del ritmo cósmico. Para que las cosas se renueven, es preciso que cada cuanto llegue el caos a deformarlo todo. Con lo que la cosmogonía no deja de repetirse constantemente:

La destrucción de una cosecha, la sequía, el saqueo de una ciudad por el enemigo, la pérdida de la libertad o de la vida, una calamidad sea cual fuere (epidemia, terremoto, etcétera), nada deja de hallar, de uno u otro modo, su explicación y su justificación en lo trascendente, en la economía divina

[...]

En cada uno de los casos, el “sufrimiento” se hace coherente y por consiguiente llevadero. La primitiva lucha contra ese “sufrimiento” con todos los medios mágico-religiosos

a su alcance, pero lo soporta moralmente, porque *no es absurdo*. El momento crítico del “sufrimiento” es aquel en que aparece; el padecimiento sólo perturba en la medida en que su causa permanece todavía ignorada. En cuanto el brujo o el sacerdote descubre la causa por la cual los hijos o los animales mueren, la sequía se prolonga, las lluvias arrecian, la casa desaparece, etcétera, el “sufrimiento” empieza a hacerse soportable; tiene un sentido y una causa, y por consiguiente puede ser incorporado a un sistema y explicado

[...]

Pero lo importante para nosotros es que el sufrimiento y el dolor no son en parte alguna —en el cuadro de las civilizaciones arcaicas— considerados como “ciegos” y desprovistos de sentido

[...]

Los imperios se construían y se hundían, las guerras provocaban sufrimientos sin número, la inmoralidad, la disolución de las costumbres, la injusticia social, etcétera, se agravaban sin cesar, porque todo eso era *necesario*, es decir *querido* por el ritmo cósmico, por el demiurgo, por las constelaciones o por la voluntad de Dios (2011, p. 118;114-115;154-155)

Tal es la lógica que guardan también tras de sí las religiones dhármicas en su sistema del ciclo kármico de la reencarnación. Trasladándose al polo contrario de significación respecto a la tradición occidental, en el hinduismo, cuando una persona sufre se considera ésta una experiencia positiva, pues cada sufrimiento significa que el sujeto en cuestión está pagando un determinado mal karma de sus vidas pasadas. Una vez que lo ha sufrido, se desprende de él, por lo que cada sufrimiento significa el estar un paso más cerca de acabar con el ciclo del Samsara y alcanzar el Nirvana. Por eso es también que la tradición estoica, en su postura de la resistencia al sufrimiento, se entiende como una escuela que sigue las enseñanzas de la sabiduría del tiempo circular. El dolor y la miseria se resiste porque, en la gran danza cósmica que va del caos hacia el orden de forma periódica, el estado de suplicio tiene un sentido. El grave error del nihilismo occidental, del pesimismo de Schopenhauer o del existencialismo de los franceses, es haber desprovisto al sufrimiento de toda significación, el promulgar el sinsentido o el *absurdo* como la fórmula básica que otorga explicación al mundo (o, más bien, que devela la ausencia de ésta). De ahí la importancia de volver al conocimiento primigenio, a la sabiduría de los antiguos, que tanto preocupa a gente como Eliot, Pound, Jung, Joyce, Frazer, o Hope Mirrlees.

Paris. A Poem y The Waste Land: el método mítico

Fue seguramente la dinámica canónica sobre el ejemplo paradigmático que hemos señalado, lo que afectó de forma particular al poema de Mirrlees, pues, como se ha dejado ver, es verdad que la obra guarda profundas similitudes temáticas con *The Waste Land* (con la salvedad de que el poema de Mirrlees es anterior⁴). En ambas obras, el tema es la pérdida de espiritualidad en la Europa moderna, el cómo entregarse al tiempo lineal del progreso y el capitalismo es lo que ha sumido al sujeto en un pesimismo sin esperanza. Sin embargo, en el acto de hacer resurgir a los dioses de los sitios en los que se encuentran dormidos, se recupera el lenguaje sagrado, y, con ello, la sabiduría antigua del tiempo circular. Se comprende así que el momento actual de esterilidad es sólo momentáneo, pues se trata únicamente del ciclo en movimiento. Es el paso por el invierno, en donde la primavera estaría sólo próxima a llegar. Así, de la misma forma que el poema de Eliot, *Paris* se convierte en un gran rito de vegetación que anuncia el renacer del mundo, en donde la representación del pesimismo moderno, sólo cobra sentido en la medida que funge como un ancla para la esperanza.

El método mítico resultará fundamental para esbozar la crítica a la modernidad. Su esbozo teórico es propuesto por Eliot en su ensayo “*Ulysses, Order and Myth*” en donde, en un comentario sobre la novela de Joyce, Eliot menciona que el gran mérito del autor irlandés fue dar con dicho método por medio del paralelismo de su obra con la *Odisea*:

Al valerse del mito, con el manejo continuo de un paralelismo entre lo contemporáneo y lo antiguo, Joyce adoptó un método que otros deberán asumir [...] Se trata simplemente de una forma de controlar, de ordenar, de darle forma y significado al enorme escenario de futilidad y de anarquía que constituye la historia contemporánea [...] Es un método con un buen augurio en el horóscopo. La psicología (en su estado actual e independientemente de que nuestra reacción ante ella sea cómica o seria), la etnología y *La rama dorada* han confluído para que sea posible lo que era imposible hace unos cuantos años. En vez del método narrativo, hoy podemos recurrir al método mítico. Se trata de un simple paso que – creo con toda honestidad– apunta hacia la posibilidad del arte en el mundo moderno (2006, p. 59)

⁴ Se sabe que Mirrlees era cercana al grupo de Bloomsbury, donde conoce a Eliot y desarrollan una amistad. Sin embargo, Bailey Bruce señala que es la propia poeta la que le aclara que Eliot no había leído *Paris*, por lo que no es probable que haya tenido influencia en *The Waste Land*. Bailey, B. (1974). A note on *The Waste Land* and Hope Mirrlees’ *Paris*. *T.S. Eliot Newsletter*, 1(1), 3-4. La coincidencia temática entonces obedecería a un espíritu de la época, como ahora veremos.

En medio del caos de la modernidad, el método mítico permite recuperar un orden antiguo, cuya dimensión es fundamentalmente sagrada, salvando así la pérdida espiritual que aqueja al sujeto moderno. Ciertamente es que otra característica fundamental del *modernism* estriba en un complejo misticismo que es una cierta vuelta a la religión ante el desamparo de la muerte de Dios (Calinescu, 2003, p. 75), una puerta que el mito particularmente se encarga de abrir. Por ello es que, como menciona Eliot, la lectura del trabajo de Frazer o de Jung era habitual durante la época.

Se ha señalado que Eliot, al defender la novela de Joyce, en realidad pareciera estar dando las claves del proceso de composición de su propia obra maestra, *The Waste Land*, la cual es por supuesto representativa del método mítico. Sea de la forma que sea, bajo esta lectura, Joyce y Eliot se perfilan como los grandes padres u iniciadores de esta estética. Cuando tres años antes que *The Waste Land*, y de forma contemporánea a la publicación del *Ulysses* por entregas en revistas, Hope Mirrlees ya mostraba su despliegue de dicho método en *Paris. A poem*.

Los especialistas han señalado que el descubrimiento del método mítico para Mirrlees le vendría dado por su pareja (Connor 2014, p. 179), Jane Ellen Harrison, quien fuera su profesora en la universidad de Newnham. Harrison estaba especializada en antropología clásica y dedicó estudios al culto de Dionisio y el festival de la Anthesteria, ritual de renovación de la primavera. Se especula así que la poeta utilizaría las enseñanzas de Harrison como cultivo para su poema⁵. Ello también nos ilustra el por qué París⁶ es elegida como el espacio simbólico en donde se producirá el ritual de regeneración del mundo. Habría que destacar por supuesto el hecho de que París fungió como centro cultural europeo durante la época. Como dice Peter Gay (2008): “practically everyone agreed at the time that Paris was the cultural capital of a territory far larger than France”⁷ (p. 19), añadiendo la cita

⁵ Nina Enemark (2015), por ejemplo, dedica todo un trabajo de investigación, *Recrossing the ritual bridge: Jane Ellen Harrison's theory of art in the work of Hope Mirrlees*, en donde considera la obra de Mirrlees como una recreación o puesta en práctica de las teorías de Harrison sobre el arte.

⁶ Seguramente, dicho sea de paso, la gran diferencia entre *Paris* y *The Waste Land* estibaría quizá en la gran importancia que adquiere el espacio en el poema de Mirrlees, pues, a pesar de la técnica de yuxtaposición y multiplicidad de tiempos, todos los versos del poema girarán en torno a la ciudad de París, su cultura y su historia. Mientras que, en el caso de Eliot, si bien Londres ocupa sin duda un lugar importante en *The Waste Land*, hay cantos enteros del poema donde la ciudad ni se menciona (“Death by Water”), y aunque las marcas de deixis no son tan definitorias en su lírica, no es muy difícil adivinar que en ciertos fragmentos nos hemos desplazado histórica y culturalmente del espacio londinense (Alemania, la antigua Grecia, etc.).

⁷ “Prácticamente todos coincidían en aquel momento en que París era la capital cultural de un territorio mucho más amplio que Francia” Traducción mía.

de la autobiografía de Nietzsche, *Ecce Homo*, donde dice que un artista no tiene hogar en toda Europa más que en París. Un aspecto documentado también célebremente por Hemingway en su libro *A Moveable Feast* (1964). Hope Mirrlees entonces sería otra de las poetas que caminó por las calles parisinas llenas de artistas. Sin embargo, aquí la relación con Harrison resulta definitoria, pues se considera que la poeta busca mudarse a París no solamente en su calidad de artista, sino como amante. Para la época, París era una ciudad mucho más libertina que el resto de Europa, por lo que una pareja lesbiana como la de Mirrlees y Harrison podía sentirse mucho más cómoda allí (Porcel, 2022, p. 22). Finalmente, habría que destacar también que en París tiene conjunción una historia, cultura y mito prácticamente tan antiguos como Europa misma, desde los Celtas, pasando por el imperio romano, el medievo cristiano y llegando a la modernidad. Mirrlees hará girar en el poema todas esas épocas al unísono, erigiendo como brújula la legendaria catedral de Notre Dame, alusión que se encarga de inaugurar el poema. Con ello podemos comenzar nuestro comentario sobre su método mítico.

El arquetipo de la Gran Madre

En la primera página del poema encontramos una dedicatoria que esclarece el curso de casi toda su simbología. Ésta se encuentra dirigida a la Virgen María bajo el mote de su célebre iglesia en Francia, Nuestra Señora de París:

A
 NOTRE DAME DE PARIS
 EN RECONNAISSANCE
 DES GRACES ACCORDEES⁸ (p. 74)

La apertura en la catedral direcciona al poema hacia el despertar de los antiguos símbolos de la vieja sabiduría, que persisten aún dormidos bajo el mundo de la Europa moderna. Se ha señalado que la entrada del cristianismo a la sociedad occidental marca el comienzo de la época moderna del progreso y el tiempo lineal⁹, ¿cómo, entonces, es que un símbolo en apariencia eminentemente

⁸ “A nuestra señora de Paris / en reconocimiento por las gracias concedidas”

Todas las citas a los versos del poema están sacadas, sin excepción, de la edición bilingüe de Catedra: Mirrlees, H. (2022). *París: Un poema* (M. I. Porcel García, Ed.). Cátedra. Para economizar el texto, en las citas se hará referencia únicamente al número de página.

⁹ Véase Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Alianza Editorial.

cristiano como el de la Virgen María puede señalar el camino a la sabiduría antigua? Para responder a esto debemos revisar brevemente el mito de María, el cual tiene una ascendencia directa con el arquetipo antiguo de la Gran Madre Tierra.

Como es sabido, para diferenciar entre las manifestaciones de Dios como Padre e Hijo es posible acudir a muchas dicotomías: el cuerpo y el espíritu, lo inaccesible y la visibilidad, la Vieja Ley y la Nueva, etc. En lo que atañe a nuestra discusión, es llamativa la que diferencia a la figura del Padre severo y castigador del Antiguo Testamento, de la figura en el Nuevo Testamento del Hijo indulgente que lo perdona todo¹⁰. Sin ir más lejos, por eso es que el símbolo de la crucifixión es tan importante para la doctrina del cristianismo, pues simboliza la exculpación de todos los pecados. Todo es perdonado. La Nueva Ley se funda en la remisión, no en la retribución. Es en esta dinámica donde la figura de la Virgen cobrará una importancia capital, pues en adhesión a la figura de Cristo, indulgente con los errores de los fieles, se sumará María como la madre misericordiosa que escucha los ruegos de los creyentes. Para exponerlo de forma llana, el papel de María sería escuchar con oídos maternos y amorosos los mensajes de los fieles, para comunicárselos luego al Dios Padre todopoderoso, dejando el cumplimiento a su voluntad. Una de las fuentes más célebres que describen esta función de María son los sermones sobre la Virgen de San Bernardo, en donde se le denomina como un *acueducto* a través del cual desciende hacia los creyentes el manantial de la gracia divina:

Descendió por un *acueducto* aquella vena celestial, no ofreciendo, con todo ello, la copia de una fuente, sino infundiendo en nuestros áridos corazones las gotas de la gracia

[...]

Ya habéis advertido, si no me engaño, quién quiero decir que es este acueducto que, recibiendo la plenitud de la misma fuente del corazón del Padre, nos la franqueó a nosotros, si no del modo que es en sí misma, a lo menos según podíamos nosotros participar de ella. Sabéis, pues, a quién se dijo: Dios te salve, llena de gracia [...] A la verdad, por eso faltaron durante tanto tiempo al género humano las corrientes de la gracia, porque todavía no estaba

¹⁰ Para referencias a la primera figura recuérdese sólo brevemente el castigo a la desobediencia de Adán y Eva, la destrucción del mundo en el diluvio, la destrucción de las ciudades pecadoras como Sodoma y Gomorra, o castigos concretos a fieles que se han equivocado, como en el episodio del Becerro de oro, o el castigo a David luego de su pecado con Betsabé. Para referencias a la segunda figura, recuérdese célebres versículos de los evangelios como el de Mateo 5:44 sobre amar a los enemigos y bendecir a los que te maldicen, o la defensa de la mujer adúltera en Juan 8:7-11, con la célebre máxima “El que de vosotros esté sin pecado sea el primero en arrojar la piedra”.

interpuesto este deseable acueducto de que hablamos ahora (Bernardo de Claraval, cursivas mías)¹¹

Esto explica el gran éxito de la figura de la Virgen dentro de la doctrina católica. Pues sin darse cuenta, bajo esta dinámica los fieles irían construyendo en su credo una relación más estrecha con la Madre amorosa que con el Padre severo. Sin embargo, es curioso observar cómo este desplazamiento de la centralidad absoluta del Dios Padre, para ir hacia la diosa Madre, encuentra un paralelismo prácticamente a la carta con la vida espiritual del mundo antiguo, pues, como señala Mircea Eliade, algo que se manifestó comúnmente en la vida religiosa de las sociedades primitivas, fue un abandono del dios celeste primordial, para ir hacia la Madre Tierra.

[...] los Seres supremos de estructura celeste tienden a desaparecer del culto: se «alejan» de los hombres, se retiran al Cielo y se convierten en *dei otiosi* [...] Se retiran al Cielo, dejando en la Tierra a su hijo o a un demiurgo, para acabar o perfeccionar la Creación. Poco a poco, ocupan su lugar otras figuras divinas: los Antepasados míticos, las Diosas-Madres, los dioses fecundadores, etcétera (Eliade, 1981 p. 74)

Este complejo proceso puede explicarse de distintas maneras. Una de ellas, es pensar en el contraste dicotómico que existe entre la dimensión terrestre y la celeste. Dado que el Cielo representa lo lejano, lo inmaterial y lo metafísico, se produce un olvido del mismo debido a que no se está realmente en contacto con él. Por oposición, el contacto con la Tierra resulta fundamental para la supervivencia de los pueblos: es la fuente de la agricultura, la que otorga el alimento, de ahí que su culto se engrandezca y se le venera como la Gran Madre que confiere vida a todos los seres. Dice Eliade:

El "alejamiento divino" traduce en realidad el creciente interés del hombre por sus propios descubrimientos religiosos, culturales y económicos. A fuerza de interesarse en las hierofanías de la Vida, de descubrir lo sagrado de la fecundidad terrestre y de sentirse solicitado por experiencias religiosas más «concretas» (más carnales, incluso orgiásticas), el hombre "primitivo" se aleja del Dios celeste y trascendente. El descubrimiento de la agricultura transforma radicalmente no sólo la economía del hombre primitivo, sino ante todo su economía de lo sagrado. Otras fuerzas religiosas entran en juego: la sexualidad, la

¹¹ Para dar cuenta del estatus canónico de este planteamiento dentro de la doctrina católica, véase documentos oficiales de la iglesia como el *Lumen Gentium* del Concilio del Vaticano II, o el edicto papal de León XIII, *Adriatricem Populi*, en donde María es denominada como la "mediadora universal".

fecundidad, la mitología de la mujer y de la Tierra, etc. La experiencia religiosa se hace más concreta, se mezcla más íntimamente con la Vida. Las grandes Diosas-Madres y los dioses fuertes o los genios de la fecundidad son más netamente «dinámicos» y más accesibles a los hombres que lo que era el Dios creador (Eliade, 1981 p. 77)

Ejemplos de esta diosa hay, por supuesto, innumerables. Frazer en *La rama dorada* (1922) señala algunas de la tradición de los tres continentes del viejo mundo, como Isis, Ishtar, Astarté o Deméter¹². La Virgen María entonces debe entenderse como una reformulación cristiana del arquetipo de esta diosa.

El arquetipo de la Virgen

Lo que liga a las diosas nombradas es su fecundidad, María dio a luz a Dios mismo, por eso su maternidad es celebrada. Sin embargo, habría que señalar que incluso en su condición “virginal” existe el antecedente de una metáfora puramente ctónica. La conjunción de la madre y la virgen en el ritual de renovación del mundo, encuentra quizá su explicación más clara en la dualidad de Deméter y Perséfone. Revisemos pues brevemente dicho mito.

La acción detonante del mito de Deméter es el rapto de Perséfone. Producto simultáneamente tanto de un mandato de Zeus como de una artimaña de Hades, Deméter sólo podía gozar de su hija en la tierra durante seis meses. Entristecida por su ausencia, Deméter, como diosa del grano y la cosecha, dejaba morir y secar la tierra, lo que correspondería al periodo invernal. Cuando Perséfone regresaba a su lado, la alegría de la diosa por recuperar a su hija se traducían en un gran momento de fertilidad para la tierra, correspondiente a la época de la primavera.

Ahora bien, en el mito de estas diosas se presenta una particularidad muy importante, y es que Deméter, a diferencia de otros dioses de la vegetación como Osiris o Tammuz, no desciende ella misma al infierno, sino que es su hija la que lo hace. El descenso al infierno (catábasis) es un arquetipo que, entre otras cosas, intentaba otorgarle explicación a la muerte de la naturaleza durante el invierno, pues debido a su presencia en el inframundo, los dioses de la vegetación dejaban de cumplir sus labores en la tierra. Es en esta particularidad del mito, el descenso de la hija, donde Perséfone

¹² El nombre Deméter resulta ilustrativo del tema que nos interesa. En griego antiguo es literalmente ‘Diosa Madre’. Mientras que en el caso del latín el juego de palabras se hace también efectivo, pues es posible descomponer la partícula en las raíces Deo Mater, diosa madre

adquiere todo el poder de su símbolo, pues a diferencia de las lecturas modernas que han querido ver en su figura a la mujer raptada o privada de su voluntad, en realidad habría que entender a Perséfone más como símbolo que como personaje. Perséfone es la semilla que debe descender bajo la tierra durante la siembra, y que vuelve transformada como flor y fruto durante el momento de la cosecha. Como debe ser enterrada en las profundidades de la tierra para ser germinada, es por ello que míticamente es representada como la esposa del rey del inframundo, Hades; mientras que como surge de la tierra llena de vida y dotada de un nuevo aspecto, es por eso en su sentido más literal “hija de la Tierra”. El mito de Deméter y Perséfone no debe ser entendido como una lucha entre la voluntad de Hades (la tierra profunda) y Deméter (la tierra en la superficie), sino como la recíproca relación en el ciclo de la vida entre lo de arriba y lo de abajo.

Sin embargo, la preponderancia del símbolo de Perséfone no recae en su regreso como espiga, flor o fruto, sino en su despedida. Su descenso durante la siembra lo hace como semilla no germinada, esto es, como una *virgen*. Una virgen cuya función no será otra que regresar más tarde durante el momento de la cosecha, transformada y sosteniendo en sus manos la espiga de trigo. Por eso es que, en el culto de Deméter y Perséfone, en los legendarios misterios de Eleusis, se cita el rito en el que se mostraba a los iniciados una espiga dorada. Se trata entonces de un movimiento totalizante, de ida y vuelta, pues la virgen sólo cobra importancia como virgen en la medida en que muestra el camino para la germinación. Por ejemplo, en la representación iconográfica del zodiaco, por eso es que el signo de la virgen, Virgo¹³, aparece siempre sosteniendo una espiga en su mano. Dice Arato de Solos en sus *Fenómenos*: “Bajo los pies del Boyero puedes observar a la Virgen, que sostiene en la mano una Espiga floreciente” (2000, p.4). Mientras que en célebres grabados iconográficos del zodiaco podemos encontrar la representación visual de este aspecto (Ver Figura 1):

¹³ No hay espacio para tratar por entero el extenso rito de la cosecha, baste con decir que en el caso del grano base, como por ejemplo el trigo, una siembra puede tardar aproximadamente cuatro meses en madurar. De esa forma, si se siembra en primavera (abril o mayo), se recogerá la cosecha aproximadamente por agosto. A continuación, la selección del grano se encargará de separar al grano destinado a ser consumido, del grano que puede volver a la tierra para ser sembrado. De ese modo es que la virgen, Virgo, se prepara para volver ritualmente a la tierra durante el mes de septiembre. De ahí que a ese mes y/o momento del año se le haya embestido de tal simbología.

Figura 1. Hall, S. (ca. 1825). *Virgo* (Plate 21) [Grabado coloreado a mano].



Fuente: *Urania's Mirror; or, A View of the Heavens*. Wikimedia Commons.

La Virgen María no es más que una reelaboración cristiana del arquetipo de la virginidad de la semilla en el rito sagrado de la cosecha. Es ampliamente conocido que el sincretismo fue una de las estrategias características del cristianismo para ganar nuevos adeptos en distintas regiones. Así, en una región o comunidad donde por tradición se celebrara la práctica de un determinado rito, los evangelizadores yuxtaponían a su celebración el rito de la fe cristiana. Esta doble operación tenía primero como objetivo el reemplazar por supuesto al rito preexistente, pero, al mismo tiempo, daba la impresión de que se respetaban las antiguas tradiciones de la comunidad que se pretendía evangelizar, con lo que los lugareños aceptaban de mejor gana a la nueva religión. Como han demostrado obras como *La rama dorada* de Frazer o *El mito del eterno retorno* (1949) de Mircea Eliade, muchas de las celebraciones que hoy consideramos las fiestas más importantes del año, se corresponden en realidad con las efemérides del tiempo cíclico de los astros: los dos solsticios y los dos equinoccios. Lo que hoy conocemos como Semana Santa, es en realidad el equinoccio de primavera, lo que conocemos como Navidad, el solsticio de invierno, etc. Lo que es preciso entender, entonces, es que, en los ritos y símbolos cristianos del mundo moderno, persisten de forma subrepticia los ritos y símbolos circulares del mundo antiguo. Por ello es que, en el poema de Mirrlees, la propia Virgen María no es únicamente la figura sacrosanta de la doctrina cristiana, sino una especie de portal que, por medio de su enorme templo que hace de culmen de la metrópoli, Notre Dame, puede revivir la comprensión y la fuerza del antiguo rito circular.

El arquetipo del *descensus ad inferos* o catábasis

El poema comienza con un viaje por el metro, en donde los versos marcan la ruta del periplo a través de las distintas estaciones:

NORD-SUD
 [...]

 RUE DU BAC (DUBONNET)
 SOLFERINO (DUBONNET)
 CHAMBRE DES DEPUTES¹⁴ (p. 76)

Nord-Sud es la marca de trenes que construyó los vagones de las primeras tres líneas del metro de París: la línea A, B y C. Actualmente, tanto la Rue du Bac como Solferino son estaciones adyacentes de la línea 12, lo que nos da una idea de la ruta de viaje. En estos versos, el símbolo de la Gran Madre se abre paso de forma inmediata, pues el recorrido del metro comienza en la Rue du Bac, calle en la que tuvieron lugar las apariciones de la Virgen María a santa Catalina Labouré en 1830. Realizando una lectura simbólica del arquetipo, se está siguiendo literalmente la ruta de la diosa del rito de la vegetación. Aquí es donde cobrará todo su sentido el hecho del viaje en el metro (y por qué no se elige, por ejemplo, un paseo por la calle a la *flâneur*, tan acorde a la época), pues tal como los dioses de la vegetación bajan al infierno durante el momento del otoño-invierno, el yo lírico (y por extensión, el lector), desciende para viajar bajo la tierra. Tal es la manera como Mircea Eliade define al arquetipo, como la repetición ritualista del acto de los dioses:

Una bacante imita mediante sus ritos orgiásticos el drama patético de Dionisos: un órfico repite a través de su ceremonial de iniciación las hazañas originales de Orfeo, etcétera. El Sabbat judeocristiano es también una *imitatio Dei*. El descanso del Sabbat reproduce el acto primordial del Señor, pues el séptimo día de la Creación fue cuando Dios “reposó de todas las obras que había hecho (2011, p. 36-37)

En el *Catapatha Brahmana* VII, 2, 1, 4, texto sagrado hindú, se recita “Debemos hacer lo que los dioses hicieron al principio”, mientras que en el *Taittiriya Brahmana* I, 5, 9, 4, un apéndice a los Mantras de los Devas, se lee “Así hicieron los dioses; así hacen los hombres”. De esa forma, al imitar

¹⁴ En francés en el original y en la versión de Cátedra al español. La traducción sería: “Nord-Sud [Compañía] / Calle de Bac [barco transportador] [Dubbonet [marca]] / Solferino [marca] / Cámara de diputados”

el viaje de Perséfone al infierno, el yo lírico y/o lector imitan la ruta sagrada de la virgen de la siembra. Dicho con otras palabras, despiertan los poderes antiguos que duermen en el templo moderno de la Virgen más allá del símbolo cristiano. Se invocan así los poderes no del arquetipo oculto durante la modernidad, sino del arquetipo y su rito sagrado en la antigüedad. Encontramos otra referencia en los siguientes versos: "Brekekekek coax coax we are passing under the Seine"¹⁵ (p. 76)

El inicio del verso evoca la onomatopeya del coro o canto de las ranas en la comedia homónima de Aristófanes, cuya trama consiste precisamente en el descenso al infierno de Dionisio para rescatar a Eurípides. La referencia al río Siena, bajo el cual viaja el metro (imagen que intenta ahondar en el aspecto de la profundidad del descenso), puede además tener la doble función tanto de emular al río mítico del infierno, el Aquerón, o de representar las aguas del Caos que se liberan en el momento del invierno¹⁶ o la muerte del mundo.

Descrita célebremente por Virgilio en la *Eneida*, la entrada al infierno se figura como un hoyo en la tierra¹⁷. Ya que ésta es la Gran Madre, el hoyo del infierno representará por tanto al útero. Con lo que, en cierto sentido, el viaje al infierno es un regreso al origen, un "volver hacia la madre", aspecto que recordemos el arquetipo de la Virgen sigue ostentando incluso en su versión cristiana. Comenta Eliade:

[...] podemos encontrar la pauta iniciática del peligroso regreso al útero, primero, en los mitos en los que el héroe es tragado por un monstruo marino para luego emerger victorioso abriéndose camino fuera del vientre; segundo, en los mitos y narraciones milagrosas de los chamanes, que durante sus trances se suponen que entran en el vientre de un pez gigante o ballena; tercero, en cierto número de mitos de una travesía iniciática de una vagina dentata, o de un peligroso descenso a una cueva o grieta asimilada a la boca o el útero de la Madre Tierra; un descenso que lleva al héroe al inframundo (2002, cap. 3, "Simbolismos iniciáticos del regreso al útero materno")

¹⁵ "Brekekekek coax coax cruzamos por debajo del Sena".

Todas las traducciones de los versos al español están sacadas de la misma edición bilingüe de Cátedra antes señalada.

¹⁶ Igual que en el caso de Virgo, piénsese en el símbolo de la representación zodiacal de Acuario, equivalente al invierno, el cual es la urna que se abre para liberar el agua primigenia.

¹⁷ Canto VI, vv. 42 y ss.: "El flanco ingente de la roca eubea está excavado en forma de caverna, / a la que dan cien anchos corredores, / cien bocas, de donde otras cien voces / salen con sus respuestas sibilinas. / Ya han llegado al umbral y la virgen prorrumpie". Traducción de Javier de Echave-Sustaeta, para la editorial Gredos, 1992.

Ya que el inicio de la primavera marca el momento del regreso de Perséfone (la virgen) a la superficie, todo el poema estará lleno de constantes alusiones primaverales. Por ejemplo, en unos versos se nos comenta que hay durante la primavera descuento en las tiendas de Bon Marche.

AU
BON MARCHE
ACTUELLEMENT
TOILETTES
PRINTANIERES¹⁸ (p. 84)

Durante el descenso al infierno, se ven almas vagando por páramos oscuros, se oyen los gritos de las Erinias, aparece el perro de tres cabezas, etc. El viaje al infierno no es pues, placentero, es una visita al mundo de la muerte, donde domina lo árido y lo desértico. De ahí que estos versos pretendan ser simbólicos de la pérdida de espiritualidad en el mundo moderno, pues, en lugar de los ritos sagrados que deberían celebrarse durante la primavera, la vida moderna está dedicada a un puro consumismo de lógica capitalista, donde lo que importa únicamente son los vestidos que se muestran con descuento en el cristal de los escaparates. Bon Marche es además una célebre zona de mercado en París, con lo que funge como símbolo de la época del auge del comercio y el dinero.

Si los ritos sagrados del culto a los dioses han sido reemplazados por el consumo de productos en descuento, también la vegetación misma del mundo natural ha sido reemplazada por el distanciamiento del artificio. Los siguientes versos señalan que los jardines de las Tullerías en París han sido reducidos únicamente a su idealización por medio del arte.

The Tuileries are in a trance
Because the painters have
Stared at them so long (p. 78)¹⁹

La naturaleza resalta en belleza primeramente por ella misma, no por lo que de ella se muestra en el arte. En otros versos, Mirrlees resalta el contraste de las flores olvidadas en los distintos jardines de

¹⁸ En francés en el original y en la traducción al español de Cátedra. El sentido sería algo así como “Ahora mismo, en Bon Marche, trajes de baño primaverales [en descuento]”

¹⁹ “Las Tuileries están en trance porque los pintores las han contemplado durante mucho tiempo”.

La disposición espaciada de los versos es del original, e intenta representar la distribución igualmente espaciada de las jardinerías en las Tullerías de París.

la ciudad (Luxemburgo, las Tullerías, Montsouris) y cómo, en contraste, se han preponderado las flores artificiales de Lyon, hechas de plástico y sin perfume:

Far away in gardens
 Crocuses,
 Chionodoxa, the Princess in a Serbian fairy-tale,
 Then
 The goldsmith's chef d'œuvre—lily of the valley,
 Soon
 Dog-roses will stare at gypsies, wanes, and pilgrimages
 All the time
 Scentless Lyons' roses,
 Icy,
 Plastic,
 Named after wives of Mayors... (pp. 84-86)²⁰

En relación a esta idea, en otra parte dice el poema que la propia ciudad de París es un campesino con nostalgia por las villas naturales que carga en su corazón.

An Auvergnat, all the mountains of Auvergne in
 every chestnut that he sells....

Paris is a huge home-sick peasant,
 He carries a thousand villages in his heart²¹ (p. 82)

Como es sabido, los bosques en los alrededores de París (Boulogne, Saint-Germain, Fontainebleau) guardan una larga tradición simbólica y literaria, sin embargo, parecen haber quedado relegados en segundo plano en pro de la admiración por la vida cosmopolita de la gran ciudad. La pérdida de

²⁰ "A lo lejos, en los jardines / Crocuses, / Chionodoxa, la princesa de un cuento de hadas serbio, / Luego / La obra maestra del orfebre —el lirio del valle, / Pronto / Las rosas caninas contemplaran gitanos, pasos y peregrinaciones / Todo el tiempo / Rosas de Lyon sin aroma, / Frías, / De plástico, / Con nombres de esposas de alcaldes".

Disposición del texto del original, a imagen de una estructura arbórea.

²¹ "Un Auvegnat [paisano de Auvernia], todas las montañas de Auvergne en todos / los castaños que él vende... / Paris es un enorme campesino añorante de su tierra, / Con mil pueblos en su corazón."

espiritualidad en la época moderna ha provocado que se deje de valorar lo verdaderamente importante, para alzar, en su lugar, a falsos ídolos.

El que no haya flores sino de plástico, pintadas en los cuadros, o el que se haya olvidado el bosque, es algo grave en tanto ello imposibilita la realización del rito sagrado que ayuda al despertar de la vegetación: el rito del árbol de mayo. Tal rito es tratado por extenso en *La rama dorada* por Frazer, y a dicha reflexión referimos al lector que quiera profundizar. Aquí, sólo diremos en líneas muy generales que dicho rito consiste (entre muchas variaciones) en ir al bosque el primero de mayo (plena primavera), cortar un árbol, llevarlo a cuevas hasta el pueblo o aldea, y plantarlo. El traer un árbol nuevo a la aldea, tenía como fin representar la entrada de la primavera (la vegetación) al mundo (la aldea misma). Plantar un árbol es un rito de fertilidad, cuya energía es representativa de la estación. Como señala Frazer en *La rama dorada*, el rito del primero de mayo tuvo distintas manifestaciones a lo largo de Europa. En Francia, se realiza por tradición con la flor de lirio. De esa forma, si se han olvidado las flores, si se ha abandonado al bosque, no hay ya lirios para realizar el rito.

The first of May

T

h

e

r

e

i

s

n

o

l

i

l

y

o

f

t

h

e

v

a

l

l

e

y (p. 96)²²

Recordemos que estamos, además, justo en el trauma posterior a la primera guerra mundial, por lo que es posible encontrar por todos lados alusiones a la muerte y al dolor de sus allegados. De esa manera, se alude a un anuncio de “Servicio fúnebre las 24 horas”, y a la frase que utilizaban los mendigos para pedir limosna por las calles (“caballeros y damas”), la cual se volverá leitmotiv en el poema.

DEUIL EN 24 HEURES

Messieursetdames (p. 88)²³

Las placas de los monumentos muestran frases solemnes para la muerte de los soldados, como “Muerto con honor en el campo [de batalla]”, sin embargo, las viudas, ajenas a todo supuesto honor patriótico, sólo pueden gemir por la pérdida de sus “pobres muchachos”.

MORT AU CHAMP D’ HONNEUR;

And little widows moaning

Le pauvre grand!

*Le pauvre grand!*²⁴ (p. 92)

²² “El primero de Mayo / No hay lirio del valle”

Disposición del texto del original, a imagen de una “flor” sin pétalos, de la que sólo queda el tallo.

²³ En francés en el original y en la versión en español de Cátedra. La traducción sería “Servicio fúnebre en 24 horas / Señorasyseñores”. Todas las cursivas en las citas de los versos del poema son del original.

²⁴ En francés en el original y en la versión en español de Cátedra. La traducción sería “Muerto en el campo de honor / Y las jovencitas sollozando / *El pobre muchacho!* / *El pobre muchacho!*”

El servicio funerario de 24 horas no es el único indicativo de la enorme mole de muertos que inundan la ciudad, pues también “las unidades [médicas]” se encuentran abarrotadas con cadáveres.

The unities are smashed,
 The stage is thick with corpses...²⁵ (p. 92)

Mientras que el río Marne, otrora fuente de vida, se encuentra ahora lleno de sangre, por lo que nunca más podrá “fluir entre alegres bordes”.

Never never again will the Marne
 Flow between happy banks²⁶ (p. 92)

El desfile de tristes espectáculos que nos ofrece el paso por el inframundo, se acentúa cuando el propio arquetipo de la catábasis se contamina de la banalidad del mundo mercantil. De ahí que sea importante resaltar los anuncios de las marcas que proliferan en los túneles del metro (ZIG-ZAG, papel para fumar; LION NOIR, cera para zapatos; CACAO BLOCKER), e incluso, las que se repiten estación tras estación (DUBONNET, una marca de vino).

NORD-SUD

ZIG-ZAG

LION NOIR

CACAO BLOOKER

[...]

RUE DU BAC (DUBONNET)

SOLFERINO (DUBONNET) (p.76)

El rito de renovación de la primavera

Tal como hemos visto con el caso de la Virgen, también el rito del despertar del mundo en la primavera es celebrado actualmente como una fiesta cristiana, de la cual, si se devela su origen oculto, sale a flote el antiguo rito del tiempo circular. En los versos se nos dice que el momento presente del poema es la fiesta de la Cuaresma:

²⁵ “Han reventado a las unidades, / El escenario está inundado de cadáveres...”

²⁶ “Nunca jamás el Marne / Fluirá entre felices orillas”

In the Churches during Lent Christ and the Saints are shrouded in mauve veils²⁷ (p. 84)

La Cuaresma, como es conocido, es un rito cristiano de cuarenta días que prepara a los fieles para la celebración de la Semana Santa. Si ya hemos dicho que ésta se ubica en el equinoccio de primavera, la Cuaresma por descontado correspondería a los días en que se produce el cambio estacional del invierno a la primavera. Es una celebración por el despertar de la naturaleza. Ese cambio estacional que va de la muerte a la vida, del fin al principio, sería además un reinicio del mundo. En los relatos cosmogónicos como el *Enumma Elish*, el *Kojiki* o el *Popol Vuh*, la creación del mundo tiene lugar por medio del paso del Caos al Orden. Arquetípica y mitológicamente hablando, entonces, si el mundo debe recomenzar cada primavera, esta fiesta debe ser una vuelta al Caos, al desorden primigenio antes de la creación. Así es como se abre paso culturalmente la celebración del carnaval. Por eso es que, en los versos del poema, a la par de la fiesta cristiana de la Cuaresma, nos encontramos con el carnaval de Mardi Gras.

Many a Mardi Gras and Carême Prenant of the
 Peace Carnival;²⁸ (p. 94)

Durante el carnaval hay “pabellones de placer”, instaurados para durar los “diez días de juerga”. Hay también ciudadanos vestidos con “máscaras y capas”.

Are light and frail
 Plaster pavilions of pleasure
 Set up to serve the ten days junketing
 Of citizens in masks and dominoes²⁹ (p. 102)

A pesar entonces de la aparente muerte que denomina en la gran metrópoli, producto ya sea por las víctimas de la guerra o la excesiva atención que se pone en lo superficial, la primavera sigue renovando la tierra, el milagro sagrado de la circularidad de la vida sigue sucediendo, sólo hay que prestar atención. Por ello es que también se intercalan en el poema varios versos resaltando *la juventud dorada* de los árboles en pleno brote.

²⁷ “En las iglesias durante la Cuaresma Cristo y los santos con túnicas de color morado”

²⁸ “Muchos Mardi Gras y Careme Prenant [la víspera de la Cuaresma] del Carnaval de la Paz”

²⁹ “Son ligeros y frágiles / Pabellones de escayola y del placer / Engalanados para los diez días de juerga / De ciudadanos con máscaras y capas”

The jeunesse dorée of the sycamores³⁰ (p.84)

En otros versos se recalca “las crisálidas doradas en los brotes de los chopos”, y se anuncia que la danza de las mariposas está pronta a recomenzar:

The poplar buds are golden chrysalids;
 The Ballet of green Butterflies
 Will soon begin³¹ (p. 86)

Incluso los niños de las calles de París son como “los brotes de hojas nuevas de los castaños”.

Little boys in black overalls whose hands, sticky with play, are like the newly furled leaves of the horse-chestnuts ride round and round on wooden horses till their heads turn³² (p. 78)

Aquí está entonces el punto crucial de despojar el rito de su forma cristiana en la modernidad. Los preceptos del mito cristiano han enseñado a tenerle miedo al infierno, pues es éste el último castigo y se extiende por la eternidad. Sin embargo, atendiendo a la sabiduría de la antigüedad, lo que muestran realmente dioses como Perséfone, Adonis, Tammuz, Osiris o Quetzalcóatl, es que siempre se sale del infierno. El sufrimiento no es para siempre, sino momentáneo, como la muerte invernal de la tierra. Este planteamiento se plasma ingeniosamente con efemérides célebres de la vida cultural de París. En los siguientes versos se alude a la primera guerra mundial, cuando varios cuadros de Louvre fueron ocultados bajo la tierra para protegerlos (como la semilla virgen), sin embargo, pasado una vez el tiempo trágico de esos cinco años, vuelven a salir a la superficie, “serenos y brillantes”, como las plantas en la primavera.

In the Louvre
 The Pietà of Avignon,
 L'Olympe,
 Giles,
 Mantegna's Seven Deadly Sins,
 The Chardins;

³⁰ “La juventud dorada de los sicomoros”

³¹ “Los brotes nuevos de chopos son crisálidas doradas; / el ballet de mariposas verdesas / Pronto empezará”

³² “Niños con abrigo y manos sucias de haber jugado son como brotes de hojas nuevas de los castaños, giran y giran en los caballitos e madera hasta que les da vueltas la cabeza”

They arise, serene and unetiolated, one by one from
 their subterranean sleep of five long years³³ (p. 86)

El adjetivo seleccionando “unetiolated”, resulta determinante para el sentido, pues es un término (“etiolated”) específico para describir la palidez en las plantas producto de la pérdida de luz. Sin embargo, cuando la semilla baja a la oscuridad de la tierra, al infierno, eso no impide que vuelva a salir brillante durante la primavera, por eso es que el adjetivo se expresa en negación, “unetiolated”. La oscuridad no ha hecho ningún daño, es parte del ciclo vital, y los cuadros vuelven a salir indemnes y resplandecientes.

Este rito carnavalesco de resurrección se enmarca en la figura de la Virgen, patrona de la ciudad, la cual se debate en su doble forma: la cristiana (María) y la pagana (la luna, Diana, célebre por su condición virginal).

There was a ritual fight for her sweet body
 Between two virgins—Mary and the moon
 The wicked April moon³⁴ (p. 98)

Finalmente, se cierra el periplo con la bendición en otra iglesia dedicada a Nuestra Señora, donde, con un símbolo muy sugerente, nos encontramos a la Virgen sentada rodeada de los símbolos cristianos, pero también de varias flores.

We went to Benediction in Notre-Dame-des-Champs,
 Droning. . . droning. . . droning.
 The Virgin sits in her garden;
 She wears the blue habit and the wingèd linen headdress of the nuns
 of Saint Vincent de Paul.
 The Holy Ghost coos in his dove-cot.
 The Seven Stages of the Cross are cut in box,
 Lilies bloom, blue, green, and pink,

³³ “En el Louvre / La Piedad de Avignon, / El Olimpo / Gilles, / Los Siete Pecados Capitales de Mategna / Los [cuadros de] Chardins / Se alzan serenas y con lustre, una a una desde su sueño subterráneo de cinco largos años”

³⁴ “Hubo una lucha ritual por su dulce cuerpo / Entre dos vírgenes —María y la Luna / La malvada luna de abril”

The bulbs were votive offerings
 From a converted Jap.
 An angelic troubadour
 Sings her songs
 Of little venial sins.
 Upon the wall of sunset-sky wasps never fret
 The plums of Paradise³⁵ (pp. 109-110)

Siendo que el gran mito cristiano de la Virgen es su ascunción, es aquí donde su doble naturaleza nos ayuda pues, por medio de su gracia, hemos salido del infierno y llegado al paraíso.

A manera de conclusión

Como se ha observado, *Paris. A poem* emplea la figura de la Virgen como catalizador para reactivar el arquetipo de los antiguos ritos de vegetación, aquellos que celebraban el morir y renacer del mundo. De este modo, mediante la reaparición del rito de los antiguos dioses, se restituye una cosmovisión del tiempo circular. Así, el poema se configura finalmente como un canto de esperanza que ofrece una respuesta al sufrimiento y a la desolación propios de la modernidad, marcada por la destrucción de la guerra. Se afirma entonces que todo cuanto existe atraviesa un ciclo de esplendor y decadencia. Al abandonar la concepción lineal del tiempo, orientada inexorablemente hacia la destrucción, y asumir, en cambio, su naturaleza cíclica, la muerte deja de percibirse como término absoluto y se transforma en condición de posibilidad para el renacimiento

Referencias

Arato. (2000). *Fenómenos* (P. C. Tapia Zúñiga, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Bernardo de Claraval. (s. f.). *Sermones sobre la Virgen María*.

https://www.mercaba.es/germania/maria_de_bernardo.htm

³⁵ “Fuimos para la Bendición a Nuestra Señora de los Campos / Zumbando... zumbando... zumbando... / La Virgen está sentada en su jardín; / Viste el hábito azul con la alada toca de las monjas de Saint Vincent de Paul / El Espíritu Santo arrullando en su palomar / Las Siete Penitencias de la Cruz esculpidas en madera / Los lirios florecen, azules, verdes y rosas, / Los brotes eran exvotos / De un Jap convertido / Una trovadora angelical / Canta sus canciones / De pecados veniales. / Sobre los muros de jaspeados cielos al atardecer / Las ciruelas del paraíso nunca se pasan”

- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Anagrama.
- Calinescu, M. (2003). *Las cinco caras de la modernidad*. Alianza Editorial.
- Connor, J. T. (2014). Hope Mirrlees and the Archive of Modernism. *Journal of Modern Literature*, 37(2), 177–182
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega.
- Eliade, M. (2002). *Nacimiento y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Kairós.
- Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial.
- Eliot, T.S. (2006). Ulises, orden y mito. *Casa del tiempo*, 8(89), pp. 58-59
- Gay, P. (2008). *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett, and Beyond*. W.W. Norton & Company.
- Jung, C. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Mirrlees, H. (2022). *París: Un poema* (M. I. Porcel García, Ed.). Cátedra.
- Parmar, S. (2012). *Collected Poems. Hope Mirrlees*. Carcanet Press.
- Porcel, M. I. (2022). Introducción. En H. Mirrlees, *París: Un poema* (pp. 9–45). Cátedra.