

Mirrlees, Hope. *París. Un Poema*, edición y traducción de María Isabel Porcel García, Cátedra (Letras Universales), 2022. 152 páginas

María Isabel Romero-Pérez (maribelromero@correo.ugr.es)
Universidad de Granada

(Helen) Hope Mirrlees fue una escritora y traductora de gran relevancia en el entretejido modernista europeo que, sin embargo, ha pasado a la posteridad de forma casi inadvertida y rondando los márgenes del canon modernista. El trabajo publicado de la autora consta de dos obras poéticas, *Paris: A Poem* (1920) y *Moods and Tensions: Poems* (1976); tres novelas, *Madeleine: One of Love's Jansenists* (1919), *Lud-in-the-Mist* (1926) y *The Counterplot* (1929); dos traducciones del ruso al inglés conjuntas con su compañera de vida y clasicista en Cambridge, Jane Ellen Harrison, *The Life of the Archpriest Avvakum by Himself* (1924) y *The Book of the Bear: Being Twenty-One Tales Newly Translated from the Russian* (1926); una biografía, *A Fly in Amber: Being an Extravagant Biography of the Romantic Antiquary Sir Robert Bruce Cotton* (1962); y una reedición póstuma de *Paris* (que además alberga un apéndice de anotaciones y un poema inédito que Harrison dedicó a Mirrlees en 1921: "To Her. A twilight poem") junto a una colección de poemas y ensayos en un volumen editado por Sandeep Parmar titulado *Collected Poems* (2011). Únicamente *The Counterplot* fue traducida al francés en paralelo al año de publicación del original por Simone Martin-Chauffier con el título de *Le Choc en Retour*, incorporando un epílogo de Charles Du Bos. En el caso de la obra que nos ocupa, a las puertas del centenario de su publicación, *Paris: A Poem* ha sido recientemente traducido al español de la mano de María Isabel Porcel García como *París. Un Poema* (2022) como parte de la colección Letras Universales para ediciones Cátedra.

Con una intención de ser fidedigna al texto original y un imperativo académico para con los estudios feministas y joyceanos, la traducción de Porcel García ahonda en una edición del poema que maduró en imprenta entre 1919 y 1920 y que, a pesar de haber sido acotada en un principio a una tirada de 175 copias, fue decisiva para la revisión académica de Mirrlees por Julia Briggs y Sandeep Parmar a principios de los años 2000. *París* se alza como una piedra angular del modernismo, un trabajo pionero que antecedió en dos años a *La Tierra Baldía* (1922), siendo ambos ejemplares modernistas del método mítico, y que Porcel García

examina en esta edición de una obra poética cuyos entresijos yacen esperando a ser descubiertos. En la traducción se marca la relevancia de la obra y su autora atendiendo a la premisa de conservación artística de Mirrlees que desarrolló en su tratado sobre la historia, la biografía y el anticuariado en *A Fly in Amber*. Mirrlees se convierte en anticuaria en la génesis de *París*, cuya tarea es la de recuperar el pasado e inmortalizar el presente de forma tangible, transformándolo en poesía mientras que, a su vez, Porcel García restaura y preserva el poema como repositorio cultural y documento historiográfico. Si situamos *París* como punto de referencia en la literatura modernista en lengua inglesa, como bien señala Porcel García (11) en la propia introducción, “no es aventurado ni fortuito aseverar” que dichos versos de Mirrlees comparten una trascendencia reputada como la propia de James Joyce en la novela o de T. S. Eliot en el campo poético. Porcel García retoma la premisa del olvido sistemático (o mayormente institucional) de la obra de la autora, que figura en antologías modernistas o libros de referencia de forma casi anecdótica y, en la práctica, con alusión exclusiva a *París*. Será en este sentido motivación filológica e hilo conductor de Porcel García para focalizar en esta edición la labor artística e incluso artesanal de la propia Mirrlees, de su editora Virginia Woolf, y del acervo modernista de principios del siglo XX. Esta edición se estructura en cinco secciones principales: una introducción sobre la autora y su obra, *París*, con respecto al modernismo de sus contemporáneos (dividida a su vez en los siguientes epígrafes: “Hope Mirrlees en el contexto modernista,” “Apuntes biográficos sobre la autora: un ‘misterio’ por descubrir,” “El estilo literario y estético en la(s) obra(s) de la autora,” “Breve guía de lectura para *París. Un poema*,” “Los mitos, la cultura clásica y la diosa de Isis en *París. Un poema*”), un comentario acerca de la edición y traducción, una exhaustiva bibliografía de fuentes primarias y secundarias sobre la autora, el propio poema anotado junto con las notas originales de Mirrlees y una sección final que contiene las notas críticas de Porcel García. Con esta elección de contenidos, se pone de manifiesto el interés literario y académico de *París*, que no sólo reabre el atractivo clasicista durante el modernismo, sino que también resitúa de forma sólida a Mirrlees en la línea canónica temporal de sus contemporáneos masculinos.

Al comienzo de esta edición Porcel García enfatiza la ausencia velada de la autora en el canon de la crítica literaria y, por consiguiente, la necesidad de estudio de esta con respecto a sus escritoras coetáneas

(Virginia Woolf, Vita Sackville-West o Hilda Doolittle, también conocida como H.D., entre otras muchas) y al paradigma modernista. Mirrlees, afirma John T. Connor (178), es un desafío a la historia literaria, una de las piezas restantes del rompecabezas humanista que había hecho el modernismo a su medida en la crónica historiográfica. Asimismo, Porcel García (12) advierte que *París* comprende los axiomas del paradigma modernista (en tanto como se documenta la obra de Joyce en sus descripciones de la ciudad de Dublín) en “su gusto por lo ‘oculto’, la fragmentación, el carácter o el ‘método mítico’ como trasfondo de composición de la base, las alusiones literarias, políticas, culturales e históricas, la variedad de voces y registros, la cacofonía de algunos recursos fonéticos, y la yuxtaposición de versos, la falta de reglas formales prosódicas, la multirreferencialidad cultural e intertextualidades, de todo tipo.”

Con este planteamiento, Porcel García ejerce un efecto bipartito en la edición. Por una parte, resitúa el valor modernista de *París* en una cronología atemporal (si atendemos a las implicaciones eventuales de un poema que fusiona pasado, presente y futuro en una misma pieza); por otra parte, ejecuta un ejercicio reparador de la memoria de mujeres escritoras, quienes enriquecieron el entramado cultural con aportaciones (de mecenazgo, edición, distribución o sociales) más allá de sus escritos. El nombre de Mirrlees ronda (en su gran mayoría, de forma pasajera) las biografías, fotografías, diarios y correspondencia de intelectuales reconocidos, como el matrimonio de los Woolf, T. S. Eliot, Lady Ottoline Morrell, Bertrand Russel, Katherine Mansfield o Gertrude Stein. Las obras de Mirrlees fueron reconocidas por sus contemporáneos y contemporáneas, como Jane Harrison, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Christopher Isherwood, Reginald Brimley Johnson o Lady Robert Cecil. Sin embargo, Mirrlees ha sido mencionada en la crítica como una modernista olvidada o periférica con respecto al grupo Bloomsbury londinense, o incluso adyacente a los salones parisinos de Stein. Al igual que Julia Strachey, Hope Mirrlees fue al modernismo lo que Eleanor Alice Burford Hibbert (bajo el pseudónimo de Victoria Holt) a la novela neo-victoriana, es decir, una de las escritoras más menospreciadas y desconocidas de su misma época, tal y como observa Suzanne Henig (8).

Tal y como nos adelanta Porcel García (12) en la apertura de su edición, *París* es muestra de la escritura genuina de Mirrlees, un escrito legítimo en la complejidad con la que su autora estaba familiarizada con la composición poética, “estilística y prosódica.” A pesar de las afirmaciones de Joyce sobre *La Tierra Baldía* como exponente del final de la idea de poesía para las mujeres (como avezadas intelectuales) (Ellmann 495), *París* prosigue una genealogía de modernistas que afianzaron una tradición literaria de escritoras. *París* es la prueba remanente del cometido literario de las poetisas modernistas (entre las que destaca el retrato de Londres que figura Nancy Cunard en su poema *Parallax*, reminiscente al de Mirrlees y publicado en 1925 para la Hogarth Press) que, a pesar de la aseveración de Joyce, sí que influyó en modernistas circundantes a la Hogarth Press, como fue el caso de Woolf en la redacción por excelencia de *El Cuarto de Jacob* (1922) (Briggs 5).

Una vez contextualizadas autora y obra en el enclave literario modernista, Porcel García vincula *París* con las sucesivas novelas de Mirrlees (*Madeleine*, *The Counterplot* y *Lud*). La revisión de *París* va a convertir al poema en un receptáculo de los temas que Mirrlees desarrollará en sus siguientes obras, entre ellos el mundo clásico, los antiguos mitos, la mujer, la historia, el arte y el ritual. De hecho, *Madeleine*, novela con la que *París* comparte referencias culturales, va a reivindicar una tradición de *salonnières*, de mujeres cuya influencia fue determinante en el terreno cultural, pero cuya narrativa se ha satirizado o se ha postergado de forma secundaria en la historia. Ambas obras muestran una remitificación de la mujer desde el anteriormente masculinizado clasicismo, así como su cometido como artista. Se asimilan ambas obras en efigie de la mujer, primordial en los “roles sociales, artísticos, culturales y religiosos” (Porcel García 32). Si atendemos a las menciones de Mirrlees en la correspondencia de Woolf, se evidencia que *París* fue con toda certeza gestada bajo el influjo de ideas ya contenidas en *Madeleine*. En una carta dirigida a Lady Cecil y fechada a 1 de septiembre de 1925, Woolf comenta la ardua tarea en la publicación de *Madeleine*, la cual Mirrlees tardó varios años en escribir y fue en principio rechazada por seis o siete editoriales (Woolf 201). Estos datos subrayan la tarea editorial, la cuestión de la literatura escrita por mujeres y la retroalimentación intertextual con el modernismo y con respecto a otros textos de la misma autora, cuyas cualidades de carácter artístico y filológico concurren en paralelo al formato y las elecciones de revisión y traducción de Porcel García.

Para esta edición, Porcel García (57) nos remite al texto original, bilingüe, manteniendo algunos versos en francés con motivo de respetar la “multirreferencialidad lingüística” del texto, con una alianza cruzada entre el inglés, francés y español. Con respecto al proceso traductológico, Porcel García pone en práctica la propuesta de George Steiner, esto es, retiene una serie de versos en francés, cuyo léxico custodia y anota cuando la referencia lo precisa. Con la finalidad de ejemplificar lo descrito, se citan a continuación los versos del 166 al 170 (Mirrlees 90, 91) en la edición aquí revisada:

Echoes of Bossuet chanting dead queens.

méticuleux

belligérants

immonde

Ecos de Bossuet cantando reinas muertas.

méticuleux

belligérants

hebdomadaire

immonde.

Porcel García (132) conserva las cualidades sonoras del original en la traducción y anota las referencias a la oración en mención al clérigo Jacques-Bénigne Bossuet y a las voces dispersas en francés de una posible multitud en un café parisino o en los recortes de prensa sobre la Gran Guerra. En este sentido, esta reproducción del texto contribuye a enfatizar aún más el carácter dual de la obra que Nina Enemark (2014) califica como un objeto entre lo visual y lo auditivo. En líneas generales, *París* se asemeja como artefacto literario a lo que fueron las obras de Eliot o *Finnegans Wake* de Joyce. Junto con las anotaciones de Mirrlees en su modelo de anticuariado, *París* es un canto y un artefacto si atendemos a hipótesis de Enemark, afín a la visión de Porcel García (55), sobre la fragmentación de la poesía en los papiros egipcios:

¿Es acaso la representación del texto poético un extracto ficticio de un papiro ya que su comienzo *in media res* nos deja desde el principio, con una cierta incertidumbre y un sentido de pérdida espaciotemporal? ¿Acaso el poema es una ficticia construcción que imitara una hoja arrancada de algún papiro de fórmulas empleadas en rituales ‘mágicos’ o de los misterios isiacos?

Coinciden la convergencia entre lo material y lo inmaterial con las ausencias y las presencias del poema, el ciclo de la vida tras la Primera Guerra Mundial, la Conferencia de la Paz de París y la firma del Tratado de Versalles. Porcel García reconoce a la ciudad como tropo, como una visión a caballo entre el impresionismo y surrealismo modernistas, un testigo libertador de la posguerra. *París* es aquí retratada como una “psicogeografía,” en consecuencia, como un estudio de los dorados o locos años veinte (Porcel García 36). En el palimpsesto modernista, o aproximadamente metatexto, el estilo experimental, los espacios en blanco, la tipografía y su evocación a la poesía de Guillaume Apollinaire que caracterizan la de Mirrlees se mantienen en esta edición actual, tal y como se observa en los versos del 1 al 14 (Mirrlees 77), que reproducimos a continuación:

Quiero una holofrase
NORD-SUD
ZIG-ZAG
LION NOIR
CACAO BLOOKER

Ánforas de figuras negras en tumbas etruscas
RUE DU BAC (DUBONNET)
SOLFERINO (DUBONNET)
CHAMBRE DES DEPUTES

Brekekekek coax coax cruzamos por debajo del Sena
DUBONNET

La Mujer Escarlata gritando BYRRH ensordece
a san Juan en Patmos

Vous descendez Madame?

Si nos adentramos plenamente en la sección dedicada al propio poema, hallamos un gran *collage* de posibilidades. En los 445 versos, la voz poética de *París* toma la forma de un paseante que recorre la ciudad en proyección con la tradición francesa del *flâneur* de Charles Baudelaire en sus escritos como, por ejemplo, *El Pintor de la Vida Moderna* (1863) o el *Spleen de París: Pequeños Poemas en Prosa* (1869). El paseante, o la paseante si atendemos a la voz de Mirrlees, finalmente termina su

itinerario al anochecer, casi con certeza de vuelta a la habitación de hotel, como la que la autora compartía con Harrison y bajo el que firma en el 3 de la Rue de Beaune de París. Esta paseante que Porcel García (42) entrevé en esta edición es parte de la redefinición del concepto de *flâneuse* propuesto por Lauren Elkin (288), quien señala cómo la misma no se limita a observar como único interés, en cambio, es trasgresora de lo establecido, decide observar o no observar, ocupar el espacio o no hacerlo, y organizar este último acorde a sus propios términos. La *flâneuse* de París realiza un viaje espaciotemporal que transita la geografía e historia de la capital, los modernos centros comerciales, el metro, el Moulin Rouge, Notre-Dame, los Campos Elíseos, el río Aqueronte de la mitología griega y los cambios arquitectónicos en la ciudad tras la Haussmanización en el siglo XIX. La experiencia de la paseante de París permea en el lector y lo sumerge en las observaciones de esta como si fuesen las suyas propias, o como si en aras de la vieja París de Baudelaire, el lector fuese otro testigo del entramado modernista de 1919.

A modo de conclusión, la edición bilingüe de María Isabel Porcel García atañerá a la reconstrucción (feminista) del canon modernista y a la revalorización y relocalización de la escritura de mujeres que mantuvieron la tradición literaria reclamada por Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), ya iniciada por sus precursoras hoy reconocidas, Jane Austen y las hermanas Brontë. El trabajo de ensamblaje en esta edición no ha estado exento de dificultad, pero sí colmado de méritos. El resultado es un estudio impecable, minucioso y que, ante la ausencia de traducciones previas, se erige como un acercamiento necesario a la literatura modernista, con exactitud, a aquella escrita por mujeres y a la no canónica. El valor de esta edición no sólo radica en la novedad editorial, sino también en la investigación académica acerca del poema. Las anotaciones de Porcel García son más que necesarias para la comprensión de París, pues es la edición anotada del poema más completa y exhaustiva publicada hasta la fecha.

Un siglo después de la publicación inicial del poema, esta edición abre nuevas vías de investigación sobre la vida y obra de Hope Mirrlees. Se habilita la revisión de París como fuente de convergencias socioculturales, de carácter historicista al mismo tiempo que mítico. En definitiva, la traducción de París amplía el horizonte de la obra al público hispanoparlante, a un nuevo contexto geográfico y a nuevas posibilidades de estudio y traducción del resto de su obra.

Notas

¹ La redacción de esta reseña tuvo lugar en el trascurso de una estancia de movilidad internacional Erasmus + Traineeship en Trinity College Dublin, The University of Dublin.

² El actual catálogo de la British Library recoge dos libros más de poesía escritos por Mirrlees, *Moods and Tensions: Seventeen Poems* (1920) y *Poems* (1962), cuyo contenido se encuentra posiblemente recogido de forma conjunta en su publicación ulterior, *Moods and Tensions: Poems* (1976).

³ El 30 de octubre de 2021 la BBC Radio 4 emitió una adaptación de *Lud* en formato radioteatro, guionizada por Joy Wilkinson, y en la que Neil Gaiman interpretó al duque Aubrey.

⁴ Con posterioridad a su lanzamiento, exclusivamente *Paris* (1973; 2007; 2020) y *Lud* (1970; 2000; 2013) han contado con la suficiente notoriedad para ser reeditadas. En 1973, *Paris* fue reimpresso con alteraciones de Mirrlees en varios versos para el primer volumen de la revista *Virginia Woolf Quarterly*, entonces editada por Suzanne Henig. En 2007, una copia facsímil de *Paris* fue incluida por Julia Briggs en la monografía de Bonnie Kime Scott, *Gender in Modernism*.

⁵ Las primeras traducciones de *Lud* aparecen en los años 2000, tal y como es el caso de la versión de Hannes Riffel, *Flucht ins Feenland* (2003) en alemán, o la de Emilio Mayorga, *Entrebrumas* (2005) en español. La versión de Mayorga es casi una serendipia, un reconocimiento a una obra precursora del género de fantasía, impresa en 2005 por ediciones Minotauro, y ciertamente fruto del redescubrimiento de Michael Swanwick (2009) y Neil Gaiman (2020) de un libro que evoca a *El Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien (Carter ix; Mills 97).

⁶ Entre los años 2020 y 2022, Project Gutenberg llevó a cabo un proyecto de digitalización de *Madeleine: One of Love's Jansenists*, *Lud-in-the-Mist* y *The Counterplot*.

⁷ Al tiempo que Henig (8) escribe sobre Mirrlees y la importancia de su obra publicada hasta entonces, la autora se encontraba presuntamente trabajando en un segundo volumen de la biografía de Sir Robert Bruce Cotton, el cual no llegó a publicar.

⁸ Como una muestra de afinidad al modernismo de Eliot, Joyce anota en su cuaderno (actualmente archivado en la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo) lo siguiente: "T. S. Eliot ends idea of poetry for ladies" (como se citó en Ellmann 495). No obstante, el éxito de su *Ulyses* (1922) estará posiblemente en deuda perpetua con las aportaciones

de muchas de sus contemporáneas, entre ellas, Harriet Shaw Weaver, Margaret Anderson, Jane Heap y Sylvia Beach (see Hutton).

⁹ El ensayo de Woolf *Una Habitación Propia* y los volúmenes críticos de Susan Gilbert y Sandra Gubar, *No Man's Land* (1988-1994), pusieron el foco en la existencia de una tradición literaria de mujeres que precedió a las modernistas y aún latente en sus idearios.

¹⁰ En el contexto inglés, la formación en los clásicos había sido una demarcación de género hasta la entrada de las mujeres en facultades y universidades a finales del siglo XIX. El estudio del latín y el griego ofrecía a sus alumnos una “*patrius sermo*” privilegiada frente a la “*maternal lingua*” (Gilbert y Gubar 243-271).

¹¹ Los versos que se incluyen en francés aparecen traducidos en las notas críticas finales. Porcel García (57) salvaguarda los anuncios, carteles y topónimos en francés del original que Mirrlees emplea para “crear ese falso sentido de verosimilitud” con la ciudad.

¹² Según Elkin (96), los propios parisinos han retratado con especialidad los elementos que ha perdido París en preferencia a los que aún se conservan a la vista.

Obras citadas

- Briggs, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh UP, 2006.
- Carter, Lin. Introduction, “About LUD-IN-THE-MIST and Hope Mirrlees: The Golden Apples of the West.” *Lud-in-the-Mist* de Hope Mirrlees, 1972. Ballantine Books, 1970, pp. vii-x.
- Connor, John T. “Hope Mirrlees and the Archive of Modernism.” Reseña de *Collected Poems*, editado por Sandeep Parmar, *Journal of Modern Literature*, 37, 2 Invierno de 2014, pp. 177-182.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. Penguin Random House UK (VINTAGE), 2017.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford UP, 1982.
- Enemark, Nina. “Poetry as Preservation Ritual: Jane Harrison, Antiquarianism and Hope Mirrlees’s *Paris*.” *Interactions*, vol. 23, no. 1-2, 2014.
- Gaiman, Neil. Introduction. *Lud-in-the-Mist* de Hope Mirrlees, 1926. Millenium, 2020, pp. vii-viii.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1: The War of the Words*. Yale UP, 1988.

- Henig, Suzanne. "Queen of Lud: Hope Mirrlees." *Virginia Woolf Quarterly*, vol. 1, no. 1, 1972, pp. 8-22.
- Hutton, Clare. "Curator's Introduction." Women and the Making of Joyce's *Ulysses* Conferencia, 2 de febrero de 2022, (online) Loughborough University.
- Mills, Jean. *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison and the Spirit of Classicism*. Ohio State UP, 2014.
- Mirrlees, Hope. *París. Un Poema*. Traducido por María Isabel Porcel García, Cátedra (Letras Universales), 2022.
- Swanwick, Michael. *Hope-in-the-Mist: The Extraordinary Career and Mysterious Life of Hope Mirrlees*. Temporary Culture, 2009.
- Woolf, Virginia. *Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf. Vol. 3: 1923-1928*, editado por Nigel Nicolson y Joanne Trautmann, Hogarth Press, 1977.