

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Salvación textual: la intertextualidad en

“Ash-Wednesday” de T. S. Eliot

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

ILLIZT ELENA CASTILLO PINEDA

ASESORA

DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, OCTUBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,

Nabor Castillo Meza y María Elena Pineda Garrido,

quienes no escatimaron en nada,
ni en amor ni en fortuna, para conmigo.

Est via declivis funesta nubila taxo;
Ducit ad infernas per muta silentia sedes;
Styx nebulas exhalat iners umbraeque recentes
Descendunt illac simulacraque functa sepulcris.

Ovid. *Met.* IV. 432-4

Índice

Contenido	Página
Abreviaturas.....	iv
Prólogo.....	vi
Introducción.....	1
Eliot, intertextualidad y tradición.....	1
La llegada del héroe.....	4
Eliot y su uso del mito.....	5
Eliot y el paradigma mítico	8
El paradigma mítico de la fertilidad en “Ash-Wednesday”.....	12
I. Historia textual de “Ash-Wednesday, Six Poems”.....	14
I. 1. Eliot en el desierto.....	15
I. 2. Publicación fragmentaria.....	17
I. 3. Estructura del poema.....	19
II. Los árboles y la vegetación	24
II. 1. La perspectiva general y específica del árbol.....	25
II. 2. El árbol como altar.....	38
II. 3. “The Juniper Tree”.....	46
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	57

ABREVIATURAS
Principales ediciones citadas

PUBLICADAS
por T. S. Eliot

- A “Animula”, *The Complete Poems and Plays*, Londres: Faber and Faber, 1969.
- AW “Ash-Wednesday”, *Selected Poems, T. S. Eliot*, Londres: Faber and Faber, 1972.
- D “Dante”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951.
- G “Gerontion”, *The Complete Poems and Plays*, Londres: Faber and Faber, 1969.
- LA “Lancelot Andrewes”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951.
- L*₃ *The Letters of T. S. Eliot, Volume 3: 1926-1927*, ed. Valerie Eliot y John Haffenden, Londres: Faber and Faber, 2012.
- L*₄ *The Letters of T.S. Eliot, Volume 4: 1928-1929*, ed. Valerie Eliot y John Haffenden, Faber and Faber: Londres, 2012.
- M “Marina”, *Collected Poems, 1909-1962*, Londres, 2002.
- S “Salutation”, *The Saturday Review of Literature*, (Nueva York), Diciembre 10 de 1927.
- TIT* “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951.

PUBLICADAS
por Lancelot Andrewes

- SIII “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon III, Jeremiah viii. 4-7,
Ninety-Six Sermons, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841.
- SIV “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon IV, Joel ii, 12, 13,
Ninety-Six Sermons, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841.
- SVII “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon VII, Matthew iii. 7-8,
Ninety-Six Sermons, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841.
- SVIII “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon VIII, Matthew iii. 8,
Ninety-Six Sermons, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841.

PRÓLOGO

Mi naturaleza rebelde que aspira a ser libre del control sobre mí se hizo evidente a muy temprana edad cuando creo que entendí a medias la importancia del Miércoles de Ceniza. Mis hermanas y yo nunca fuimos bautizadas y, a pesar de estudiar en una escuela católica, nuestros maestros fueron instruidos por mis padres para que, así como ellos en casa nos formaban de manera progresista, no se nos inculcara nada de religión porque, según ella, Dios está en todas partes y, según mi papá en ese entonces, los dogmas de fe no formaban parte de nuestras costumbres familiares. Por esa razón nunca faltaron libros en nuestra mesa para ayudarnos a pensar y a decidir a quién adorar por nuestra propia cuenta, y cada año concedían mi capricho de ir a recibir cenizas a la iglesia de mi conveniencia con una sonrisa más grande que la que mostré cuando me regalaron mi primera Biblia. Amo las cenizas de la misma manera que amo la literatura y eso condicionó mi primer acercamiento a Eliot a través de *The Waste Land*, que se vio ofuscado por la mención de un poema religioso llamado “Ash-Wednesday”, no incluido en *The Norton Anthology of English Literature*.

Me di a la tarea de buscar el poema por mi cuenta y cuando lo leí, en mi momento de mayor necesidad, fue lo único que me dio esperanza. La angustia cesó y pude seguir adelante principalmente porque el poema me había comunicado todo lo que necesitaba escuchar. Al leerlo encontré que mis lecturas bíblicas al fin rendían fruto, que era capaz de reconocer algunas referencias textuales y que tenía la capacidad de entender el manejo de la intertextualidad de Eliot, cosa que no logré hacer con *The Waste Land*. “Ash-Wednesday” me interesó más porque tuve que hacer un esfuerzo extra, retada por la alta exigencia, para entenderlo porque no encontré en la crítica existente en ese momento la clave para justificar mis teorías y desde entonces decidí trabajarlo, quizá, de por vida.

La crítica en principio condicionó mis lecturas basadas en la firme creencia de que el poema solamente trata de temas religiosos. Al avanzar en mi análisis fui seducida y convencida por el texto mismo de que había algo más que sólo un título, más que un significado que obtenemos a medias, pero que incide en la propia poesía. Insegura, propuse interpretaciones al respecto tomando como única fuente el poema. En mi búsqueda por justificarme en textos que soportaran mis teorías, encontré voces del pasado como Leonard Unger, Ted Hughes, Ronald Schuchard, Harold Bloom y Eleanor Simmons que proponían una perspectiva distinta del poema. Sus interpretaciones fueron llevadas a las últimas consecuencias y me mostraron un poema nuevo, tantas veces frecuentado, que hablaba de bosques sagrados, árboles mágicos, deidades antiguas, magia, matrimonios sagrados y sumos sacerdotes de la poesía. Así me presentaron a un Eliot que, en su búsqueda personal, obtuvo la revelación profética de una verdad universal en la unión y superposición imposibles de varios dioses familiares antiguos.

Mi propósito general en esta tesina es añadir algo más a esa otra postura de “Ash-Wednesday” que busca ampliar las significaciones del poema lejos de una postura enteramente religiosa. Eliot jamás será un escritor fácil de entender y siempre nos enfrentaremos a nuestras propias limitaciones para acercarnos al bosque sagrado formado por sus alusiones a otros autores. Nunca podremos decir que hemos comprendido la intrincada urdimbre de su tela mágica formada por todo su bagaje y cosida con los hilos del conocimiento de mitología india y de otras culturas, antropología, historia, teología, filosofía, religión y metros y rimas irlandesas, galesas, francesas, griegas y romanas. Sin embargo, siempre estamos a tiempo de asistir a la matanza ritual del gigante para comprender por medio de la epifanía divina el portento de la unión perpetua de su cuerpo.

INTRODUCCIÓN

En el principio, un dios gigante creó el universo entero a través del sacrificio de su propio cuerpo. Aunque su nombre se desdibuja en diferentes versiones, podemos verlo debajo de las columnas de construcciones celtas que muestran cómo sus miembros soportan el mundo. La lectura de esa imagen me remite a varios textos de distintas partes del mundo y también delimita el acto violento de rasgar un tejido formado por la cuidadosa urdimbre de muchas voces. En un acto de seducción, al adentrarnos en la lectura, el mismo texto condiciona la necesidad de entender el mensaje general a través de la intertextualidad de manera automática.

La intertextualidad ha sido uno de los temas más estudiados por distintas disciplinas de interpretación. Esto obedece al hecho de que especialistas como Julia Kristeva, Roland Barthes o Jonathan Culler encontraron en el prodigio de percibir un texto dentro de otro un placer inconmensurable que, en la búsqueda del entendimiento y la comprensión, produce una revelación superior. Distinguir imágenes, formas, temas y estructuras familiares y a la vez ajenas deviene en la tensión de posibilitar e impedir el adentrarnos en el mundo imaginativo de una obra de arte. Considero que Thomas Stearns Eliot en el poema “Ash-Wednesday” retoma estas preocupaciones al mismo tiempo que plantea la imposibilidad de llegar a un significado general si no se reconocen las otras fuentes aludidas.

Eliot, intertextualidad y tradición

El reconocimiento de otras fuentes dentro de un texto ha existido siempre; es una característica casi inherente a la literatura (Allen 1). Sin embargo, en la historia literaria en lengua inglesa, el condicionamiento intertextual constituyó el mecanismo predilecto de la composición y lectura de la poesía modernista del siglo XX y alcanzó un gran esplendor en la obra de T. S. Eliot. Su propuesta intertextual de hecho surgió como el resultado de la contienda ideológica sobre la poesía entre tres

períodos literarios: el romanticismo, la poesía georgiana y el modernismo, y radicaba en gran parte en un problema de comunicación que se buscaba resolver. Su idea de intertextualidad atañía a la necesidad de plantear una perspectiva nueva o diferente sobre la tradición y aplicarla a la literatura.

Si bien referirse directa o indirectamente a otro texto era una práctica común de la creación literaria, por ejemplo, en la poesía pastoral romántica, semejante método transmutó al evidenciarse ampliamente en la siguiente generación, la poesía georgiana. Por razones económicas y sociales complejas derivadas de la Primera Guerra Mundial (Mendand 8), la sociedad había perdido interés en la poesía (Maxwell 5) y por eso Eliot consideraba que ésta debía adecuarse a ese cambio social. Es por esa razón que los representantes de la poesía georgiana pretendieron mostrarse a la altura del poeta del siglo XX al retomar distintos aspectos de la poesía romántica en sus “experimentos poéticos” que sólo se centraban en ofrecer “placer” a los lectores.¹ Sin embargo, ni la poesía de Wordsworth, ni de Tennyson, ni de Swinburne consiguió demostrar la competencia requerida, según Eliot, porque la alteración del panorama social denunciaba abiertamente la decadencia de la tradición (Maxwell 3), cuyo notorio desconocimiento e incluso omisión por parte de los poetas en la literatura inglesa Eliot ya revelaba abiertamente en 1919 en el comienzo de su ensayo *Tradition and the Individual Talent*.

Eliot definió la tradición en el mismo ensayo como la necesaria conciencia histórica que debía tener cada poeta para componer en el presente al tomar en cuenta a todos los predecesores literarios (*TIT* 14) que en conjunto formaban un sistema que se reordenaba con la inserción de nuevas obras a éste (*TIT* 15). Por lo tanto, la obra de arte nueva cobraba significado solamente en

¹ La poesía georgiana se refiere al grupo de poetas que se dedicaron a publicar antologías anuales de 1912 a 1922 durante el reinado de Jorge V. Maxwell en este punto refiere esa calidad de poesía de escape a través de los temas sobre añorar tierras lejanas, el mar y la zona rural inglesa idealizada; era novedosa, pero no tenía un significado profundo, solamente se mostró en contra de la poesía victoriana (Simon 125) y conservó las características de la poesía romántica. Algunos de los poetas de este círculo fueron W. H. Davies, Walter de la Mare, John Mansfield, Robert Graves y D.H. Lawrence.

relación con las demás obras preexistentes y las que estaban por venir (*TIT* 15). Pienso que la decadencia de la tradición se presenta en su poesía aunada a una propuesta de remediarla primero en *The Waste Land* y, posteriormente, como la secuencia concatenada del tema, en “Ash-Wednesday”.

La falta de tradición en el modernismo devino en la imposibilidad de expresar la individualidad del poeta, problema que fue abordado filosóficamente por Eliot en su tesis de doctorado—*Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*— de 1916 y que Menand describe con las siguientes palabras: “Individuality—the set of qualities that ‘belong’ to the object—is [...] a phantom; it is an accident of the shape ordinary knowledge happens to take, the inexplicable residue that remains after everything else about a thing has been explained, or the unlikeness that is left after all likenesses have been used up” (Menand 77). La dificultad angustiante del poeta moderno radicaba en la agobiante sensación de que un lenguaje agotado, tan desgastado, impedía la plena comunicación sobre todo porque no tenía caso intentar comunicar, desde la perspectiva individual, un mensaje pertinente a la colectividad. Este hecho ya contaba con un precedente durante la llamada rebelión de los poetas georgianos, quienes buscaban reafirmar “what had already been said perfectly” (Maxwell 2), sin adaptar la poesía para servir a las necesidades de una nueva sociedad.

De ahí que la poesía georgiana fuera “purely a poetry of escape” (Maxwell 2) y afín a formas y estructuras románticas, irrelevante, finalmente, e incluso peligrosa para el futuro de la poesía. Eliot consideraba una amenaza el que los lectores identificaran “la poética” en sí misma con una técnica innegablemente romántica (Maxwell 4), la cual era utilizada por los poetas georgianos, pues limitaba sus imágenes, restringía sus temas y no ofrecía relevancia alguna: “Essentially, the objection to the Georgians was that their poetic world was incomplete, excluding [...] any spiritual significance whatever” (Maxwell 6). Aunque la poesía romántica y la georgiana

ofrecían placer, erraban al representar la coherencia entre la mente y la percepción de la realidad porque, según Eliot en *The Metaphysical Poets* y *Tradition and Individual Talent*, en general los poetas carecían de un sistema filosófico estable que pudiera soportar el ejercicio intelectual poético.

Los poetas modernistas, por su parte, buscaron unir en la poesía esos estados de la conciencia y el alma con la percepción de la realidad. Al procurar ejecutarlo, envueltos en una ironía lingüística, siguieron batallando con la verdad entendida a medias: debían hacer uso de ese lenguaje agotado en los períodos literarios anteriores a ellos, pues, así como la voz poética en “Ash-Wednesday” reconoce al final del poema, la única forma de comunicar un mensaje sólo se materializa al repetir lo usado anteriormente por otras voces. Los poetas modernistas lucharon por obtener la respuesta tan buscada y esperada, pero solamente la obtuvieron con la llegada de un agente externo al sistema cultural del momento.

La llegada del héroe

Fue durante esa crisis literaria en Inglaterra en la que T. S. Eliot, nacido en San Luis, Missouri en 1888, viajó en 1914 a Londres. Algunos críticos, entre ellos Louis Menand, rechazan la idea de que su llegada pueda interpretarse como la inserción de un agente mágico en el mundo posible del sistema cultural inglés del momento, a pesar de que, al mismo tiempo, parecía que la voz de alguien ajeno a ese sistema era exactamente lo que la situación de la literatura necesitaba. De esa manera, el “hombre sin país” (Menand 123), el “peregrino extranjero” (Moody xiii) logró trasplantarse en un nuevo contexto como parte de su búsqueda espiritual y personal. Esos epítetos enfatizan una particularidad de su carácter que trascendió hasta su aislamiento personal para servir al mundo de las letras. Aunado a ello, en ese momento de tensión y necesidad, Eliot propuso la composición de una poesía que pudiera inscribir: “the distinctive characteristics of his own time –which are temporary—into universality, [...] show them as part of a greater pattern” (Maxwell 13). Conseguir

pertenecer al esquema universal, según Eliot, sólo sucedería a través de insertar el carácter individual del poeta en una tradición cimentada en el conocimiento integral de la experiencia humana, incluso de la vida y de la muerte.

Esta idea concordaba con los estándares filosóficos de los modernistas acerca de la personalidad individual del poeta que formaba parte de una totalidad superior. Dicha perspectiva se erguía en contra de la concepción historicista de la subjetividad individual, y la influencia del atomismo, porque la personalidad no era “a thing autonomous and coherent enough to express itself—the subject will be revealed to be a nondetachable part of a greater whole, with the capacity to express, and by expressing to remake, something ‘more valuable’ than itself” (Menand 80). El poeta, irónicamente, lograría expresar nuevos significados —y, al mismo tiempo, pertenecer a la tradición— al retrabajar el lenguaje, entendido como el sistema de la cultura. El problema mayor de los modernistas residía en que para conseguir inscribirse en dicho sistema—identificado por Eliot con la tradición: “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it, you must obtain it by a great labor” (*TIT* 14)—debían someterse a un proceso en el que, al desdibujar su identidad, logaran encontrar su propia voz.

Eliot y su uso del mito

Evitando las “convenciones” de la poesía romántica y georgiana del continuo uso y explotación del lenguaje (Menand 18), Eliot proporcionó la pauta de un patrón nuevo a seguir—y visto así sólo a la luz del panorama social del momento—a través de su crítica literaria. Eliot logró lo anterior—sin caer en el revisionismo que no agradaba a los modernistas— porque pudo “present himself and his work as belonging to a tradition older than Romanticism” (Menand 127). Para salvar la literatura de la decadencia, Eliot eligió utilizar un patrón antiguo “independiente” de la tradición del romanticismo y buscó ligarse al pasado más antiguo—enfaticando así su calidad del “héroe”

forastero, el viajero extranjero que transforma el orden del sistema de ese mundo preestablecido— y que “siempre” permanece estable (*TIT* 21). Dicho paradigma alcanzó su máxima expresión en *The Waste Land* y considero que lo utilizó como la estructura general subyacente de “Ash-Wednesday”.

El paradigma estaba organizado a partir del uso de un patrón mítico de fertilidad, el cual define un proceso de asegurar, a través del sacrificio de un sacerdote vitalicio, el renacimiento de cada año (Coupe 23), creencia basada en el concepto de “magia simpática” con la cual se considera que la muerte y resurrección de un rey—representación de una divinidad—causa la regeneración de la vegetación (Coupe 26) en períodos anuales. Eliot adoptó este esquema, como él mismo reconoce en las notas del poema, por la influencia de *The Golden Bough* de George Frazer y *From Ritual to Romance* de Jessie Weston y lo adaptó en *The Waste Land* al remitirse a la leyenda del Santo Grial. Probablemente la percepción de esa estructura en el sustrato de toda la historia y el sistema cultural fue producto también de su conocimiento de otras disciplinas. Aunque ha sido considerado “un antropólogo aficionado” (Harmon 806), Eliot no sólo estaba al tanto de las teorías sobre religión primitiva que estaban surgiendo—de las cuales menciona algunas fuentes en sus ensayos como Durkheim, Levy-Bruhl, Frazer, Jane Harrison, Webb y Freud—sino que tenía una fuerte opinión acerca de las nuevas disciplinas enfocadas en mitología y civilizaciones primitivas surgidas alrededor de 1920 y que veía con recelo.

Por lo anterior, percibo una intrincada relación de conocimientos que derivó en la preocupación de Eliot por definir la historia, la tradición y la cultura, incluso antes de su conversión a la Iglesia anglicana—adscribiéndose a la comunidad anglocatólica—² en términos afines a las

² El anglocatolicismo es una vertiente de la Iglesia de Inglaterra que surgió a partir del llamado Movimiento de Oxford, el cual empezó en la Universidad de Oxford (Oriental College) y pretendía reconocer la herencia católica a través de la sucesión apostólica y la orden episcopal; destacar el sacerdocio y enfatizar la importancia de los sacramentos (Herbert 1932) sin considerarse católicos romanos.

teorías de religión primitiva. Pienso que él consideró su quehacer poético al tomar en cuenta la figura del poeta en la antigüedad: "The fact may be that the poet is part of the normative magical and religious organizations of a primitive society and that his functions—to entertain, memorialize, decorate, conjure, and educate—become increasingly unimportant as civilization grows and branches" (Harmon 802). Aquí se observa de forma seminal lo que él entendía, desde mi punto de vista, sobre las implicaciones rituales de la poesía de las que habla Chinitz (238), pues, a pesar del condicionamiento de la civilización moderna, Eliot volvió a considerar la figura del poeta identificada con la religión y que en un ritual sagrado permite que la esfera de lo mundano tenga contacto con la esfera de lo divino.

Considero que las semejanzas en el lenguaje y las ideas hablan más de esa influencia palpable. Por esa razón se pueden establecer puntos de comparación entre la poesía de Eliot y, por ejemplo, Mircea Eliade. En su revisión de paradigmas míticos, Lawrence Coupe no establece un vínculo histórico real entre Eliot y Eliade, pero resalta las semejanzas de sus postulados acerca del mito y la forma ritual de escapar a las limitaciones de la intersección de tiempo y lugar percibidas por Eliot como lo que condiciona la problemática sobre la comunicación en el poeta. Mi aplicación máxima de esa perspectiva es que el paradigma mítico de la fertilidad en "Ash-Wednesday" predispone una estructura que se relaciona con la experimentación, por parte del poeta, de un proceso en etapas en el que se lleva a cabo un rito religioso que atiende a salvar la comunicación.

El uso del paradigma puede resolver los problemas de comunicación a los que se estaban enfrentando los poetas modernos, producto de la constante lucha entre la individualidad y la colectividad. En ese sentido, el poeta se enfrentaba a la tensión y constante lucha entre un lenguaje "universal"—la literatura, la cultura, la historia, la universalidad y la colectividad—y un lenguaje "propio"—la obra de arte propia, el conocimiento individual y la independencia—. Eliot resolvió en *The Waste Land* la posible unión impensable entre estos términos dispares u opuestos a través

de utilizar el paradigma mítico de la fertilidad y al asociarlo con su idea de intertextualidad que implicaba la capacidad transformativa del poeta al componer su propia obra adecuando el universo de textos del pasado a la necesidad individual moderna. De esa manera, se unía el lenguaje universal y el lenguaje propio para comunicar de manera más completa.

Eliot y el paradigma mítico

La interpretación de Eliot del paradigma de la fertilidad plantea que la voz poética, al intentar comunicarse, se vuelve consciente de que solamente puede lograrlo al morir. De una forma simbólica, el poeta muere al entregarse a la lectura. Cuando éste sucumbe ante la asimilación de su propia voz en las voces muertas de poetas del pasado, presentado de forma textual en la acumulación de las referencias textuales, el poeta muere metafóricamente. Ésta es propiamente la experiencia mística de la muerte que dirige al poeta a no sólo aceptar y reconocer en la intertextualidad el mecanismo para comunicar en la modernidad, sino abrazarla completamente, celebrarla y explotarla en su máxima expresión.

De esta manera se plantea el inicio del autosacrificio que Eliot describe como un progreso hacia el refinamiento de la propia erudición. Al reconocer la ignominia propia, lo que se busca es desdibujar la personalidad del poeta: “What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (*TIT* 17). El poeta debía renunciar abiertamente a una voz propia rememorando y reconociendo profunda y conscientemente a los escritores del pasado, nuestros nuevos dioses ancestrales de distintos periodos, partiendo de lo clásico y recorriendo todas las corrientes literarias, incluso la romántica, porque todos ellos habían consolidado la literatura inglesa.

Eliot se inclinó por un sistema referencial de imágenes y citas textuales. Las primeras porque no estaban excesivamente explotadas en la poesía y las segundas porque, a través del acto deliberado de citar con pocas modificaciones, se comunicaba la necesidad de una transformación consciente. Los poetas debían volver al pasado humildemente, aunque eso significara llevar a la esfera de lo público la ignorancia acerca de su propia cultura: tradición, filosofía y lenguaje, y esa actitud reflejaría la forma correcta de acudir al llamado poético.³ Para que tuvieran más fuerza expresiva, tanto citas como imágenes, se debían presentar en forma fragmentada porque: “It is often maintained that what looks like broken form in modernist writing is really a more perfect kind of form, form that brings us closer to the object” (Menand 26). Eliot llevó el uso de este mecanismo a sus últimas consecuencias para poder redimir la literatura.

Puesto que observo en “Ash-Wednesday” la estructura del paradigma mítico de la fertilidad, considero importante resumir las diferentes etapas del proceso de la regeneración de la literatura que el poeta que decide morir y entregarse a las voces del pasado vive en carne propia en su calidad de mago y sacerdote. Mi interpretación del paradigma, que toma en cuenta las ideas de Coupe, Caillois y Eliade aplicadas a la estructura de “Ash-Wednesday”, considera seis etapas por las cuales la voz poética debe pasar, atendiendo así al llamado poético, para alcanzar una imagen superior o general de la realidad y que le permite crear poesía, tener fertilidad en un sentido más específico.

Esas etapas atienden a la muerte ritual simbólica y metafórica del poeta para obtener como resultado la salvación de la poesía, la experiencia mística, y son las siguientes: a) ser consciente de la necesidad de morir al entregarse a la lectura por causa de la propia ignorancia; b) autosacrificarse en una especie de rito necromántico en el que se intercambia muerte por vida: el poeta entrega su vida para que los poetas ancestrales revivan; c) comprender el misterio de la unión imposible de

³ Schuchard considera que este llamado es equivalente al llamado chamánico de Eliot, el cual fue descrito por Ted Hughes (Schuchard 63,66).

elementos dispares—el misterio de la Encarnación—⁴ al ser testigo de la unión temporal de la esfera divina con la mundana que se vive en carne propia al unirse al “todo” y separarse de él; d) adquirir un nuevo orden y una nueva perspectiva; e) ejercitar la comunicación y aplicar la nueva perspectiva utilizando la Encarnación para dar un fin transformacional a la poesía; y, finalmente, f) hacer que el ciclo continúe al asegurar la perpetuación de este esquema como estructura poética.

El poeta, al utilizar el paradigma mítico de la fertilidad, atendería a la demanda social al exigir más al lector durante la experiencia de la lectura por medio de las referencias intertextuales. Además, el lector se identificaría con el “autosacrificio” del poeta, entregándose a una lectura ávida y amplia para hallar placer en el reconocimiento de esas referencias. Así, con su lectura, perpetuaría la actualización del paradigma mítico al reconocerlo en una estructura general.

La nueva perspectiva obtenida durante la experiencia mística se encuentra centrada en el misterio de la Encarnación, el cual se traduce en la composición de la poesía por medio de mecanismos que, según Eliot, tienen el poder de transformar la literatura del pasado y mostrarla como algo completamente nuevo y, en ese sentido, se pueden considerar intertextuales porque tienen como fin hacer referencia a otros textos o a la técnica utilizada por otros poetas para la composición. El poeta puede sacar provecho de la tensión entre unión y separación en expresiones mínimas por medio de técnicas que surgen del acercamiento con otros poetas durante el ritual de morir y revivir, las cuales fueron mencionadas por Eliot en su crítica a Shakespeare, Séneca, Lancelot Andrewes, Dante, Baudelaire, F.H. Bradley y John Donne, entre otros.

⁴ Los especialistas se refieren a ello en su expresión mínima representada en la unión de opuestos complementarios y en relación con la revelación del Evangelio de San Juan: que la Palabra de Dios se hizo carne y lo divino convive con lo humano. *cf.* Allen 12-15; Atkins 4,10, 30, 39, 51-52, 70, 77; Blackmur 146-147; Lowther 6-7; Calder 112, 143, 148, 154; Schmidt 164; *cf.* también con las ideas de Eliot evidentes en “Lancelot Andrewes” de 1926 (341, 347). La Palabra en sí misma contiene el misterio: “Word” en Eliot (Maxwell 44, 153); *cf.* Serrano 263: la Encarnación entendida como el punto en el que el tiempo humano coincide con el divino.

En especial, en “Seneca in Elizabethan Translation”, Eliot discute algunos mecanismos usados por el autor, marcando como principales los siguientes: la traducción de versos completos que pueden funcionar como aforismos, la variedad musical que influye en el cambio del vocabulario, la alusión un tanto velada al lector de otras fuentes, la imitación con cambios mínimos, la asociación de ideas dispares, la repetición de versos con pequeñas variaciones, el enfoque en palabras aisladas para entender mejor su significado y el juego filológico para crear versos nuevos. Por otra parte, en *The Metaphysical Poets*, 1921, menciona: la comparación llevada hasta las últimas consecuencias, el uso de estructuras simples de oraciones y la preeminencia de la representación del pensamiento; mientras que en “Dante”, 1929, hace hincapié en: expresar ideas en imágenes y la consideración de un contexto general y uno específico. Eliot consideraba que al utilizar todos estos mecanismos el lenguaje se renueva a través de la variación, el cambio o la transformación, que propiamente es su idea de la intertextualidad, para comunicar y salvar la literatura. También es una práctica ritual en la que se vuelve a lo sagrado, a lo divino.

Irónicamente, Eliot escapó de la sensación, experimentada por los poetas modernistas, de que el lenguaje gastado era insuficiente para expresar un mensaje que completara el sistema de la comunicación al volver a usar lo ya usado; terminó por religarse al romanticismo, de lo cual quería diferenciarse por completo y así reiteró la imposibilidad de escapar de la cultura, del lenguaje, de la tradición, incluso de la historia misma. Los modernistas, y el mismo Eliot, cayeron en una especie de trampa sin salida, pues es del lenguaje del que no se puede ser libre y, sin embargo, al tratar de huir y hallarse atado a él, de cualquier manera, se logra expresar el mensaje de fondo. Entonces se comunica la sensación de que constantemente oscilamos en la fragua de una eterna tensión entre dos opuestos complementarios: los poetas muertos—el todo, o la tradición—y el individuo— el poeta que busca el solipsismo.

El paradigma mítico de la fertilidad en “Ash-Wednesday”

El poema “Ash-Wednesday” es un ejemplo perfecto del manejo de la idea de intertextualidad de Eliot. Con ella crea una estructura basada en el paradigma mítico de la fertilidad intensificado con el empleo de imágenes vegetales. En la presente tesina analizaré la representación de la experiencia mística de la intertextualidad, concentrándome en la búsqueda de la salvación textual a través de las referencias a “The Juniper Tree”, integrado en la compilación de los hermanos Grimm, los ocho sermones de Miércoles de Ceniza de Lancelot Andrewes y el libro bíblico de *Ezequiel*.

Sostengo que, al confrontar el problema de comunicación en el poema, Eliot asume el rol de sacerdote y practica un ritual en el que sacrifica a la voz poética –convirtiéndose así en el agente de fuego no mencionado en el poema— para instaurar un espacio sagrado en torno a un árbol, el cual representa la unión imposible entre conceptos opuestos y que precisamente por ello adquiere una gran significación e importancia por construirse a través del uso de mecanismos intertextuales. Al morir, la voz poética experimenta un viaje al interior de su psique en el que se une con lo divino y se separa del tiempo histórico; en lo atemporal comprende el misterio de la Encarnación; se reintegra al mundo tangible y crea un poema nuevo a través de una nueva perspectiva que le permite transmitir un mensaje de salvación religiosa, poética, literaria, personal y universal, al experimentar la epifanía que revela la posibilidad de la unión en la separación. Finalmente, esto provee una perspectiva general y específica de un mensaje completo construido a través de la fragmentación y la división.

En el Capítulo I expondré brevemente una historia textual del poema “Ash-Wednesday” para subrayar las resonancias de los sustratos culturales y establecer puntos de comparación con la teoría de la intertextualidad de Eliot. Considero que el paradigma mítico de la fertilidad da pie a interpretar que la historia de la composición del poema plantea el mismo problema al que se enfrentó Eliot durante su bloqueo de escritor. El poema puede considerarse como la descripción de

la forma en que superó la imposibilidad de comunicarse al obtener una perspectiva diferente a la que tenía antes del período de crisis de 1922 a 1927. A grandes rasgos, esto constituye el tema de transformación que aborda el poema “Ash-Wednesday”. Asimismo, proporcionaré mi interpretación de la estructura del poema, basada en el paradigma mítico de la fertilidad para mostrar que la experiencia descrita en el capítulo II forma parte de ese diseño general y que, por tanto, la secuencia de las secciones fue especialmente diseñada para hacer eco del paradigma de la fertilidad.

En el Capítulo II, siguiendo la idea de que la revelación final constituye el adquirir una nueva perspectiva y, por tanto, un orden nuevo del mundo posible, llevaré a cabo un análisis de las implicaciones que tiene la secuencia de las distintas secciones del poema en relación con las imágenes vegetales para mostrar cómo todas ellas adquieren preeminencia. Esto con la intención de ir de lo general a lo particular y mostrar que esta simbología abunda en el poema, de tal manera que se vuelve primordial para entender el significado completo. Me extenderé en el análisis centrado en las imágenes vegetales para enfocarme en la segunda sección del poema y explorar la importancia del árbol. Me centraré específicamente en la concatenación de las metáforas del árbol a través de las referencias textuales del cuento de hadas “The Juniper Tree” y el libro de *Ezequiel*. Estableceré la conexión de los árboles aludidos en estas fuentes y la forma en la que se superponen adquiriendo un nuevo significado en el contexto del poema atendiendo, por sobre todas las cosas, a la necesidad de una transformación que se origina por la intertextualidad en el uso ancestral de la imagen del árbol.

I. HISTORIA TEXTUAL DE “ASH-WEDNESDAY, SIX POEMS”

En este capítulo expondré brevemente la historia textual del poema “Ash-Wednesday, Six Poems” para encontrar intersecciones y puntos de comparación entre el proceso de su composición, el paradigma mítico de la fertilidad y la estructura general del poema. Desde su publicación “Ash-Wednesday” ha sido considerado como “poesía religiosa” por varios críticos que lo han estudiado.⁵ Incluso ha sido aludido como el poema que refiere el “proceso de conversión” precisamente porque el título plantea una relación temática con el rito de recibir las cenizas en el día de *Quadragesima* que marca el inicio del período de penitencia y humillación de la cuaresma (Atkins 19). Esta postura ha provocado que en repetidas ocasiones se propongan interpretaciones basadas en la discusión de elementos que considero ya se han vuelto lugares comunes, por enfatizar solamente la conversión de Eliot al anglicanismo y que, asimismo, dejan de lado la rica discusión que podría suscitarse a partir de subrayar la ausencia de las cenizas o el fuego como imágenes en el poema.⁶

En conjunto, este tratamiento del poema ha derivado en la falta de un estudio a fondo de la misma talla de los dedicados a *The Waste Land* o *Four Quartets* porque algunos críticos consideraron que el valor poético disminuye con el contenido religioso, por demás producto de una experiencia completamente personal. Sin embargo, es la creencia de la mayoría de los críticos de Eliot que, dado que toda su producción poética está íntimamente relacionada y que muestra su progresión como poeta, aparte de ser quizá el poema “más bello” de Eliot, “Ash-Wednesday”

⁵ Harold Bloom se refiere al poema como “la secuencia de conversión” en su introducción a Eliot en *Modern American Poetry*. Sin embargo, establece que “Ash-Wednesday” refleja el punto de más afinidad con la poesía romántica de Tennyson y Wordsworth (Bloom 315). Por su parte, se le aducen solamente significados religiosos (Unger 10) o la expresión estrictamente litúrgica de la fuerza que tiene la religión sobre el poeta (Kenner 112).

⁶ Algunos de esos lugares comunes versan de lo siguiente: se considera a menudo que la sección III del poema representa la imagen de la escalera por la que asciende Dante en *La divina comedia*; se ha establecido una clara conexión entre la sección V, el comienzo del Evangelio de Juan y Lancelot Andrewes, pero solamente con el sermón XVI sobre la Natividad; los análisis de las imágenes se han centrado en “la Dama” como figura de mediación entre la voz poética y Dios; por su relación con *La divina comedia*, se considera que “Ash-Wednesday” representa el “Purgatorio” que encuentra su secuela “Paraíso” en *Four Quartets* (Hay 63) y, finalmente, el simbolismo de la Rosa en toda la obra de Eliot dirige a centrarse en la transformación de la Rosa en el jardín en “Ash-Wednesday” sin dejar espacio a explorar otras significaciones.

marca un parteaguas en su vida personal y en el carácter poético que desde ese momento aplicaría a todas sus obras.⁷

I. 1. Eliot en el desierto

El estado mental y emocional de Eliot, incluso catalogado como una enfermedad, ha sido estudiado por Ronald Schuchard quien plantea que, desde su juventud como estudiante en Harvard, Eliot sufría de ansiedad, abulia y depresión por lo cual comenzó una búsqueda personal para aligerar su carga.⁸ Ésta, entre otras, fue una de las razones por las cuales decidió emigrar a Londres en 1914 y, propiamente, su vida de escritor se desarrolló a la par de los constantes conflictos de su vida personal. Creyendo encontrar el apoyo económico y la libertad de dedicarse de lleno a su obra literaria, Eliot, en un acto impulsivo, se casó con Vivienne Haigh-Wood el 26 de junio de 1915, poco tiempo después de conocerla. Era claro que tenía como objetivo integrarse a la vida literaria de Londres y, a pesar de las expectativas, los constantes conflictos con su esposa y la frustración de no tener un trabajo adecuado—pues el trabajo en *The Egoist*, revista sobre literatura, no era su fuente de ingreso y su trabajo en el banco era insatisfactorio—no le permitieron dedicarse de lleno a escribir.

A pesar de todo, “Prufrock and Other Observations”, su primera publicación en Inglaterra, vio la luz en 1917 seguido de *Tradition and the Individual Talent* en 1919. Ambas publicaciones

⁷ Mencionado en Conrad Aiken 164, en *After Ash Wednesday*. Donoghue refiere en “The Music of “Ash-Wednesday” que incluso fue considerado por Richards como más bello que las mejores secciones de *The Waste Land* (146).

⁸ Ronald Schuchard ha interpretado la obra de Eliot en términos de la progresión del llamado del chamán. En “T. S. Eliot and Ted Hughes: Shamanic Possession” y en su libro *T. S. Eliot's Dark Angel* propone una lectura de la obra de Eliot basada en la postura de que la poesía cumple con la función del mito en la capacidad de actualización de lo divino en el tiempo histórico y profano. A grandes rasgos considera que la búsqueda de su salvación personal tiene su culminación en el descubrimiento de su posesión chamánica. Pedro Serrano, por su parte, propone la búsqueda personal como tema central de “Ash-Wednesday”: “Es posible entonces ver este poema como una salida del valle hueco hacia un yo que intenta reconciliarse con la divinidad y, a través de ese movimiento, como una última esperanza de reconciliar todos los huesos dispersos de su vida” (67). Finalmente, la lucha interna da como resultado el impulso poético (Serrano 59) y la decisión de separarse de su esposa en su vida personal (Serrano 75).

obtuvieron la pronta atención de la crítica y de un público que mostró un gran interés por las ideas de Eliot. En la década de los veinte, quizá la más activa y álgida para Eliot, destacan las publicaciones de *Selected Poems* y *The Sacred Wood* de 1920, y *The Metaphysical Poets* del año siguiente. A pesar del buen ritmo de esta producción literaria, la publicación de *The Waste Land*, que había sido anunciada con anterioridad, se retrasó porque Eliot sufrió un ataque de nervios.

Las razones causantes de este suceso en general se relacionan con sus problemas maritales, su insatisfacción laboral y la frustración que le causaba el intentar comunicar en ese poema lo que Joyce lograba transmitir con maestría en las entregas de la novela *Ulysses* revisadas por Eliot. *The Waste Land* finalmente fue publicado en 1922 y, además de ello, su vida mejoró no sólo porque siguió publicando, sino porque tuvo la oportunidad de comenzar el proyecto literario de una revista en colaboración con otros escritores europeos, *The Criterion*. Este hecho, acompañado del éxito de *The Waste Land*, determinó el reconocimiento de Eliot como una figura importante para la literatura inglesa. Louis Menand considera que los poemas anteriores fueron solamente ejercicios encaminados a crear ese gran poema y que su crítica sólo constituyó el parangón sobre el que justificó su trabajo poético (91).

Los eventos a partir de 1925 suscitaron la “muerte de su impulso poético” (Calder 106). Por un lado, *The Criterion* se disolvió y Eliot comenzó a trabajar en Faber and Faber. Por otro lado, para estos años, Eliot vivía prácticamente separado de Vivienne. Esto provocó otro momento de crisis en la vida de Eliot, quien encontró refugio seguro a su sufrimiento en la iglesia, específicamente por la ayuda que le brindaba la confesión. Ya desde 1926 Eliot mostró su interés en temas religiosos a través del estudio de Lancelot Andrewes, pero toda la influencia del cristianismo culminó en su conversión al anglicanismo, al formar parte de la vertiente anglocatólica. Fue bautizado el 29 de junio de 1927 de forma privada, y su pertenencia a la Iglesia Católica Anglicana se confirmó al día siguiente (Kramer 4).

El año de su conversión, 1927, es notable, sobre todo, por la variada naturaleza de sus publicaciones en prosa; sin embargo, paradójicamente Eliot, resintiéndolo el éxito pasado de *The Waste Land*, no lograba concretar, fuera de poemas inacabados, algo poéticamente trascendente. Parte de esos poemas constituyen los ejercicios previos a la publicación completa de “Ash-Wednesday”, proceso en el que Eliot aplicó el mismo método utilizado en la composición de “The Hollow Men”: escribir por separado con una temática coherente para después unir todos los poemas (Ackroyd 179) a través de la llamada “amalgamation” (Atkins 21).

Desde el punto de vista de Eliot, propiamente, el momento de su segundo bloqueo de escritor ocurrió después de la publicación de “The Hollow Men”, de lo cual sólo se repuso al cumplir casi de forma obligada el encargo de Geoffrey Faber de escribir un poema para la serie llamada *Ariel*, acerca de lo cual escribió lo siguiente: “I thought my poetry was over after ‘The Hollow Men’ [...]; and it was only because my publishers had started the series of ‘Ariel’ poems and I let myself promise to contribute, that I began again. And writing the ‘Ariel’ poems released the stream, and led directly to *Ash-Wednesday*” (L₃ 15746). Para Calder, ni siquiera los poemas de la serie representan la calidad poética de Eliot, pues muestran a un Eliot exhausto (107) y, además, el método ocupado por él se basaba en identificar alusiones que no estaban bien logradas. Sin embargo, sí se percibe, especialmente por la descripción de Eliot, que estaba experimentando un momento de “sequía poética”, porque no podía producir, y que los poemas “Ariel” le permitieron regresar a la fertilidad, a la producción. “Ash-Wednesday”, por lo anterior, constituye el poema que presenta la capacidad de Eliot de seguir escribiendo poesía.

I. 2. Publicación fragmentaria

La publicación de “Ash-Wednesday” se llevó a cabo de forma fragmentaria. Primero se publicó “Salutation”, que corresponde a la segunda sección del orden final, en *Saturday Review of*

Literature en diciembre de 1927 (Atkins 21). Según Denis Donoghue, esta sección tiene ese título para hacer referencia a *Vita Nuova* de Dante por la salutación de “la dama” (151). El año en que se publicó fue uno de los más activos de Eliot. Quizá por eso Ackroyd considera que este poema marcó el fin de su segundo bloqueo de escritor.

La sección I se publicó con el título “Perch’io Non Spero”, en *Commerce*, en la emisión de primavera de 1928 (Atkins 21). Además de la publicación de este poema, es importante destacar que ese mismo año se publicó un libro especial de ensayos dedicados a Lancelot Andrewes. En gran medida, el estudio de Andrewes influyó en el trabajo poético de Eliot, sobre todo en la forma de trabajar con las palabras.

La sección III se publicó en *Commerce*, en el número de otoño de 1929 con el título “Som de L’Escalina”. Donoghue considera que, con el tiempo, Eliot fue consciente de la similitud de la “musicalidad” de estos tres poemas y por eso escribió otras secciones para publicarlo completo. Los últimos tres poemas fueron agregados en la publicación final en un pequeño libro (Calder 113) con el orden que tiene actualmente. Eliot tituló el conjunto de poemas “Ash-Wednesday” y su primera impresión, edición limitada (Atkins 21), vio la luz en Londres el 24 de abril de 1930. La primera edición publicada en Estados Unidos se imprimió hasta el 26 de septiembre de 1930.⁹ En esta primera aparición del poema en conjunto todas las secciones del poema tenían títulos en italiano y provenzal tomados de *La divina comedia* y de *Vita Nuova* de Dante: “Perchi’io non spero”, “Salutation”, “Jausen lo Jorn”, “Som de l’escalina”, “Vestita di color fiamma” y “La Sua Voluntade” (Ackroyd 183) y tenía la dedicatoria: “To my wife” (Seymour 185), que en ediciones posteriores quedó suprimida.

⁹ Atkins refiere que 400 de las 600 copias de la edición limitada estaban destinadas para su venta en Estados Unidos (21).

De la historia de la composición de “Ash-Wednesday” destacan varios elementos que arrojan luz sobre el uso de la intertextualidad según la idea de Eliot. Por una parte, es necesario resaltar que el orden de las secciones de ninguna manera es arbitrario, pues desde finales de 1929 Eliot estaba planeando publicar “Perch’io non spero” como parte de un poema más largo e incluso consideraba suprimir el título (*L*₄ 15290). Asimismo, ante la cita casi textual de innumerables fragmentos de otras fuentes, desde los títulos ya fuese del poema ya fuese de las secciones, el orden utilizado está basado en la teoría de inscribir lo expresado con anterioridad por otros autores en un orden mayor en forma del mito de la fertilidad.

Puesto que la voz poética se enfrenta al problema de no poder comunicarse, el cual Eliot vive en carne propia dos veces en forma del bloqueo de escritor, éste opta por volver a las voces del pasado—las citas textuales—fragmentadas para encontrar la coherencia—el patrón mayor—y unir los fragmentos en un todo a través de un ritual de autosacrificio. Así se puede entender, entonces, que “el agua que nutre la vegetación” y renueva la vida llega con el cambio de percepción que aporta unidad para las partes, las imágenes de distintas tradiciones que se superponen. El autosacrificio hace referencia a la fragmentación del cuerpo de la voz poética en identificación con el dios regenerador que se destruye y se vuelve a unir. La conciencia histórica surge a través de esa experiencia para darle un nuevo orden a los fragmentos. De esta manera se resuelve el bloqueo de escritor, la imposibilidad de comunicar, el justificar una decisión personal, el sinsentido de la vida, y la pertinencia de la individualidad a la universalidad usando lo viejo.

I. 3. Estructura del poema

Aunque “Ash-Wednesday” no se ha estudiado mucho—en comparación con *The Waste Land* y *Four Quartets*—que plantean interpretaciones del mismo corte temático. Lo que prolifera en la crítica es la presentación de un esquema sintético de su estructura. Ya que sólo me centraré en

ciertos aspectos de la simbología utilizada para representar una estructura del mito de la fertilidad, me parece pertinente hablar sobre la estructura general del poema y relacionar cada sección con el paradigma mítico de la fertilidad. Sirva el siguiente esquema como pauta para delinear la estructura general del poema:

SECCIONES DE “Ash-Wednesday”					
I	II	III	IV	V	VI
RENUNCIACIÓN Sin comunicación	MUERTE Separación	DESCENSO Conocimiento	VISIÓN Revelación	REGRESO Comienzo de la comunicación	RECONCILIACIÓN Transformación
Necesidad que se percibe ante la decadencia	Fragmentación: muerte ritual	Mimetismo: unión con lo divino/ Separación de lo divino	Nueva Perspectiva/ Nuevo Orden	Inicio del nuevo verso/Epifanía	Cambio: Aplicación de la unión imposible – tensión de la intertextualidad comprendida

En la primera sección la voz poética reconoce la imposibilidad de la comunicación al resignarse y mostrar sin tapujos la dificultad de hablar con los versos inacabados, producto de una reescritura de los primeros versos de Cavalcanti “Perch’io non spero”: “Because I do not hope to turn again/ Because I do not hope/ Because I do not hope to turn” (AW, I.1-3). Asimismo, reconoce el entumecimiento de sus sentidos ante la imagen de un “paraíso”—representado como un jardín y cuerpos de agua—al que no puede acceder y que tampoco desea. Por contraste, el jardín enfatiza su situación en un estado de sequía y de lucha interna porque por eso busca el refugio de la oración para separarse por completo del estado anterior. En esencia, lo que antes funcionaba en su realidad, las alas para volar, por ejemplo, ya no cumplen su función. El tono refleja una gran angustia ante la experiencia de la renunciación. La transición de la sección I a la sección II, por el orden, enfatiza la experimentación de la muerte por parte de la voz poética pues llama a que oren por la muerte de

los pecadores “Pray for us now and at the hour of our death” (AW, I. 41), grupo al que considera que pertenece.

La segunda sección representa la muerte de la voz poética a través de la deixis “yo” que relata cómo su cuerpo fue devorado por tres leopardos blancos debajo de un junípero. La desintegración llega hasta los huesos que luchan entre la vida y la muerte ante la pregunta de Dios: “Shall these bones live?” (AW, II.5). Aparece entonces la imagen mediadora de “una dama” que en meditación se acerca a la Virgen y a Dios; constituye la razón por la cual la voz poética acepta su estado de disolución y de muerte. Sin embargo, existe aún una porción de vida percibida en la presentación final de una profecía en forma de “alabanza” a “la dama”. La voz poética termina la sección con la reiteración de los huesos desperdigados debajo del junípero y de cómo comienzan a olvidar su identidad.

Puesto que el orden tenía una gran importancia para Eliot, la transición entre una sección y otra establece una relación por contigüidad y secuencia entre la sección II y III, en las que a través del árbol la voz poética desciende por diversas etapas de una escalera.¹⁰ Éste es el punto de mayor dificultad porque la voz poética se encuentra ante visiones horribles que le recuerdan la falta de esperanza, la angustia, al no poder acceder a un paraíso cuasi romántico que observa a través de una ventana. La voz poética se distrae por un momento con la música de flauta de un ser mágico y ancestral. Al terminar de ascender la escalera, se anuncia la restitución, la salvación, a través de la cita casi exacta de las palabras de la liturgia dichas antes de la comunión aceptando el cuerpo de

¹⁰ El ascenso por la escalera, dependiendo de la percepción, puede ser considerado como el descenso. En *La divina comedia* se observa un cambio en la perspectiva justo cuando Virgilio desciende, con Dante tomado de su cuello, por el cuerpo de Satanás, sobre lo que dice Dante: “I thought that we were heading back to Hell” (“Inferno” XXXIV. 81). Sin embargo, ocurre un cambio de direcciones, de tal forma que ambos observan de pie las piernas de Satanás estiradas hacia arriba, lo cual confunde a Dante (“Inferno” XXXIV. 88-93).

Cristo: “Lord, I am not worthy/ but speak the Word only” (AW, III. 23-24). Es una paráfrasis de lo cercana que se encuentra la unión con Dios.

La cuarta sección puede considerarse como la representación de la unión con Dios a través de la revelación de un mundo o realidad superior en la cual la voz poética ha superado incluso el paraíso. Observa partes del jardín y cuerpos de agua, pero trascendiendo espacio y tiempo a través de la unión imposible de opuestos en transición continua. Esta sección también puede constituir el momento en el que “la dama” asiente al conceder que se redima o restituya el tiempo. Ese gesto supone el momento de silencio, una pausa después de la cual resurge el agua y comienza la restauración a través de la implicación de movimiento.

El exilio aludido al final de la cuarta sección presupone la separación de la voz poética de la gran revelación del orden y su regreso al mundo real con una nueva visión. El reordenamiento de las palabras se observa a través de cómo utiliza la palabra para crear un discurso nuevo, con nuevas ideas y con el mismo lenguaje. Ahora en la sección V entiende que la palabra misma surge como la respuesta a todo y se preocupa por aquellos que no han tenido esa revelación. Entonces acude a “la dama” para que sea la mediadora de ellos. Esta sección termina con la promesa de la regeneración o la restitución a través de una semilla de manzana. De la semilla puede surgir algo más y así se llega a la transición entre las secciones quinta y sexta.

Después de la revelación del orden, la voz poética vuelve a los versos del inicio con cambios mínimos, ahora con la nueva percepción de que el camino a seguir es el mismo método, las alas ya sirven. El tono es más alegre y alude a la imaginación y a la creación de imágenes que estimulan los sentidos renovados. Aplica el nuevo orden a su discurso y hay comunicación, así como aceptación, pero alegre. En la última oración se pide que el mensaje llegue a quien debe llegar y comunique.

En esencia, la estructura general del poema deriva de un esquema totalizador que sigue la estructura del paradigma mítico de la fertilidad. Las secciones fueron organizadas en su versión final de manera que se completara ese paradigma. En sus últimas consecuencias, éste incide sobre la importancia de la vegetación y su estrecho vínculo con la renovación de la vida, lo cual se tratará en el siguiente capítulo.

II. LOS ÁRBOLES Y LA VEGETACIÓN

En este capítulo comenzaré por hablar de la vegetación como conjunto en todo el poema atendiendo a la importancia de su simbología dentro de la secuencia del paradigma de la fertilidad para proceder después a hablar de forma específica del árbol en la segunda sección del poema: el junípero. Considero que es muy pertinente realizar lo anterior porque, al plantear un esquema de orden mítico los lugares comunes a los que he aludido con anterioridad pueden adquirir una nueva interpretación a la luz de las imágenes de vegetación y árboles que a mi parecer han pasado por alto los estudiosos en sus análisis.

Me parece que la problemática de los elementos se puede abordar en dos vertientes. Por una parte, la voz poética presenta varias imágenes de vegetación al enfatizar las especies de árboles a los que pocos críticos han hecho referencia. Por eso quisiera centrarme en la pertinencia de éstos para el paradigma de la fertilidad que subyace a la estructura general del poema. Por otra parte, se ha determinado en numerosas ocasiones que el poema se relaciona con el sacramental del Miércoles de Ceniza de la Iglesia católica y anglocatólica por el carácter de penitencia y renunciación que muestra el tono utilizado por la voz poética, pero me parece que no se ha aludido al problema mayor que plantea el título: no hay cenizas ni hay fuego, y, todo lo contrario, hay mucha luz, vida y movimiento.

Ted Hughes consideró que la experiencia chamánica planteada en el poema de “Ash-Wednesday” constituye la primera visita del otro mundo y la primera llamada a lo sobrenatural con un fin especial (Schuchard 51). La voz poética nunca accede al paraíso que en el principio se niega para sí mismo a través del adormecimiento de sus sentidos: “Because I cannot drink/ There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing again” (AW, I. 14-15). La imposibilidad de que sus deseos puedan estimularse determina la vejación de su entrada a ese paraíso que propiamente no experimenta durante su viaje y que en estos versos aluden a imágenes de vegetación que

enmarcan un paraíso parecido al del Génesis específicamente por la idea de que el jardín que aparece en el poema hace alusión al jardín cultivado que recrea el paraíso terrenal (Segura y Torres 20).

La visita de lo divino en “Ash-Wednesday”, según Hughes, corresponde a la primera experiencia del tiempo sagrado y tendrá en el futuro la capacidad de convertirse en la experiencia chamánica. La ambigüedad de las imágenes femeninas—que probablemente se pueden conectar con las imágenes de vegetación—permite considerar el obtener la redención completa pedida a través de una futura consumación de un “matrimonio sagrado” y que en esencia niega por completo la postura de Theodoros Morrison, quien argumenta que justo el final, cuando existe la oportunidad de mostrar la esperanza, Eliot se “queda corto” y nos decepciona (278). Considero que, muy contrariamente a lo que piensa Morrison, la promesa de redención crece con la posibilidad de un matrimonio sagrado en toda regla y se enfatiza por la posibilidad de que la experiencia se repita, a partir de las imágenes de vegetación y árboles.

II. 1. La perspectiva general y específica del árbol

De la misma manera en que he presentado el paradigma mítico partiendo de lo general a lo específico, propongo un análisis de “Ash-Wednesday” basado en la perspectiva amplia del orden del poema, ya que el patrón a grandes rasgos implica una forma de ordenar, en principio, la experiencia del “viaje” al interior de la psique de la voz poética. Puesto que la vegetación es el centro de esta parte de mi análisis considero primordial, para la intensificación del efecto del paradigma mítico de la fertilidad, analizar el orden de las secuencias en que se presentan las imágenes de árboles, el fuego y su relación con la presentación fragmentada de las distintas imágenes que aporta la unión de todos los elementos.

La transición entre la primera sección y la segunda plantea la concatenación de estados siendo el primero la renuncia vinculada a la falta de comunicación. Dentro del paradigma de la fertilidad, es necesaria esta etapa de muerte para que haya una regeneración de la vida. Incluso, la primera sección determina el momento de la entrada de la voz poética al “bosque sagrado”¹¹ en donde podrá tener acceso al “otro mundo” o dimensión, lugar en que propiamente ocurre la experiencia significativa.¹² Eliade lo caracteriza como una renunciación de la realidad en términos del tiempo porque alienarse de todo permite volver a encontrarse:

Al escaparse de su historicidad, el hombre no abdica de su cualidad de ser humano para perderse en la “animidad”, vuelve a encontrar el lenguaje y, a veces, la experiencia de un “paraíso perdido”. Los sueños, los ensueños, las imágenes de sus nostalgias, de sus deseos, de sus entusiasmos, [...] son otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano, condicionado históricamente, hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo creado de su “momento histórico” (13).

Eliade plantea una experiencia mística: ante el condicionamiento histórico, y moderno—de la imposibilidad de la comunicación—en una experiencia cuasi onírica, la voz poética se reencontrará con el lenguaje y participará de la cercanía con el “paraíso perdido”. Esta primera etapa refleja la falta de “fertilidad” y la necesidad de un sacrificio.

La última alusión a la muerte de la primera sección se concatena con la imagen del árbol en la secuencia de las secciones incluso de manera discursiva a través de paronomasias, repeticiones de adición progresiva.¹³ Es decir, las palabras repetidas presentan variaciones y por eso se

¹¹ Llamado también en la tradición romana “bosque de la muerte”. Se puede comparar con los puntos en los que hay acceso al inframundo en la *Odisea* así como en la *Eneida*. Esto tiene coherencia también con la experiencia de la voz poética en *La divina comedia*, pues el momento en el que Dante “cruza” al otro mundo para tener su experiencia del viaje ocurre cuando entra al “bosque oscuro” (“Inferno”, I. 1-3).

¹² *cf.* con el término “cruzar” de los cuentos de hadas. La interpretación general que se maneja es que la otra dimensión representa un mundo onírico presentado como una experiencia real. De cualquier manera, el viaje ocurre fuera del tiempo histórico (Eliade 12).

¹³ Figura retórica que Helena Beristáin describe como la repetición en versos cercanos de palabras similares, pero que varían en su última parte, por lo cual ofrecen una homonimia parcial.

considera una cadena repetitiva con relajación de igualdad. Se repiten los lexemas *small* y *dry* con morfemas distintos que aumentan de forma mínima y máxima con la adición *smaller* y *dryer*, enfatizando así que la voz poética no puede respirar. Se puede considerar que es el momento en el que está perdiendo la vida, por lo cual, los versos siguientes, 38 y 39, resaltan lo que desde su perspectiva significa la muerte: la alternancia entre una acción y otra, en este caso de *to care* y *not to care*, cuya repetición, llamada epímone, se enfoca en la acumulación de conceptos, expresiones contiguas que subrayan la realización de un intercambio de orden entre una acción y su opuesto:

The air which is now thoroughly small and dry
 Smaller and dryer than the will
 Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still
 Pray for us sinners now and at the hour of our death
 Pray for us now and at the hour of our death.

II

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree. (AW, I. 36-41 – II. 1)

La plegaria involucra un deseo de actuar conforme a esa alternancia o intercambio entre etapas distintas al pedir con *Teach us* que se lleve a cabo un aprendizaje sobre esos estados, por ejemplo, el ser imperturbable o aceptar el desapego de la vida ante la experiencia de la muerte.

Si la muerte es necesaria para que la vida resurja, es menester que tenga lugar en lo más recóndito de la voz poética. Al llevarse a cabo su muerte, que en los versos anteriores se enfatiza a través de la repetición aumentada de la calidad del aire, o quizá la respiración, que poco a poco se desvanece, la voz poética evoca diferentes referencias literarias que hacen que perviva el fin último de matar el cuerpo de la voz poética siempre en unión con el árbol, cuya especie en esta cita es un junípero. La muerte finalmente funciona como un medio a través del cual hablan todas las voces del pasado.

Otra posible lectura se da al extender el antropomorfismo del árbol aludido en las alegorías bíblicas mencionadas por Lancelot Andrewes y las teorías de Simmons. Pedro Serrano encuentra esta figura en poemas menores de Eliot a través de sus personificaciones: los árboles cantan, bailan conversan y por ello atribuye esto a una recuperación del yo en su fuerza, tono y voz en “Ash-Wednesday” (77). El antropomorfismo también se da por contigüidad: en cierta forma es la extensión del misterio de la Encarnación, pues los elementos dispares, como el que conviva la vida con la muerte, forman parte de una misma estructura. De acuerdo con la secuencia del paradigma de la fertilidad y la revisión del orden de las secciones para su publicación completa por parte de Eliot, se puede considerar que la transición de la primera sección, que termina con la muerte del cuerpo de la voz poética, a la segunda sección, donde se muestra el cuerpo fragmentado de la voz poética debajo del junípero, subraya que existe una transferencia de la mente de la voz poética del cuerpo hacia el árbol por contigüidad. Las referencias intertextuales que podrían dar más peso a este argumento sobre el árbol se mencionarán en el siguiente capítulo.

El peso de la segunda sección se inclina hacia “la Dama” porque el rezo dedicado a ella surge cuando se considera que todo está perdido, momento relacionado a la muerte visible del árbol en invierno, pues en esa estación parece que toda la vegetación ha perecido. Se acude a la dama para que medie en el proceso de salvación. Por eso hay una cercanía entre la alabanza y la Dama que se enfatiza con la transformación de la Rosa en el jardín completo:

Rose of memory
 Rose of forgetfulness
 Exhausted and life-giving
 Worried reposeful
 The single Rose
 Is now the Garden (AW, II. 28-33).

La Rosa representa una imagen apostrofada de la Dama, alusión a la letanía de la Virgen María como “Rosa Mística” enfatizada por la repetición de anáfora o epanáfora al comienzo de dos versos distintos alejada de la forma original del rezo, pero que guarda relación a través de una estructura similar a “Mother most pure,/ Mother most chaste,/ Mother inviolate,/ Mother undefiled”, parte de la letanía lauretana que pide la intercesión de la Virgen cuando se reza el Rosario. Aquí se muestra el uso de una perspectiva general con una perspectiva específica o mínima al lograr un oxímoron en un solo verso como en el 30 y 31, a diferencia de hacerlo en dos versos distintos como del verso 28 al 29. La antonomasia del verso 32 y 33 presenta esas contigüidades en un ciclo general: junípero-rosa-jardín-junípero y atiende a la concentración del todo en una estructura mínima.

Volver sobre la imagen y cerrar cíclicamente le da importancia al simbolismo del árbol que de por sí ya delimita referencias al cuento “The Juniper Tree”, compilado por los hermanos Grimm. La sola mención de la especie del árbol constituye una alusión paratextual a dicho cuento en el que se observa una experiencia de transfiguración (Rodgers 102). El tipo de árbol remite también al pasaje de la Biblia en que—después de la prueba de recibir fuego del cielo en el monte Carmelo—el profeta Elías siente una angustia y desesperación insondables a causa del anuncio de un atentado en su contra. El profeta busca refrigerio a sus males debajo de un junípero (1 Reyes 19: 4-5) y ocurre una experiencia regenerativa (Rodgers 102) que le permite seguir adelante. Lo importante es reconocer, en cuanto al orden, que, aunque en el poema de Eliot el enfoque está en los huesos desperdigados al pie del junípero, la voz poética recobra la imagen del árbol para la transición a la tercera parte, en la cual se plantea el movimiento ascendente de la voz poética a través de una escalera.

El orden en que se presentan las secciones del poema plantea —por la secuencia de las mismas, la contigüidad de las imágenes, su concatenación y la relación de todo esto con mi interpretación del paradigma mítico de la fertilidad expuesto en la introducción— que tanto árbol

como escalera son una misma cosa. La escalera es una extensión del simbolismo del árbol y viceversa, lo cual tiene coherencia con las alusiones bíblicas puesto que el árbol y la escalera son parte de una experiencia similar en el sueño de Jacob en un lugar sagrado (Génesis 28:10-19). La tradición de esta lectura no está peleada con la percepción de la experiencia o el viaje dentro de la estructura del paradigma mítico de la fertilidad, de hecho, son parte de la misma experiencia mística del mito.

A menudo se hace referencia a la imagen de la escalera en “Ash-Wednesday” y la lucha con el demonio. Me parece pertinente traer a la mente una versión del poema en la que el demonio con que pelea la voz poética es ella misma. Esta versión anterior se encuentra en un manuscrito de Leonard Woolf, King's College, Cambridge, que muestra una clara intención por parte de Eliot de considerar que el demonio es la voz poética en este extracto de la tercera sección: “I turned and saw below/ beneath the vapour of the fetid air/ **My own** shape twisted on the banister”¹⁴ que se cambió a algo más impersonal: “I turned and saw below/ The same shape twisted on the banister” (AW, III.2-3). A pesar del cambio, Soldo considera lo siguiente: “The purgatory of Eliot's making is one in which he himself, and not just his enemies, must suffer” (363), porque algunos críticos, entre ellos Ackroyd, consideran que la figura del demonio representa a Bertrand Russell, cuando en realidad podría apuntar a la concatenación e igualdad entre árbol, escalera, demonio y el “yo”. En ese sentido, Serrano ve en la escalera una extensión del yo (72), que por contigüidad es una extensión del árbol.

La voz poética, al enfatizar la alternancia de ambas imágenes, plantea lo que Eliade llama un “microcosmos” de la imagen del “centro”, el establecimiento de un lugar sagrado: el árbol sagrado o la montaña cósmica (42), en el que diferentes planos, en este caso —si tomamos la

¹⁴ Transcrito en Soldo 363.

estructura de *La divina comedia*— Infierno, Purgatorio y Paraíso convergen en un mismo punto e interactúan entre sí.¹⁵ El árbol, por tanto, se convierte en el punto de comunicación entre las diferentes esferas y “el sacrificado”, la voz poética, sube al Cielo por la escalera tal como en muchas culturas se atestigua el ascenso de un “chamán” al terreno divino (Eliade 48).

La experiencia planteada en el orden de “Ash-Wednesday” tiene también la implicación de un rito de iniciación en la “muerte y resurrección del neófito, o, en otros contextos, descenso a los Infiernos seguido de la ascensión al Cielo” (Eliade 52).¹⁶ En esencia, la voz poética lleva a cabo, con el paradigma del mito de la fertilidad, el rito de la instauración del lugar sagrado, seguido del ascenso de la escalera —en la tercera sección— acción que tiene su precedente en la influencia semítica y celta en la literatura medieval, específicamente en la versión de Bernhard Bischoff de la leyenda del Santo Grial (Simmons 323). En ésta, el héroe Percival se encuentra dos veces con árboles utilizados como “escaleras al Cielo”.¹⁷ El árbol, con ayuda de sus ramas, funciona como una escalera por la que las almas de los llamados a la salvación pueden ascender al Cielo, lo cual construye una representación del viaje escatológico del alma (Simmons 340).

En la tercera sección hay claras alusiones a una escalera—“At the first turning of the second stair” (AW, III.1)—y la forma en la que la voz poética se mueve a través de ella: “At the second turning of the second stair/ I left them twisting, turning below” (AW, III.7-8). Si la experiencia se relaciona con el autoconocimiento de la psique de la voz poética, pienso que es necesario considerar el simbolismo en la forma mítica que plantea Eliade pues: “la escalera tiene un simbolismo

¹⁵ Esto es coherente con la imagen del monte del Purgatorio de Dante como la contraparte de la nueva cima del mundo, Jerusalén.

¹⁶ El orden, como ya se ha planteado anteriormente, puede ser ascenso-descenso o descenso-ascenso dependiendo de la perspectiva utilizada. En *La divina comedia* se plantea el segundo caso, pero siempre con la idea de que al ascender en realidad se está descendiendo a la contraparte de Jerusalén, el monte Carmelo.

¹⁷ Esta lectura también es coherente con la interpretación bíblica de Cristo como “la vid verdadera”—puesto que antes de él la vid se identificaba con Dioniso—por quien viene la salvación y la “escalera al cielo” con la que sueña Jacob pues, dice Cristo: “Nadie viene al Padre si no es por mí” (Juan 14:6).

extremadamente rico, sin dejar de ser perfectamente coherente: *figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro*; o bien, desde un plano cosmológico, *que hace posible la comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno*” (53). Eliade añade a la explicación diferentes ejemplos que pueden servir para considerar que, ante un problema, en el plano onírico surgen imágenes del ascenso por una escalera, lo cual es muy parecido a la imagen que frecuentemente se utiliza como punto de comparación entre *La divina comedia* y la tercera sección de “Ash-Wednesday”, lo cual enfatiza la transformación de la voz poética.

En la cuarta sección se observa un cambio radical en el tono. Críticos como Atkins aseguran que ahí ocurre la verdadera transformación (38). Por mi parte, considero que el nuevo ritmo y tono resulta de experimentar lo sagrado y luego regresar a lo profano, lo que Eliade describe como pasar de lo “irreal” a la realidad que en última instancia permite que exista la comunicación (54) enfocada en superar la “condición natural” y recobrar, en la medida de lo posible, “la condición divina”. Por ello no solamente estamos ante la práctica de un ritual de iniciación en la poesía, sino también ante la creación de un mito “nuevo” que, según Eliade, tiene la capacidad de reactualizar las características de una esfera sagrada (63), a la esfera mundana, en el caso de “Ash-Wednesday”, de “lo moderno”. Es decir, en este caso, la voz poética tiene la oportunidad de acercarse al significado profundo de la Encarnación a través de la experiencia propia y la facultad de llevar ese conocimiento, de nuevo, a su vida personal en el tiempo histórico.

En la cuarta sección la voz poética vuelve al pasado al utilizar estructuras consideradas clásicas, más afines con el bosque sagrado de la tradición romana heredada a una identidad europea. Una figura que concuerda con esos temas es descrita por la voz poética como una deidad ancestral que plantea un silencio antes de la creación. Por contigüidad, incluso existe una relación entre la especie del árbol y su uso en la flauta del dios del jardín, una prolepsis de la transformación de un estado anterior a la fabricación de la inspiración divina que representa la flauta:

The silent sister veiled in white and blue
 Between the yews, behind the garden god
 Whose flute is breathless, bent her head and signed but spoke no word

But the fountain sprang up and the bird sang down
 Redeem the time, redeem the dream
 The token of the word unheard, unspoken

Till the wind shake a thousand whispers from the yew

And after this our exile. (AW, IV. 22-29)

Lo anterior crea una imagen sacra silvestre. Es decir, al regresar al ritmo sacro, o de un tiempo anterior, se utilizan imágenes vegetales relacionadas con deidades del bosque que representan un vínculo entre la vegetación y la poesía. La forma de redimir el tiempo y el lenguaje a través de la palabra “no hablada” se presenta en la última etapa con la imagen de una diáspora en el verso 28 con el tejo. En la imagen se alude a la calidad fertilizadora del aire que también da vida al árbol al hacer que se mueva. La especie tejo implica una cualidad paralizante y de muerte (Segura y Torres 124-126), casi de árbol maldito, pero que adquiere vida con el movimiento. La imagen de la hermana velada se puede comparar con las mujeres e imágenes de la diosa en “Pervigilium Veneris” dentro de una procesión. Mientras ella canta, nosotros callamos y viceversa, lo cual es una alusión a una necesidad del cambio de estadio para hablar, cantar y crear. Por otra parte, la imagen del dios reitera el silencio necesario antes de que vuelva a surgir la música.

Cuando se experimenta el viaje al interior se acerca el ser a la unión con el todo, pero es necesaria la separación para entender el esquema completo sobre todo porque lo divino y lo profano no pueden estar en contacto perpetuamente: “Conviene que un cerco absoluto aisle de modo perfecto lo sagrado de lo profano [...] los dos son necesarios para el desarrollo de la vida: el uno

como medio en que ésta se desenvuelve, el otro como fuente inagotable que la crea, mantiene y renueva” (Caillois 129-134). Al separarse con una nueva visión, la voz poética asegura el eterno retorno al ritual para poder actualizar las características de lo sagrado con lo profano. Es importante destacar que la imagen anterior, con la que se cierra la cuarta sección, es la separación de la voz poética de la experiencia con el todo, el regreso a la realidad con una perspectiva diferente pero representado a través del movimiento de un árbol del cual se desprenden miles de “susurros” y que constituyen el exilio aludido, una separación necesaria que posteriormente dará pauta a que el sistema comunicativo se muestre restaurado.

Este árbol es de nuevo un tejo, el cual ha recibido un tratamiento distinto al del junípero. Críticos como Atkins (29), Rodgers (110) y Calder (160) consideran la especie *yew* sucintamente en términos de un árbol que representa la vida y la muerte simultáneamente. Ninguno de estos autores ahonda más sobre el simbolismo ni provee fuentes. Sólo se menciona como cultura de dominio público porque es algo obvio o simplemente prescindible para el análisis del poema. Sin embargo, Segura y Torres hacen hincapié en la tradición romana presentada en los versos de Ovidio en la que los árboles que están en el bosque sagrado, paso a las zonas infernales, son tejos considerados, por sobre todas las cosas, los árboles más letales. Si consideramos que el sustrato de las imágenes tiene una atmósfera celta, parte de la herencia de la cultura británica, entonces creo que se debe volver a la tradición en que el tejo es enteramente venenoso y por tanto asociado con el mundo infernal: “The yew, with its poisonous dark evergreen leaves, tough wood and long life, is a symbol of death, eternity and the afterlife” (Mac Coitir 1999).

En el caso específico de Calder, hay una imprecisión puesto que él plantea que los tejos se plantaban en cementerios cristianos, cuando en realidad existe la posibilidad de que la práctica precedía al cristianismo (Mac Coitir 2013) y que era una costumbre celta para marcar las tumbas en Gales y Escocia (Pennick 23). Después de la evangelización en el Reino Unido, los tejos se

asimilaron con las prácticas religiosas y se plantaron dentro del atrio de las iglesias. En relatos que pertenecen a la época medieval se muestra que era incierta la fuente de la práctica, que por cierto implicaba creencias apotropaicas paganas. Mac Coitir aporta como ejemplo de esos mitos que en Inglaterra medieval existía la creencia de que la madera de la cruz en que Cristo fue crucificado era de tejo (2020) y, todavía más, las ramas de tejo en Irlanda se usaban como el sustituto de palma en Domingo de ramos (2027).

Todas estas creencias suman importancia al uso del paradigma de la fertilidad si consideramos que Frazer identifica las fiestas del año litúrgico católico con fiestas anuales agrarias. La costumbre de guardar un trozo de árbol o arbusto para el año siguiente se concentra en preservar algo muerto para que lo nuevo que se cosecha tenga vida. Esto se complementa con la práctica de hacer fogatas con una pequeña parte de la cosecha, árbol o arbusto y esparcir las cenizas sobre los animales para evitar enfermedades (Frazer 14416) o sobre el campo de cultivo para protegerlo y asegurar su fertilidad y producción al año siguiente (Frazer 14365, 14447). De esa manera entonces, la explicación del origen de las cenizas del Miércoles de Ceniza, por parte de la Iglesia católica que establece que las cenizas se obtienen de la palma bendecida en Domingo de ramos del año anterior (Gutiérrez y Valles), aporta más importancia a esa especie de árbol en el poema.

Por lo anterior, es muy importante resaltar el movimiento brusco del tejo del que irradian “susurros” porque eso representa una separación enfatizada con el verso final de la sección: “And after this our exile” (AW, IV. 29). Este verso confirma la partida y separación de lo divino, presentado como la forma de reproducción del árbol mismo, comparable a las semillas que salen disparadas en distintas direcciones y tienen la capacidad de reproducir. La imagen en sí misma plantea la regeneración de la vida en ese sentido y se prueba porque la transición a la quinta sección muestra cómo el problema de la imposibilidad de la comunicación se ha superado a través del

cambio del ritmo, hay nuevas conexiones, se crea, en fin, un nuevo discurso al utilizar el mismo lenguaje, lo cual da como resultado una nueva versión del inicio del Evangelio de Juan.¹⁸

La sección termina de nuevo marcando un ciclo que cierra con la imagen de la “hermana” y el sufrimiento de Dios. Andrewes considera que el reproche a sí mismo constituye una figura de personificación identificada con el carácter patético que, a su vez, retóricamente enfatiza el poder de Dios por la contraposición ilógica porque, ya que Dios es perfecto, no hay lugar para sus lamentos ni respuesta para cualquier pregunta que pueda hacer a algún humano (SIII 347):

O my people, what have I done unto thee.

Will the veiled sister between the slender
Yew trees pray for those who offend her
And are terrified and cannot surrender
And affirm before the world and deny between the rocks
In the last desert between the last blue rocks
The desert in the garden the garden in the desert
Of drought, spitting from the mouth the withered apple-seed.

O my people.

(AW, V. 28-36)

Desde su posición “intermedia” la dama funciona como mediadora entre las personas y Dios. La transición a la siguiente y última sección se enfoca de nuevo en el momento justo después de percibir a la “dama” entre dos mundos. La cita se inscribe entre dos versos que tienen una estructura similar, repetición en anáfora imperfecta, que, puesto que es relajada, omite la segunda parte de “O my people.” La dama en la transición flanqueada por tejos representa a Marina que tiene el poder

¹⁸ De ahí que los primeros versos de esta sección giren en torno a una misma palabra “word” y la palabra homófona, aunque imperfecta, “world” (Atkins 58), puesto que sus sonidos son parecidos, mas no iguales. En todo caso, me parece que funciona más como homonimia.

de controlar las dos esferas sin ser poseída (M 33-35), a lo cual aspira la voz poética y que podría alcanzar en la culminación completa del matrimonio sagrado. Ella, en medio de los tejos, ora por los que están en una situación comparable con el viaje del pueblo judío errante en el desierto. De la analogía de ambas transiciones se puede rescatar un oxímoron en forma de antonomasia invertida construida a través de ir en contra de esa posible Encarnación: que la vida es igual a la muerte representada por el desierto en el jardín y viceversa. El verso penúltimo enfatiza esa idea al proponer un orden mayor: que la vida es igual a la muerte por una idea de contigüidad; hay una secuencia entre las dos que se reacomoda de acuerdo con la experiencia mística.

La imagen representa el período de transición en el que la comunicación ya está restaurada en la tensión entre opuestos. Ahora existe un nuevo deseo culminado en forma de un rezo o plegaria:

This is the time of tension between dying and birth
 The place of solitude where three dreams cross
 Between blue rocks
 But when the voices shaken from the yew-tree drift away
 Let the other yew tree be shaken and reply.
 Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden
 Suffer us not to mock ourselves with falsehood (AW. VI. 19-25).

La comunicación se representa a través de las señales que se mandan los tejos de un extremo a otro en respuesta a un signo previo. En ello no sólo se plantea la restitución completa de todo el sistema de comunicación, sino también la restauración vegetal en la que, acompañada la “hermana bendita” de otras imágenes como la fuente y el jardín, el orden se ha restablecido porque—aunque existe una separación entre los elementos, ésta es primordial para que exista la comunicación—el cambio de perspectiva aporta la aceptación ante la ruptura y provee la función de transmitir el mensaje de las voces a través de la distancia. Se puede observar también el antropomorfismo del árbol en el

acto de sacudirse, que es similar a como baila una persona. El movimiento del árbol extiende la idea de la fertilidad. Antes eran susurros los que se desprendían de ese movimiento y su materialización en forma de voces indica que la capacidad de comunicar se ha recobrado. El sistema de comunicación es más completo porque ahora ya hay respuesta, un estímulo sigue a otro estímulo.

II. 2. El árbol como altar

Me he centrado en la imagen de los árboles y cómo éstos responden a la naturaleza de restaurar la vegetación en “Ash-Wednesday” porque es el punto de unión y comparación entre los textos referidos en la segunda sección del poema, sobre todo porque hay una superposición de imágenes o símbolos determinados a través de las referencias intertextuales. Dejando de lado la imagen de la dama muchas veces mencionada por los críticos, así como la imagen de los tres leopardos que devoran el cuerpo, quisiera analizar los alcances de la simbología del árbol en el poema que en principio existe por una alusión paratextual al cuento de hadas de los hermanos Grimm en “The Juniper Tree”.

Es importante establecer que la mención se da al comienzo y al final de la segunda sección, en la que la desmembración violenta del cuerpo de la voz poética tiene lugar al pie del junípero. La relación con el cuento de hadas también está cimbrada en el paradigma mítico de la fertilidad que implica la repetición de ciclos anuales dictados por calendario lunar o solar. La historia del cuento de hadas se puede bien relacionar con lo planteado en el poema en términos de la falta de la fertilidad, pues, así como la voz poética no puede comunicar, la madre del protagonista en principio es infértil. En ambos casos el árbol funciona como el punto de unión entre las dimensiones y como un altar ante el cual se traen las plegarias involuntarias.

imagen arbórea. Con ésta construye el espacio sagrado que se convierte en un altar para el ritual de desmembración y representa figurativamente la unión entre conceptos dispares en un orden general también de forma particular o específica. Primero me voy a referir a las figuras en una perspectiva general y posteriormente a las formadas de manera específica o mínima. El orden general plantea la unión imposible de dos esferas semánticas unidas por una escalera, el tronco del árbol. En la parte superior del poema, se halla todo lo referido al cielo: la copa del árbol que asciende a lo divino, la Dama que protagoniza esta sección, la destrucción del cuerpo, el brillo que irradia de los huesos, la devoción y contemplación amplificadas por las ropas blancas de la Dama, el viento, la profecía y la imagen de los tres leopardos blancos.

Al respecto quiero mencionar que considerar que los huesos pertenecen al plano divino es una interpretación de Harold Bloom. Para él, éstos representan la función poética: “The question that haunts the transition between the first two sections, pragmatically considered is, ‘Am I, Eliot, still a poet?’ ‘Shall these bones live?’ is a synecdochal question, for the whole part, since the immortality involved is the figurative survival of one’s poetry” (326). Los huesos se mencionan después de la fragmentación del cuerpo para darles más importancia y, en este sentido, poéticamente están relacionados con lo divino. La idea de Lancelot Andrewes acerca de las imprecaciones de Dios a Ezequiel y a Joel en forma de apóstrofes dan por implicación la respuesta en términos bíblicos, pues Dios sólo hace la pregunta para avergonzarnos y siempre restaura el cuerpo, la vida, los años y la poesía porque su poder es más grande de lo que podemos entender.

En general, la perspectiva de Atkins al llevar a cabo el análisis de esta sección del poema se basa en su creencia de que las imágenes presentadas en la poesía de Eliot deben considerarse de forma literal, sin buscar un significado más allá de la sola imagen, en este caso, de los tres leopardos blancos. Sin embargo, considero que se puede incluso analizar en su estructura mínima que la imagen es recurrente en la misma poesía de Eliot en términos del agente de destrucción metafórica

del cuerpo del poeta, por ejemplo, en los siguientes versos de “Animula”: “Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees,/ Pray for us now and at the hour of our birth” (A 36-37). Este poema cierra con una estructura semejante a la de la primera sección de “Ash-Wednesday” y, por eso, Serrano considera que Floret es el mismo Eliot que muere entre los tejos. Así, extendiendo la idea, une la imagen de Marina entre los tejos y a la hermana—figuras de esperanza relacionadas con la sección V y VI del poema—que entre los tejos ora por aquellos que sufren la transición de la vida a la muerte arrojando luz sobre la identidad divina de los tres leopardos blancos. Aunado a ello también se puede relacionar la imagen de los leopardos y la del mastín con la imagen de Cristo representado como un animal salvaje: “In the juvenescence of the year/ Came Christ the tiger” (G 19-20). Probablemente en este verso de “Gerontion” se representa la trinidad por antonomasia, pues solamente se menciona un animal como la imagen del verbo encarnado, y en “Ash-Wednesday” se presenta a través de una sinécdoque y la completa realización de la trinidad. En ese caso coincidiría con la figura del padre del cuento “The Juniper Tree” y con fieras salvajes que forman parte de la muerte sagrada que permite volver al origen primigenio.

La parte inferior del poema, identificada con lo terrenal, se establece en el primer verso con la descripción “under a juniper tree” (AW, II. 1) y su aparición como asociación y alusión directa al cuento de hadas establece un sustrato importante para la adquisición de significado dentro del poema. Además, en forma de antítesis, la voz poética crea una resonancia de la tensión entre ‘arriba’ y ‘abajo’ al mencionar *under* en el campo semántico de lo superior. Al delimitar esos dos puntos opuestos: lo que está arriba, la copa que por contigüidad se une al cielo; y lo que está abajo, las raíces del árbol y el cuerpo de la voz poética más cercano a la tierra o lo profundo, la voz poética plantea un movimiento descendiente al avanzar en la lectura del poema de la copa hasta la tierra pasando por la parte que une ambos conceptos opuestos. Con la mirada se va de arriba hacia abajo

y ese movimiento se continúa en contraposición a través de la descripción del orden en que el cuerpo fue devorado:

Lady, three white leopards sat under a juniper tree
 In the cool of the day, having fed to satiety
 On my legs, my heart, my liver, and that which had been contained
 In the hollow round of my skull. And God said
 Shall these bones live? Shall these
 Bones live? (AW, II. 1-6)

El recorrido descendente que de manera natural impone la lectura del texto, es presentado de forma contraria por la voz poética. Ésta menciona las partes del cuerpo siguiendo una dirección ascendente partiendo de las piernas a la cabeza por medio de la superposición de varias figuras retóricas. Éstas culminan en la presentación fragmentaria del cuerpo que dan como resultado una hipérbole creada por la progresión que plantea el recorrido desde los órganos a los huesos, dando así la idea de totalidad.

La voz poética consigue crear la imagen de un ser completo a través de la figura retórica de acumulación en su forma de enumeración de elementos correlacionados semánticamente, una epífrasis o adición acumulativa, y presenta el cuerpo a través de sus partes que se enlistan en orden de importancia de menos a más, de las piernas al cerebro. Con esto hay lugar para una interpretación basada en la ambigüedad de las direcciones, ya que la del árbol y la del cuerpo están contrapuestas y por ello se da un cambio de perspectiva durante el viaje al interior de la psique. En este caso, tanto el contenido como la forma podrían indicar que, al ir hacia abajo, a lo más profundo, del árbol en la lectura y de la psique de la voz poética, al mismo tiempo se está llevando a cabo un movimiento ascendente, incluso escatológico, del alma.

Al enlistar las partes del cuerpo, la voz poética lleva a cabo en “and that which had been contained/ In the hollow round of my skull” (AW, II.1-6) la elisión de la palabra ‘cerebro’ o ‘cabeza’. Con ello apunta hacia la tensión entre la importancia de este órgano en el cuerpo. Sin duda es importante para la voz poética, pero es presentado por medio de una perífrasis—es decir no dice la palabra *brain*, por ejemplo—basada en un disfemismo porque parece que por ello le resta importancia. Sin embargo, estas dos figuras enfatizan la falta, pues parecía que con la acumulación ascendente se apuntaba a la preeminencia de su intelecto, pero sustituye el órgano con “that which had been contained/ In the hollow round of my skull” (AW, II. 3-4). Esto añade ambigüedad a la importancia entre lo que está arriba y lo que está abajo. Incluso se puede hablar de una hipérbole al presentar, con una sinécdoque inductiva, el cuerpo más palpable con los órganos enlistados, pero la exageración radica en que tres leopardos ponen en desventaja a cualquier persona. La muerte es inminente, sin embargo, se subraya en este sentido la desmembración a través de la de su presentación fragmentaria precisamente porque tiene un carácter ritual ante un altar.

A pesar de exagerar la imposibilidad de la vida en un cuerpo tan separado en sus partes, el hecho de que el discurso continúa, por antítesis, muestra que hay vida después de la muerte porque después de la pregunta “Shall these bones live?” (AW, II. 5) la voz poética desmembrada marca el aquí y el ahora, situación del cuerpo muerto pero que todavía conserva la capacidad de hablar:

And I who am here dissembled
 Proffer my deeds to oblivion, and my love
 To the posterity of the gourd.
 It is this which recovers
 My guts, the strings of my eyes, and the indigestible portions
 Which the leopards reject. (AW, II.11-16)

La calidad del ritual se enfatiza con el verbo *'proffer'*: la voz poética se ofrece a sí misma en sacrificio y lo presenta en forma de oxímoron al decir *'I'* y *'dissembled'* como parte de un mismo cuerpo. Existe asimismo otra contraposición por antítesis en versos contiguos con la diferencia entre pensar en una *posterity* cuando la voz poética se entrega al *oblivion*. Precisamente la unión poética de ambos conceptos es lo que recobra en parte la identidad y las fuerzas —esto es la unión de los órganos del cuerpo— de la voz poética. El hecho de que el discurso continúe después de la muerte dota a los versos siguientes de un carácter de oración o rezo. El lugar sagrado también se intensifica a través de las referencias textuales.

El lugar sagrado en el árbol se presenta figurativamente en el texto del poema a través de la característica de intersección de dimensiones diversas en donde hay un intercambio entre esferas o conceptos opuestos. En este caso se presenta la unión imposible entre cielo y tierra, arriba y abajo, vida y muerte, unión y separación, memoria y olvido, ascenso y descenso, a través de la alabanza central a la dama que es lo que forma la escalera para ascender o descender. La escalera, o la alabanza a la Dama, establece el punto de unión en términos de estructuras mínimas porque está formada por medio de una sucesión de oxímora y antítesis que desarrollan de forma exponencial la idea de la unión entre elementos dispares.

Mi intención, puesto que mi enfoque está en la imagen del árbol, no es analizar esta parte de la sección, pero creo que es importante destacar, incluso para futuras investigaciones, la forma en que esas antítesis y contraposiciones construyen los peldaños para el ascenso y descenso, porque finalmente la voz poética debe regresar a su realidad. Una parte de la experiencia plantea el hecho de que al descender uno tiene una perspectiva que le permite entender en parte el significado de esa escalera, pero la perspectiva, al cambiar, finalmente le da significado a la unión imposible. Al cambiar el orden, en el descenso se entiende que, por ejemplo, va primero la memoria, entiéndase

la vida, y luego el olvido, la muerte; en el ascenso va primero el olvido y luego la memoria. Esto se observa en la revelación final.

La idea anterior se extiende a través de una prosapódosis de estructura general, es decir una repetición que deja lo intermedio en calidad de paréntesis, en la que se menciona “juniper tree” (copa) - [escalera (tronco)] - “juniper tree (raíz)”, una forma de repetición de igualdad relajada porque se repite “juniper tree” en una posición distinta del verso en la parte superior y en la parte inferior; los versos no son exactamente iguales. La función de la perspectiva general de esta figura sitúa al inicio el lugar donde se lleva a cabo el ritual para hacer la alusión a las diferentes fuentes que dotan de un significado profundo la escena descrita. Sin embargo, al final se repite dos veces en la parte inferior del árbol-*carmen figuratum* en forma de anáfora imperfecta porque hay variación en la repetición:

Under a juniper-*tree* the bones sang, scattered and shining
 We are glad to be scattered, we did little good to each other,
 Under a *tree* in the cool of the day, with the blessing of the sand
 Forgetting themselves and each other, united
 In the quiet of the desert. This is the land which ye
 Shall divide by lot. And neither division nor unity
 Matters. This is the land. We have our inheritance. (AW, II. 48-54)

El árbol se desdibuja propiamente en los últimos versos de la sección, porque primero se alude por su especie *juniper-tree* y posteriormente, quizá como recurso que se suma al fenómeno de olvidar la propia identidad que sufren los huesos, el árbol ya no tiene especie y sólo es *tree*, fenómeno por el que se construye una anáfora imperfecta porque hay variación después de “Under a”. Esto antecede a la experiencia de pasar por la escalera como la forma de transición de ser un junípero, a un simple árbol.

De esta manera la voz poética subraya la unión de lo superior celestial con lo inferior terrestre a través de la escalera, la poesía en construcción que muestra la unión de conceptos opuestos. Desde este punto el árbol comienza a perder su identidad en el nombre de su especie, quizá como signo de un primer paso en la transformación, pues, aunque esta sección del poema es sólo una parte de la experiencia mística, ya hay manifestaciones de un orden nuevo que atienden a la ambigüedad de la organización entre los opuestos complementarios mencionados, pero también a la constante unión y separación entre ellos a través de la figura del árbol y de la escalera. La especie desdibujada del árbol predice el olvido, como si no se mencionara por falta de memoria. Hay una contraposición lograda en la percepción de que en lo superior hay un árbol y en lo inferior un desierto. Ha cambiado la dimensión de la atmósfera porque ha cambiado el contexto. En lo más profundo de la experiencia no existe la distinción entre unión y división, no importa porque la voz poética ya forma parte del todo.

II. 3. “The Juniper Tree”

La delimitación del lugar sagrado construye el altar en donde se van a ofrecer las oraciones, lo cual se enfatiza con la alusión al cuento de hadas. En éste la madre debajo del junípero externa: “If I had but a child as red as blood and as white as snow” (Grimm 188), mientras que la plegaria de la voz poética debajo del árbol se dirige a la dama más como una descripción y alabanza que a través de un rezo u oración, al final muestra la alegría ante la muerte: “We are glad to be scattered, we did little good to each other” (AW, II.49) como si se pidiera el caso contrario de la restitución del cuerpo al demostrar gozo en la fragmentación. Esto explora el discurso sobre la ambigüedad en las alusiones dentro del poema porque la madre pide que se cree la vida, en el cuento se refiere que es a través de la muerte de ella misma, y en el poema se pide por muerte. Involuntariamente, y la voz poética sólo lo entiende al final del poema, está pidiendo que haya vida después de la muerte.

La alusión del título “Ash-Wednesday” da pie a la estrecha relación del cuento de hadas con estructuras marcadas por la repetición de los versos de Cavalcanti sutilmente modificados en la sección I. Con el uso de este mecanismo se alude a una repetición de ciclos en los que bien se puede inscribir el “Miércoles de Ceniza” como parte del inicio de la Cuaresma hasta llegar a la resurrección de Cristo en la Pascua y que en el cuento de hadas se enfatiza con el cambio de las estaciones representado a través de estímulos diversos que irritan los sentidos de la madre hasta que desaparece la nieve. Entonces se renueva la naturaleza y hay frutos, quizá entre la primavera y el verano, al mismo tiempo que su embarazo se hace evidente.

Hay una correspondencia entre la naturaleza y el desarrollo del embarazo: “and the seventh month she snatched at the juniper-berries and ate them greedily, then she grew sick and sorrowful, then the eighth month passed, and she called her husband [...] and said: ‘If I die, then bury me beneath the juniper tree’.” (Grimm 188). Dado que la muerte de la voz poética en “Ash-Wednesday” ocurre debajo del junípero, el árbol se vuelve además de altar una tumba, al igual que ocurre para la madre del niño en el cuento de hadas, pues ora ante el árbol en su calidad de altar que tiene la capacidad de unir con lo divino, o lo sobrenatural, y, además, pide ser sepultada debajo del árbol. Con esto se puede extender a otra interpretación en la que el elemento mágico posterior del árbol surge como resultado de entregar una muerte, de la madre, por una vida, la del hijo.

Así como se establece una relación entre el individuo y la naturaleza que lo rodea en el cuento de hadas, en el poema aparecen como sustrato los sermones de Lancelot Andrewes en los que invita a la iglesia al arrepentimiento. De la misma manera que la naturaleza sigue su curso, el período de *Quadragesima* constituye el momento de hacer injertos, podar y plantar árboles (SVII 423-426); asimismo, es el momento en el que se dan las migraciones de pájaros (SIII 351) y el mismo calendario lunar y el zodiaco (SIV 355-57), que durante febrero y marzo vuelven a comenzar, muestran que es el tiempo favorable para arrepentirse (SVII 418), aunado al hecho de

que varios sucesos importantes ocurrieron durante esa temporada en el Antiguo y Nuevo Testamento, como la Pascua y la crucifixión de Jesucristo (SVII 433), hay que entregarse a la muerte para volver a nacer.

Andrewes relaciona todas esas señales de la naturaleza para hablar sobre la imagen bíblica del árbol que adquiere varios significados, en especial su calidad de tumba y un lugar de creación: "Now there cannot be a fitter time than that the Church hath set us forth; that is, now, at this time of the year. In the picture of the month, in this next month at hand, you shall see nothing but men grafting and setting trees: it is the husbandry and business of the month; wonderfully fitly chosen therefore, that this tree may keep time with the rest" (SVIII 453). Además de esto, invita a sacar provecho de la analogía creada entre hombre y árbol al explotar la importancia del antropomorfismo de los árboles aludido en la Biblia que consiste en considerar al humano como árbol que lleva fruto bueno para no dirigirnos a la destrucción como aquellos árboles en los que no hubo fruto (SVIII 439-440). Lo que importa en el uso de la vid en el Evangelio de Juan 15:1-8 son los frutos: "That is it the tree was planted for. Not to give materials, not to give shadow, not for the green boughs, nor the gay blossoms, nor for any thing but for the fruit. The tree is for the fruit; and but for the fruit, there had been no tree" (SVIII 439) y si no sirve para frutos, entonces sirve para el fuego, como combustible. Esto, en relación con la madre, el hijo y el árbol, da un giro a los ciclos de la naturaleza relacionados con una actitud interior del alma, con una historia más grande que sólo la individual.

La repetición como mecanismo en el cuento de hadas da pie en el poema a la promesa de la restitución de la voz poética, puesto que en el cuento se plantea primero la muerte de la madre después de dar a luz (Grimm 188) y, en ese sentido, la ley universal del siguiente misterio: la entrega de una vida para que exista otra. La muerte del "pecador" de la primera sección del poema al pie del junípero de la tercera sección se convierte en un sacrificio voluntario, entendido como la

fragmentación que da vida al poema a través de los fragmentos. En el cuento hay otra muerte que enfatiza la iteración perpetua del ciclo de la muerte de la naturaleza y su restitución en el período de la primavera. Con la muerte del niño, el segundo sacrificio, se repite el paradigma mítico de la fertilidad en el que se da la desmembración del cuerpo hasta que se puede llegar a la separación de los huesos y la carne que la madrastra del niño prepara en pudines y el padre come: “And he ate and ate and threw all the bones under the table, until he had finished the whole” (Grimm 190). La imagen de la destrucción del cuerpo del niño ocurre en una transición un tanto irreal que no se percibe en el cuento. En el caso del poema, la repetición en su nivel mínimo proyecta la repetición del ciclo, de ahí la nueva rebelión en la que la voz poética automáticamente se contrapone a la renovación.

En el poema, la desmembración y el cuerpo devorado por los tres leopardos blancos también presuponen una transición irreal, planteada como una experiencia onírica. Las imágenes, entonces, a pesar de ser horripilantes se aceptan también por el tono de la voz poética con una calma sobrenatural:

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree
 In the cool of the day, having fed to satiety
 On my legs my heart my liver and that which had been contained
 In the hollow round of my skull. And God said
 Shall these bones live? (AW, II.1- 5)

El ritmo de estos versos es natural, con forma de relato, lo cual le resta la importancia solemne al participar del ritual. La voz poética juega con la imagen de desmembración a través de presentar el cuerpo en partes con lo que se logra la fragmentación. Mostrar los pedazos del cuerpo es más contundente porque se muestra al final en su totalidad por adición en una perspectiva generalizadora. Sin embargo, no se hace referencia a la sangre, al contrario, se opta por utilizar

imágenes radiantes de luz: “We shine with brightness” (AW, II. 11). Y justo la aparición de lo que Eliot llama “imágenes de luz” es lo que propiamente también constituye un juego de palabras con el título del poema porque, aunque no hay imágenes de cenizas ni de fuego, se tiene ese símbolo de un fuego superior sugerido incluso por la especie del árbol que en la antigüedad tenía la cualidad especial de dar calor (Segura y Torres 120).

En el poema se enfatiza la fragmentación del cuerpo al presentarlo, como en la cita anterior, por partes y eufemísticamente—una antonomasia lograda como sinécdoque y que representa la unión a través de la separación—al final los huesos forman un “yo”: “who am here dissembled” (AW, II. 11) o “*scattered*” del verso 48 y 49 de la segunda sección. A la visión de lo divino en el poema le anteceden en el cuento de hadas las acciones de la hermana del niño que junta los huesos en un pañuelo de seda y los lleva al pie del junípero en donde deja de llorar: “Then the juniper tree began to stir itself, and the branches parted asunder and moved together again, just as if someone were rejoicing and clapping his hands. At the same time a mist seemed to arise from the tree, and in the centre of this midst it burned like a fire, and a beautiful bird flew out of the fire singing magnificently” (Grimm 191). De esta descripción es importante destacar las características antropomórficas que adquiere el árbol durante el movimiento.¹⁹ Por otra parte, en el poema se presenta esta imagen de luz, pero ante la variación en la repetición. En el cuento se describe la luz como tal, pero en el poema la luz se construye con pedazos de imágenes blancas como las ropas de la dama, los huesos y los tres leopardos.

Mientras que en el cuento de hadas surge un pájaro que canta de la niebla creada por el fuego sobrenatural debajo del junípero, en el poema se entiende por implicación que la alabanza a la “Dama” es el canto de un pájaro visible todavía en la fragmentación del cuerpo: “And the bones

¹⁹ Este movimiento posterior del final de la sección II, que tiene una extensión en la sección III, se presenta en “The Juniper Tree” como un instante, mientras que en “Ash-Wednesday” se plantea otra duración.

sang chirping” (AW, II. 7) y, de nuevo, al cerrar el poema después de la canción: “Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shinning” (AW, I. 48). No se ve al pájaro que canta, pero el uso del verbo *chirping* es específicamente para aves y se remonta al pájaro en el cuento. En términos de interpretación bíblica y recordando a Andrewes y la tradición de patrística referida por Simmons, los pájaros en el árbol son representaciones de los escogidos que pueden ascender con ayuda del árbol y luego volar al cielo. En este caso el vuelo es el vuelo poético que se ve representado en la contraposición simétrica de la última sección en la que las alas ya cumplen con la función de volar. Tampoco hay una visión sobrenatural del árbol que mágicamente se mueve para restaurar el cuerpo del niño, pero justamente la voz poética, al establecer en el poema al árbol como el punto de cruce entre las dimensiones, extiende la experiencia de “autoconocimiento” de la psique para encontrar un significado más profundo en las imágenes. El vínculo y comparación entre el cuento y el poema plantea un juego con la perspectiva del tiempo y su representación en el poema, pero con variaciones en la repetición.

La imagen de los huesos refiere al libro de Ezequiel que en principio implica el carácter de las profecías que se relacionan con el poema. Éstas evocan el tiempo de la deportación del pueblo de Israel a Babilonia en el año 598 a.C. e implican su destrucción y castigo por el exilio, pero también establecen la promesa segura de la redención del pueblo. Tal restitución se presenta en el capítulo 37 en el que se observa la imagen de la unión de los huesos desperdigados en un solo cuerpo. Esa imagen no se observa en el poema sino solamente, al igual que el fuego, por implicación, ante la pregunta de Dios acerca de los huesos: “Shall these bones live? shall these/ Bones live?” (AW, II. 5-6), que es una cita casi textual del texto bíblico. Con ello incluye la existencia de un fuego anterior a los huesos quemados y con ceniza, fuego que de ninguna manera es observable en el poema.

Aunque en el poema no existe el agente del fuego, la destrucción en sí misma sí es una purgación, contrariamente a lo que estipula Atkins. Experimentar una cercanía con el árbol por contigüidad describe la experiencia de la cercanía con la Dama, quien en todo sentido es más conforme a lo sagrado, al tiempo divino. Con esto se intensifica la percepción del color blanco como luz alrededor de “la Dama” y la forma en la que Eliot habla acerca de lo que llama imágenes de luz comparables a la experiencia del árbol de la vida en *La divina comedia*. Cuando no hay fuego, pero hay mucha luminosidad, esa es propiamente la promesa de la resurrección incluso en el mismo momento de la muerte por fragmentación.

La especie o identidad del árbol cambia a medida que la voz poética experimenta hacia su interior. Esto es visible en las últimas palabras de la alabanza que cierran con una estructura cíclica la segunda sección:

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining
 We are glad to be scattered, we did little good to each other,
 Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand,
 Forgetting themselves and each other, united
 In the quiet of the desert. This is the land which ye
 Shall divide by lot. And neither division nor unity
 Matters. This is the land. We have our inheritance. (AW, II. 48-54)

El árbol se extiende como una escalera, que después de la visión de lo divino y de hablar sobre imágenes de árboles, es llamado “yew” como parte de la restitución del cuerpo de la voz poética. Ante la nueva percepción, el árbol cambia de especie. Por el fenómeno que representa la transformación, me atrevo a decir que es un juego en forma de calambur o derivación, porque en el sintagma de especie-*tree* solamente cambia el primer elemento. Como si con el juego de palabras se nos invitara a suplantarse la imagen con la especie de nuestra devoción.

El cambio de especie del árbol de junípero a tejo realza la percepción general de la Encarnación al considerarse que el árbol al mismo tiempo que cura, como el junípero, representa la muerte, así como el tejo representa la muerte. Cambiar el orden de su presentación en el poema con la estructura general junípero-[experiencia mística]-tejo enfatiza la posibilidad de que ambas especies son una dentro de un mismo tipo de árbol, de la misma manera que la muerte es igual a la vida. La transformación se presenta a través del cambio de orden y el cambio de significación. Finalmente, el junípero que sana representa la imposibilidad de la comunicación, y al final el tejo que mata representa el sistema de comunicación completo. Considero que en general en este capítulo se ha tratado de mostrar la experiencia que vive la voz poética al interior del bosque sagrado, puente entre la vida y la muerte. Asimismo, se ha explorado una posible conexión entre el árbol y la voz poética, unión que resalta la conexión entre vida y muerte, por lo que el fuego que destruye puede ser también el fuego que crea.

Conclusiones

Con esta tesina he intentado mostrar que el uso del paradigma de la fertilidad en la poesía constituyó una forma de confrontar el problema de la comunicación que sufrían los poetas por el tiempo en que Eliot llegó a Londres. El paradigma nos ayuda a explorar posibles lecturas de distintos fenómenos relacionados con el trabajo poético de Eliot y el ciclo se cumple en la poesía en general cuando vemos a Eliot proponiendo su esquema intertextual para integrarse en la tradición. También se puede utilizar como estructura de su vida personal en la que, correlacionado con el mundo moderno, encontró una gran dificultad para seguir escribiendo poesía. Al usar el paradigma en la composición de su propia poesía, encontró la forma de asegurar la fertilidad y así seguir produciendo.

El uso del paradigma en la poesía es especial porque, si ya se mostraba la posible redención de la poesía a través de él en *The Waste Land*, en “Ash-Wednesday” Eliot atendió al llamado chamánico y comenzó a crear basado en el mito. El poema en su estructura general plantea la perpetuación de la vida por medio de la entrega del cuerpo a la muerte. Para mí, llevar esta perspectiva a sus últimas consecuencias deriva en analizar de lleno la visión vegetal de las imágenes que abundan en el poema. Los árboles hablan también de esa perpetuación de la vida al aludir con su mera existencia a los ciclos vitales inscritos en la vida anual de los hombres. Por otro lado, extendiendo la idea del intercambio, en su mínima expresión se podría reiterar la influencia de Dante en Eliot en lo que se refiere a la experiencia poética. A la mitad de la vida de Dante en *La divina comedia*, éste se entrega en el bosque sagrado para vivir la experiencia mística que siente hasta los huesos, lo más profundo de su alma y que transforma en palabras para que los lectores participen de la misma experiencia.

Las relaciones de contigüidad entre todas las imágenes de vegetación y los demás elementos presentes en el poema deben tomarse como parte de un mismo sistema de comunicación en el que

las partes están concatenadas y juntos dan un significado. Centrarme en el orden y en los árboles aludidos en la segunda sección de “Ash-Wednesday” sólo enfatiza más la inclusión del elemento divino en la experiencia poética que permite reconocer que en el viaje el árbol se convierte, por extensión y secuencia, en la escalera por la que las almas pueden ascender al cielo.

Mi análisis de la segunda sección basado en considerar el árbol como altar en la forma de *Carmen figuratum* atiende solamente a una parte del paradigma de la fertilidad, porque para su entero análisis se necesitaría una profundidad que no es posible tratar en una tesina; sin embargo, he analizado de una forma general y específica las implicaciones de ello. El paradigma de la fertilidad enfatiza la importancia ritual de delimitar el espacio sagrado, sobre todo cuando se trata de un lugar en torno a un árbol identificado con una tradición muy larga de magia y religión. El árbol inscrito en ese proceso intensifica la lectura de una experiencia mística basada en entender casi completamente el portento de la unión entre varios conceptos opuestos en “Ash-Wednesday”. La tensión creada a partir de ello es la verdadera epifanía en la búsqueda personal de establecer una comunicación sin problemas y que podría incluso significar que el árbol como imagen—parte de un lenguaje desgastado y usado en otros períodos—tiene la capacidad de volver a comunicar y presentar el misterio de la Encarnación acompañado de imágenes de luz si lo hacemos nuestro al transformarlo y presentarlo con diversas variaciones.

En la tensión creada entre conceptos opuestos, se magnifican las relaciones hasta llegar a la eterna contraposición entre lo divino y lo profano. Ambas esferas no pueden convivir perpetuamente, pero pueden verse unidas en la construcción imposible de que un árbol guarda el significado de los saberes contenidos en un todo mínimo y permite salir del tiempo histórico, en donde se entiende que como humanos tenemos limitaciones creadas a partir de la intersección de tiempo y lugar. En el punto atemporal, la unión de las esferas de lo divino y lo profano es posible solamente cuando se siguen reglas rigurosas planteadas en el ritual. A pesar de la disparidad de los

conceptos opuestos, también son complementarios y dependen de la perspectiva personal dictada por la perspectiva general. Aunque hay contradicción en las esferas, también hay una interconexión que debe actualizarse para que la vida siga fluyendo. Para Eliot, esa actualización sólo es posible cuando poeta y lector se entregan sin reservas a la experiencia mística de la poesía, se identifican el uno con el otro, y comprenden la relación con todos los elementos presentados de forma fragmentada hasta entender el misterio del “todo” que he explorado a través de las imágenes de vegetación porque éstas hablan de la perpetuación de la fertilidad, de la verdadera comunicación.

El antagonismo se desdibuja al tener una perspectiva general del todo, como si viéramos al gigante desmembrado bajo el junípero, lo acompañáramos en su viaje a su propia psique y viviéramos junto con él a todos nuestros dioses ancestrales. Al regresar, entenderíamos que el tiempo es solamente una ilusión que propiamente separa, para nuestra seguridad, la esfera de lo divino y la esfera de lo profano en la perspectiva general, que en la perspectiva específica se observa en la diferencia entre unión y separación. En el punto atemporal entendemos que no solamente hay una unión entre esos conceptos opuestos, sino que también hay una correlación que se comprende a través de estar en el lugar de transición que nos enseña que en nuestra individualidad podemos formar parte del todo al retomarlo, trabajarlo, transformarlo y unirlo de nuevo. Así volvemos a ver al gigante unido, con algunas cicatrices, con la seguridad de que en el nuevo ciclo veremos de nuevo su destrucción y redención.

Bibliografía

Ackroyd, Peter, *T. S. Eliot*, trad. Tedi López Mills, México, D.F: FCE, 1992.

Aiken, Conrad, “After Ash Wednesday”, *Poetry*, Vol. 45, No. 3 (Diciembre, 1934), Poetry Foundation, pp. 161-165. <http://www.jstor.org/stable/20579750>

Allen, Graham, *Intertextuality*, Londres: Routledge, 2011.

Andrewes, Lancelot, “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon I, Psalm lxxviii.34”, *Ninety-Six Sermons*, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 305-320, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

_____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon II, Deuteronomy xxiii.9”, *Ninety-Six Sermons*, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 321-337, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

_____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon III, Jeremiah viii. 4-7, *Ninety-Six Sermons*, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 338-355, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

_____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon IV, Joel ii, 12, 13, *Ninety-Six Sermons*, Vol.1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 356-374, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

_____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon V, Matthew vi. 16, *Ninety-Six Sermons*, Vol.1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 375-297, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

_____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon VI, Matthew vi. 16, *Ninety-Six Sermons*, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 398-416, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>

- ____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon VII, Matthew iii. 7-8, *Ninety-Six Sermons*, Vol. 1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 417-434, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>
- ____ “Sermons of Repentance and Fasting, Sermon VIII, Matthew iii. 8, *Ninety-Six Sermons*, Vol.1, Oxford: John Henry Parker, 1841: 435-454, Formato digital PDF en Internet Archive, 14 de marzo de 2017. <https://archive.org/details/ninety-six-sermons01andr>
- Atkins, G. Douglas, *T. S. Eliot Materialized, Literal Meaning and Embodied Truth*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, D.F.: Porrúa, 2004.
- Bloom, Harold, “Introduction”, *Modern American Poetry*, editor Harold Bloom, Bloom’s Period Studies, Filadelfia: Chelsea House Publishers, 2005, posición 37-445. Formato digital Kindle.
- Calder, Angus, “Christianity, ‘The Ariel Poems’ and ‘Ash Wednesday’”, *T. S. Eliot*, Sussex: Harvester Press, Formato digital en página web: Questia-Gale, *Cengage Learning*, 14 de febrero 2017. <https://www.questia.com/read/85871115/t-s-eliot>
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, Sección de obras de sociología, México, D.F: FCE, 2014. Formato digital Kindle.
- Chinitz, David, “T. S. Eliot and the Cultural Divide”, *PMLA*, Vol. 110, No. 2 (Marzo 1992), Modern Language Association, pp. 236-247. <http://www.jstor.org/stable/462913>
- Cleophas, M., “The Purgatorio in a Modern Mode”, *Comparative Literature*, Vol. 11, No.4 (Otoño,1959), pp. 329-339. <http://www.jstor.org/stable/1768981>
- Mac Coitir, Niall, *Ireland’s Trees: Myths, Legends and Folklore*, Doughcloyne, Wilton, Cork: Collins Press, 2003. Formato digital Kindle.
- Coupe, Lawrence, *Myth*, Londres: Routledge, 1997.

Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Reference, Londres: Penguin, 1998.

Dante Alighieri, “The Divine Comedy: Inferno”, *The Portable Dante*, trad. Mark Musa, Nueva York: Penguin Classics, 2003, pp. 3-191.

Donoghue, Denis, “The music of ‘Ash Wednesday’”, *Words Alone, The Poet T. S. Eliot*, New Haven: Yale University Press, 2000, pp. 138-163.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos, Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, trad. Carmen Castro, Ensayistas 1, Madrid: Taurus, 1987.

Eliot, T. S., *After Strange Gods, A Primer of Modern Heresy*, Londres: Faber and Faber, 1934.
Formato digital PDF, de página web, 20 de enero de 2017.

<https://stormfields.files.wordpress.com/2015/01/tse-after-strange-gods.pdf>

_____ “The Art of Poetry No. 1”, *The Paris Review 21* (1959). Página web. 6 de sept. 2015.

_____ “Animula”, *The Complete Poems and Plays*, Londres: Faber and Faber, 1969: 98-99.
Formato digital Epub.

_____ “Ash-Wednesday”, *Selected Poems, T. S. Eliot*, Londres: Faber and Faber, 1972: 83-92.

_____ “Gerontion”, *The Complete Poems and Plays*, Londres: Faber and Faber, 1969: 34-36.

_____ “Dante”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 237-279.

_____ “The Idea of a Christian Society”, *Christianity and Culture*, Florida: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1939: 3-77.

_____ “Lancelot Andrewes”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 341-353.

_____ *The Letters of T. S. Eliot, Volume 3: 1926-1927*, ed. Valerie Eliot y John Haffenden, Londres: Faber and Faber, 2012.

_____ *The Letters of T.S. Eliot, Volume 4: 1928-1929*, ed. Valerie Eliot y John Haffenden, Londres :Faber and Faber, 2012.

- _____ “Marina”, Londres: Faber and Faber, 2002:114. Formato digital Epub.
- _____ “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1921: 281-291.
- _____ “Notes Towards the Definition of Culture”, *Christianity and Culture*, Orlando: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1948: 83-202.
- _____ “The ‘Pensées’ of Pascal”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 402-417.
- _____ “Religion and Literature”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 388-401.
- _____ “Salutation”, *The Saturday Review of Literature*, Diciembre 10 de 1927, 429 a. Formato digital PDF. UNZ.org
- _____ “Seneca in Elizabethan Translation”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 65-107.
- _____ “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 126-140.
- _____ “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951: 13-22.
- Frazer, James G., *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, s/Lugar de publicación: Dead Dodo Publishing, s/año. Formato digital Kindle.
- Friedrich, Hugo y Joan Petit, “T. S. Eliot”, *Renacimiento*, No. 59/60 (Homenaje a T. S. Eliot, 2008), Editorial Renacimiento, 102-105. <http://www.jstor.org/stable/40516265>
- Gillum, Michael, “Ennui and Alienation in Eliot’s Poetry”, *The Midwest Quarterly*, s/n, 387-396.
- Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm, “The Juniper Tree”, *Complete Fairy Tales*, trad. Londres: Routledge Classics, 2004: 187-196.
- Gutiérrez, Luis y Tere Valles, “Miércoles de Ceniza: el inicio de la Cuaresma”, *Catholic.net*, 23 de mayo de 2017.
- <http://es.catholic.net/op/articulos/18284/mircoles-de-ceniza-el-inicio-de-la-cuaresma.html>

Harmon, William, "T. S. Eliot, Anthropologist and Primitive", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 78, No. 4 (Diciembre, 1976), Wiley por American Anthropological Association, pp. 797-811. <http://www.jstor.org/stable/675145>

Hay, Eloise, "T. S. Eliot's Virgil: Dante", *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 82, No. 1 (Enero 1983), University of Illinois Press, pp. 50-65.
<http://www.jstor.org/stable/27709117>

Herbert Stowe, Walter, *Anglo-Catholicism: What It Is Not and What It Is*, London: Church Literature Association, 1932. Formato html en página web: *Project Canterbury*, 19 de agosto de 2017. <http://anglicanhistory.org/usa/whstowe/what1932.html>

The Holy Bible, Authorized King James Version, Nueva York: New York Bible Society International, s/fecha.

Kenner, Hugh, "Ash-Wednesday", *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, Nueva York: McDowell, Obolensky, Inc., 1959. Formato digital en página web: *Questia-Gale, Cengage Learning*. 15 de febrero de 2017. <https://www.questia.com/read/29082193/the-invisible-poet-t-s-eliot>

Kramer, Kenneth Paul, *Redeeming Time, T. S. Eliot's Four Quartets*, Maryland: Cowley Publications, 2007.

Leitch, Vincent B., "T. S. Eliot's Poetry of Religious Desolation", *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, No. 2 (Mayo, 1979), South Atlantic Modern Language Association, pp. 35-44.
<http://www.jstor.org/stable/3198931>

The Loreto Litanies, http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_en.html

Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960. Formato digital en página web: *Questia-Gale, Cengage Learning*, 20 de enero de 2017.
<https://www.questia.com/read/10443607/the-poetry-of-t-s-eliot>

- Menand, Louis, *Discovering Modernism, T. S. Eliot and His Context*, Oxford: Oxford University Press, 2007. Formato digital Kindle.
- Moody, A. David, *Tracing T. S. Eliot's Spirit, Essays on His Poetry and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Morrison, Theodores, "Ash Wednesday: A Religious History", *The New England Quarterly*, Vol. 11, No. 2 (Junio 1938), pp. 266-286.
- Pennick, Nigel, *Celtic Sacred Landscapes*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- The Purdue OWL*. Purdue U Writing Lab, 2016. Página web. 20 de enero de 2017.
<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/1/>
- Raine, Craig, *T. S. Eliot, Lives and Legacies*, Oxford: Oxford University Press, 2011. Formato digital Kindle.
- Rodgers, Audrey T., "T. S. Eliot's "Purgatorio": The Structure of "Ash-Wednesday"", *Comparative Literature Studies*, Vol. 7, No.1 (Marzo, 1970), Penn State University Press, pp. 97-112. <http://www.jstor.org/stable/40467875>
- Schuchard, Ronald, "T. S. Eliot and Ted Hughes: Shamanic Possession", *South Atlantic Review*, Vol. 76, No. 3 (Verano 2011), South Atlantic Modern Language Association, pp. 51-73.
<http://www.jstor.org/stable/43739123>
- Schmidt, A. V. C., "Whirling World, Dancing Words: Further Echoes of Sir John Davies in T. S. Eliot", *Balliol College*, Oxford University Press, 2007.
- Schwartz, Delmore, "T. S. Eliot's Voice and His Voices", *Poetry*, Vol. 85, No. 3 (Diciembre, 1954), Poetry Foundation, pp. 170-176. <http://www.jstor.org/stable/20585544>
- Segura Munguía, Santiago y Javier Torres Ripa, *Historia de las plantas en el mundo antiguo*, Madrid: Universidad de Deusto, Consejo superior de investigaciones científicas, 2009.

- Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno*, T. S. Eliot y Octavio Paz, México, D.F: Conaculta, 2011.
- Seymour-Jones, Carole, *Painted Shadow, The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T. S. Eliot*, Nueva York: Random House, 2003. Formato digital Kindle.
- Shapiro, Leo, “The Medievalism of T. S. Eliot”, *Poetry*, Vol. 56, No. 4 (Julio, 1940), Poetry Foundation, pp. 202-213. <http://www.jstor.org/stable/20582196>
- Simon, Myron, “The Georgian Poetic”, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 2, Papers of the Midwest Modern Language Association, No. 1, 1969: 121-135. <http://www.jstor.org/stable/1314743>
- Simmons, Eleanor, “The Child in the Tree: A Study of the Cosmological Tree in Christian Tradition”, *Traditio*, Vol. 10, (1954), 323-371. <http://www.jstor.org/stable/27830295>
- Soldo, John J., “The American Foreground of T. S. Eliot”, *The New England Quarterly*, Vol. 45, No. 3 (Septiembre, 1972), pp. 355-372. <http://www.jstor.org/stable/364400>
- Tate, Allen, “On Ash-Wednesday”, *T. S. Eliot, A Collection of Critical Essays*, ed. Hugh Kenner, New Jersey: Prentice-Hall, 1962: 129-135. Formato digital en página web: Questia-Gale, Cengage Learning, 20 de enero de 2017. <https://www.questia.com/read/98653880/t-s-eliot-a-collection-of-critical-essays>
- Unger, Leonard, *T. S. Eliot*, Pamphlets on American Writers No. 8, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964.
- Van Dijk, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso*, México, D.F: Siglo XXI, 2005.