



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LITERATURA COMPARADA

El viaje hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo: El motivo del árbol en la alegoría de la lectura en “Ash-Wednesday” de T. S. Eliot y en *Oedipus* de Lucio Anneo Séneca

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS

PRESENTA:
ILLIZT ELENA CASTILLO PINEDA

TUTORES PRINCIPALES:
DRA. MARÍA NAIR ANAYA FERREIRA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MTRA. MARÍA PATRICIA VILLASEÑOR CUSPINERA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2023



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 Marco Polo Juárez Cruz,
guía fiel y compañero de este viaje.

Cephalocereo columnae-trajani
quien protege sus flores, los pobladores de
Zapotitlán Salinas,
con su costado encorvado.

A todos mis ancestros,
a los heredados y a los elegidos, entre los que está
mi tía Gloria Pineda Garrido.

*A continuación veo, al punto, el milagro del **extranjero**: Es que agarró una rama muy alta de un abeto en pleno cielo, y la hacía bajar, la bajaba, bajaba hasta el negro suelo. [...] Y después de encaramar a Penteo sobre las ramas del **abeto** [...] el árbol se quedó firme, enhiesto hacia el enhiesto cielo, llevando sobre su lomo sentado a mi señor.*

Eurípides, *Bacantes*

Índice

Introducción	1
Migraciones obligadas al Origen	1
La vuelta al origen	2
Viaje al centro del mundo	3
La alegoría del viaje	10
El árbol que viaja y propicia el viaje	13
Capítulo 1	
1. El Origen prostético y el origen verdadero	22
El origen del sabio	22
1.1. Los viajes de Séneca	28
1.2. Los viajes de Eliot	30
1.3. Historia del contacto- Relación ex nihilo	33
1.3.1. La reconstrucción del contacto	35
1.4. Recepción isabelina de Séneca	36
1.5. Composición	39
1.6. Naturaleza viva y el mundo vegetal	42
1.7. La unión del cuerpo	45
Capítulo 2	
2. El Citerón Provisional	48
2.1. El campo temático	52
2.2. Análisis general de acuerdo con la tabla	55
2.3. El tema valor del desplazamiento corto (C)	62
2.4. El motivo del espacio: el lugar marcado por los árboles (D)	66

Capítulo 3

3. La patria celestial	75
La determinación del motivo-espacio del bosque y el motivo-objeto de las especies (E)	76
3.1. Consagración del bosque (D ^I).....	76
3.2. Árbol que posibilita el viaje (D ^{II})	79
3.3. Especies (E ^I)	80
3.3.1. El ciprés que une y resucita	86
3.3.2. El roble que crea poesía	88
3.3.3. El laurel poeta	90
3.3.4. Un calmante y el aliso viajero sanador	91
3.3.5. El pino que une los continentes	92
3.4. El árbol especial (E ^{II})	94
3.4.1. La parte del árbol que protege (E ^{III})	103
3.4.2. Tiresias (J)	104
3.4.3. Los demás fantasmas se acercan (K) y hay chisme sobre todo lo que saben (K ^I)	105
3.5. Naturaleza viva – la agentividad de las plantas (E ^V).....	105
3.6. El chisme y la unión de los ancestros (K ^I), porque poco importa el regreso	110
Conclusiones	121

Apéndice I

Tabla del campo temático	124
--------------------------------	-----

Apéndice II

Estructura de “Ash-Wednesday, Six Poems”	132
--	-----

Apéndice III

Traducción de <i>Oedipus</i> 530-658	133
---	-----

Apéndice IV

Cesuras que marcan palabras del mundo vegetal	149
---	-----

Apéndice V

Homenaje a las plantas silenciosas Vocabulario del mundo Vegetal	151
---	-----

Bibliografía	162
---------------------------	-----

Agradecimientos

Así como la poesía de Eliot resulta de la sinergia de un cúmulo de voces que participan por igual de la composición, el resultado final de esta tesis de maestría es un esfuerzo en conjunto de todas las personas que tengo a bien agradecer en esta sección.

En primera instancia, quiero mencionar que estoy profundamente agradecida con mis profesores y profesoras de la Maestría en Letras, los que a través de sus clases impartidas con entrega, dedicación y compromiso me permitieron nutrir mis ideas previas sobre el trabajo comparativo entre Eliot y Séneca ideado antes de comenzar un posgrado. Me refiero a aquellos profesores con vocación verdaderamente preocupados por nuestro crecimiento personal y profesional, así como por nuestro aprendizaje entre los que destaco: a todos los profesores que impartieron el seminario de Géneros Migrantes, en cuyas sesiones se formó la base de esta tesis; a Javier Espino Martín; y a todas las profesoras que participaron en la clase de La diversificación de la literatura comparada, en especial a las profesoras Irene Artigas Albarelli y Susana González Aktories, quienes brillaron por su esfuerzo en la transición inusitada hacia las clases en línea obligada por la pandemia. Asimismo, agradezco a los profesores Julieta Lizaola y Manuel Lavaniegos del posgrado de filosofía, quienes me aceptaron en sus clases del seminario de Filosofía de la religión, cuyas ideas también formaron y dieron vida a las teorías que presento en esta tesis.

Agradezco particularmente y en especial a mi asesora Nair María Anaya Ferreira, pues, como en otras ocasiones, ella cree en mí más de lo que yo misma creo en mí y me ha impulsado por el terreno de la crítica literaria y la literatura comparada con su entrega y vocación docente a través de sus observaciones detalladas, comentarios y perspectivas que me han ayudado a darle forma a

esta tesis. Sin su ayuda, soporte y apoyo no hubiera sido posible para mí llegar a este punto.
¡Muchas gracias!

Agradezco la revisión realizada por la profesora Patricia Villaseñor Cuspinera de la traducción, medición de versos y análisis oracional y de sintaxis de casos. Sus correcciones puntuales y atinadas me permitieron mejorar y afinar mi análisis y la traducción.

Antes de la elaboración de esta tesis, tuve a bien regresar a casa de mis padres y compartir tiempo y espacio con ellos, así como con mis hermanas. A Nabor Castillo Meza, María Elena Pineda, Illiniza Castillo, Iztaccihuatl Castillo y Tlayuda, les agradezco por formar parte primordial de este trabajo, pues soportaron de mí constantes momentos de tensión por ver esta obra terminada. Estoy agradecida con ellos también por haberme acogido durante el desarrollo de esta tesis, pues sin hogar y sin rumbo, resultaron ser un refugio para mí antes y durante la pandemia.

Agradezco especialmente a Daniel Arce García por su disposición para leer y revisar todo este trabajo sin tener ninguna obligación. Todas sus observaciones me ayudaron a replantear ciertas partes de la redacción, poner más cuidado en mi propia revisión del trabajo y a creer más en mí. Nuestro seminario de tesis resultó muy enriquecedor durante estos tiempos de pandemia.

Así como a veces nos alejamos de aquello que nos gusta, esta vez esa costumbre me hizo sufrir un poco con el latín aparentemente sencillo de Séneca, y esta cuestión me invitó a refugiarme en el gran conocimiento que Marcela Islas Jacinto tiene de la lengua latina, así como de las minucias de la gramática necesarias para llevar a cabo mi análisis. También estoy profundamente agradecida

con ella por haberme ayudado durante este proceso y reconozco que nuestras reuniones de nuestro seminario de traducción enriquecieron mi conocimiento de este campo, me ayudaron a aclarar ciertas cosas que sabía a medias y también me permitieron darme cuenta de que no estoy **tam** perdida, pero que regresar a eso que nos gusta requiere que volvamos sobre nuestros pasos con humildad y cariño. Tacuit [plus minusve(?)] et fecit [“parum”].

A Marco Polo Juárez Cruz, mi fiel compañero, le debo el inicio, tanto en el pasado como en el presente, del impulso de este gran viaje que nos hemos propuesto juntos en lo personal y lo académico. Te agradezco toda tu ayuda y apoyo, así como toda la gran paciencia y cariño que me has tenido. Sin todo ello, llevar a término este pequeño recorrido propuesto en esta tesis jamás hubiera sido posible. Fare forward travellers!

Agradezco abiertamente a todos mis ancestros por formar parte de este proceso. Me comprometo con todos ellos, en especial con las mujeres de mi familia que nunca tuvieron una voz, a poner la frente en alto en lo venidero y pensar en ellas para que, al hacer pleno uso de mi propia voz, ellas puedan ser escuchadas desde lo más profundo de sus silencios.

Con gratitud reconozco el gran apoyo de CONACYT durante toda la maestría para llevar a cabo esta investigación.

Abreviaturas

- AW “Ash-Wednesday”. *Selected Poems*. Londres: Faber and Faber. 1972.
- BN “Burnt Norton”. *Four Quartets*. Londres: Faber and Faber. 1979.
- CTAE *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Segunda edición. México: FCE, 2016.
- EHL *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus (Colección Persiles 167). 1986.
- IS *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Nueva York: Sheed and Ward. 1961.
- LIH “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. *Estética de la recepción*. Madrid: Editorial Arco/Libros (Colección Bibliotheca Philologica). 1987.
- L₁ *The Letters of T.S. Eliot. Volume 1: 1898-1922*. Londres: Faber and Faber. 2009.
- L₃ *The Letters of T.S. Eliot. Volume 3: 1926-1927*. Londres: Faber and Faber: 2012.
- L₅ *The Letters of T.S. Eliot. Volume 5: 1930-1931*. Londres: Faber and Faber: 2015.
- PDLF “El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Madrid: Editorial Arco/Libros (Colección Bibliotheca Philologica). 1987.
- S “Salutation”. *The Saturday Review of Literature*. (Nueva York). Diciembre 10 de 1927.
- SET “Seneca in Elizabethan Translation”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951.
- SSS “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951.
- STS “Seneca Tragicus and Stoicism”. *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden y Boston: Brill (Brill’s Companions to Classical Reception, vol. 5). 2016.

TIT “Tradition and the Individual Talent”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951.

TT “Tematología y Transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. vol. 41, núm. 1 (1993).

Introducción

Migraciones obligadas al Origen

Lucio Anneo Séneca y Thomas Stearns Eliot son dos grandes escritores separados por el tiempo y el espacio, entre los que rara vez se dilucida un vínculo a no ser por pequeños destellos en la crítica de Eliot y por la reciente contribución al *Brill's Companion to Roman Tragedy* de George A. Staley.¹ En su artículo “T. S. Eliot’s Seneca”, él intenta demostrar que la concepción de Eliot sobre el estoicismo de Séneca es errada y que su inexplicable atracción hacia él en resumidas cuentas se debe a la gran afinidad de sus “personalidades e intereses”. Para Staley, Séneca y Eliot son “Writers in poetry and prose, master wordsmiths, [who] longed for the stern wisdom to be found in Christianity or Stoicism” (363); no obstante, fuera de ello, Staley subraya la falta de una conexión más profunda. A diferencia de Staley, considero que ésta sí existe y se halla en la analogía de sus transformaciones personales y autorales, producto de sus experiencias en sus respectivos viajes reales y figurativos, además de un notable interés por la naturaleza que ambos incorporan en su obra de manera general y particular a través del motivo del árbol.

Desde mi punto de vista, sus coincidencias revelan una necesidad interior de proveer estabilidad a una incertidumbre identitaria que tuvo su origen en sus propios desplazamientos desde las periferias geográficas, a las que pertenecían involuntariamente, hacia otros territorios que, para ellos, por decisión personal, constituían sus centros y orígenes.² Roma y Londres, como aparentes depósitos inamovibles de la civilización y la identidad romana y europea, ofrecieron a ambos su

¹ Staley menciona otros autores como David Chinitz y Hugh Kenner, quienes también han estudiado la cuestión a partir de los artículos que Eliot escribió sobre Séneca. Aquéllos se concentran en la gran influencia que *Sweeney Agonistes* tiene de sus dramas poéticos.

El nombre de Séneca presenta ciertas dificultades relacionadas con su nombre original en latín Lucius Annaeus Seneca. He decidido adoptar una mezcla del nombre aceptado por el catálogo de autoridades de la UNAM que incluye el uso del nombre españolizado con su correspondiente ortografía con acento, de donde queda Lucio Anneo Séneca. Utilizaré este último a lo largo de la tesis.

² De este punto en adelante, utilizaré ambos términos como sinónimos y libremente intercambiables.

desenvolvimiento en el mundo de las letras, así como una popularidad y una posición con gran influencia sobre la cultura y la política sin que por ello perdieran de vista que la concepción de una cultura del Mediterráneo, y posteriormente “europea”, desde la antigüedad se caracterizó por un alto grado de hibridación. Aquellos centros intelectuales hegemónicos de su época representaban para ellos la culminación de sus desplazamientos obligados y voluntarios, así como el verdadero regreso al origen ancestral arduamente buscado de forma directa o indirecta y la perpetuación de sus viajes figurativos en la composición literaria.

La vuelta al origen

Tomando en cuenta la conexión entre ambos autores, me parece pertinente establecer que mi objetivo general en esta tesis es analizar comparativamente los versos 530 al 658 de *Oedipus* de Séneca y la segunda sección de “Ash-Wednesday, Six Poems” de T. S. Eliot a través de la articulación de tres marcos metodológicos pertenecientes a la literatura comparada: la estética de la recepción, la tematología y la transtextualidad. Considero fundamental exponer mi reflexión teórica sobre la literatura hodopórica puesto que ésta engloba los elementos que forman parte de mi interpretación y funciona como el preámbulo de mi hipótesis.³ Aún más, mi reflexión teórica resume los descubrimientos que he llevado a cabo a lo largo de esta investigación. Dado que he mencionado anteriormente que los viajes constituyen un vínculo profundo entre ambos autores, una razón más para plantear esta perspectiva crítica reside en que mi interpretación de los viajes de Séneca y Eliot, junto con su consecuente transformación literaria, los establece como autores que prefiguran algunas de las inquietudes posteriores de la literatura de viajes analizadas y discutidas

³ Con “literatura hodopórica” reutilizo el término que Domenico Nucera usa en “Los viajes y la literatura” para referirse a la literatura de viajes, término acuñado por Luigi Monga, el cual rescata su sentido etimológico del “camino” y el “viaje” (246) y que tiene por base, generalmente, una estructura cíclica o circular formada por tres partes: partida-viaje-regreso (247).

dentro de la literatura comparada. Buen ejemplo de ello serían la definición y delimitación del propio género y sus subgéneros; las relaciones internacionales e interculturales que el género promueve; la convivencia e intercambio entre la literatura con otras disciplinas que con el análisis comparatista se perfila hacia la interdisciplina; la mirada hacia el “otro” y el “lugar otro” para llevar a cabo comparaciones; la importancia de la recepción de los textos; y por último el intercambio y la cooperación entre culturas que desestima la existencia de culturas dominantes y culturas inferiores en la conformación de la identidad europea (Nucera 241-245).⁴

Viaje al centro del mundo

A mi modo de ver, tanto los viajes como el motivo del árbol, presentes en la vida y los escritos de Séneca y Eliot, forman parte de su búsqueda personal de una identidad europea originaria que pudiera proveer estabilidad a su propia identidad.⁵ Equiparo dicha búsqueda con la pregunta primordial sobre el Origen que Mircea Eliade asocia al mito primigenio de la creación, del cual se desprende la continua necesidad de tender a un Centro físico y simbólico. De este movimiento Eliade destaca tanto la inaccesibilidad, pues se requiere un estado especial de la conciencia para acercarse al Centro, como el acceso fácil y natural al Centro a través de un desplazamiento físico largo, por ejemplo, una peregrinación, o uno corto, como ir a la iglesia. Además, él subraya la proliferación de múltiples centros a través del tiempo —en varias culturas— y del espacio— en

⁴ Hay que tomar en cuenta que esto es sólo desde la perspectiva de Domenico Nucera, pero considero que es una postura general que ha adoptado la literatura comparada dentro del ámbito de la literatura de viajes. Por mi parte, considero importante destacar que la cultura europea tiene sus inicios en la antigüedad pasando por la antigüedad clásica, en la que la historia del desarrollo y consecuencias de la expansión del imperio romano forjaron ciertas condiciones para el origen híbrido de la cultura europea, lo cual parece olvidarse en los años posteriores a la formación de la Literatura Comparada. La historia revela que la tendencia es hacia la recrudescencia de los nacionalismos incluso cuando supuestamente se trabaja desde una perspectiva supranacional.

⁵ Es obvio que adjudicarle una identidad europea a Séneca resulta anacrónico. Me refiero aquí a una identidad romana perteneciente al imperio romano, pero asimismo a una identidad del Mediterráneo que incluye varias culturas. *Cf.* con nota anterior.

muchas partes del mundo e incluso dentro de una misma cultura—. Resulta por demás significativo que tanto el Origen como el Centro en repetidas ocasiones sea representado por o se identifique con un árbol; pongamos por caso, el árbol de los chamanes que se escala de forma ritual para conectarse con el cielo.⁶ Precisamente Eliot y Séneca participan de esta representación del Centro u Origen en forma de árbol.

Después de tomar como punto de partida estas primeras ideas de Eliade, propongo mi reflexión teórica sobre la literatura hodopórica basada en la estructura de un viaje cíclico perpetuo hacia un Centro identificado con un árbol, al mismo tiempo que contribuyo a la literatura comparada con mi visión formada a partir de varias posturas. Desde mi punto de vista, como ya lo plantea Eliade, el centro no es inherente a un lugar o espacio específico y, por tanto, es elegido, fundado y no constituye el Origen verdadero ni, a mi juicio, el punto de llegada ni de retorno de un viaje, aunque ese espacio se conecte con el verdadero Centro.⁷ Para explicar con más detalle esta idea y definir más específicamente ese “Origen verdadero”, es importante mencionar que asocio lo inaccesible del Centro a una falta de conexión con “algo” que no se puede identificar en un primer momento porque es necesario realizar un desplazamiento físico hacia un lugar para reconocerlo.⁸

En mi reflexión teórica, un individuo que, por supuesto se convertirá en un viajero, siente primero una carencia hasta cierto punto inexplicable y, posteriormente, la necesidad de realizar un

⁶ Los chamanes buriatos tienen la facultad de ascender al Cielo a través del ritual de ascenso por el árbol que representa el centro del mundo, lo cual aprendieron durante su iniciación en la que también tienen encuentros con imágenes arbóreas (*CTAE* 117).

⁷ Nucera considera que el punto de partida, que yo identifico con el Origen, la mayoría de las veces es el punto final de llegada después del regreso del viaje, mientras que en otras ocasiones el punto de llegada no corresponde al punto de partida (250). Es mi intención decir que ninguna de las dos visiones forma parte de mi teoría de literatura hodopórica.

⁸ Aquí se trata de un viaje voluntario, no forzado. Eliade vincularía la falta de ese “algo” con la nostalgia de un paraíso perdido equiparado al momento antes de la creación y, por tanto, antes de una terrible separación (*IS* 55). En esencia, lo que siente el individuo podría igualarse a ello, pero siento, como se verá más adelante, que es un poco más complejo. De hecho, a mi juicio, Hans Robert Jauss, teórico de la estética de la recepción, concordaría con Nucera, pues él establece que la experiencia estética es una experiencia que tiene un tinte religioso y que llama “la necesidad de ser otro” (*EHL* 38), que podría equipararse a esa búsqueda del “algo”.

viaje para buscar lo que hace falta.⁹ Después de cruzar una o varias fronteras geográficas, éste llega a un nuevo territorio y descubre que el lugar coincide con el “algo” que estaba buscando.¹⁰ A consecuencia de ello, decide que es su Centro.¹¹ Todavía más, la experiencia conjunta desde el inicio del viaje hasta el momento de la elección del Centro físico procura el descubrimiento más profundo para el viajero: la existencia de un centro interior e invisible en el individuo que preexistía al viaje y que además se alinea al centro físico.¹² El hallazgo es por demás múltiple, pues el centro interior da indicios de poseer también un límite invisible; el centro y el límite descubiertos son asimismo móviles —puesto que el individuo los transporta de un lado a otro, o éstos viajan con él automáticamente—, mutables —porque cambian con la experiencia aportada por el viaje— y transformadores —cuando se alinean con el centro físico provocando, a su vez, cambios físicos e interiores en el individuo—.¹³

La transformación que procede de la experiencia del viaje, de la alineación de los centros y de los límites físicos e invisibles, así como del último gran descubrimiento de un centro y límite

⁹ Considero que en gran medida mi reflexión teórica es una mezcla de las proposiciones de Eliade en torno al centro, la forma en la que Nucera trata sobre el tema de la literatura de viajes y la existencia de la definición de horizonte, que yo equiparo a la frontera, de la estética de la recepción. En este caso, Nucera declara que el primer carácter comparativo de la literatura de viajes es su acción de cruzar la frontera para comparar lo exterior con lo interior (Nucera 243). Amalgamo entonces esos dos “espacios” con la concepción de Centro de Eliade y llevo todo desde el terreno específico de la literatura de viajes hacia lo general de la literatura comparada. Reitero la importancia del viaje voluntario. Éste es aceptado por el individuo, mas es forzado por el destino o el deseo interno del viajero. Otra es la naturaleza de las migraciones forzadas por la guerra o el exilio político, por ejemplo.

¹⁰ El viaje voluntario valida la búsqueda del “algo”. La idea de “algo” en cierta forma está inspirada en el “quid” de los estoicos que Séneca explica en *Epistulae* VI.58.

¹¹ Probablemente tomé la idea de Nucera de que el punto de llegada se convierte en una “patria existencial”, un “yo” escondido que hay que encontrar (250); con mi teoría quiero llegar más allá y determinar más propiamente qué es lo que se descubre. Esto también se combina con Eliade, pues quienes instauraban los centros sagrados los elegían por ciertas características del lugar. Esas características que inspiran al individuo a elegir el nuevo territorio como centro no solamente son físicas, implican una complejidad y estado interior del viajero.

¹² Nucera reconoce la importancia de esa experiencia del viaje. No obstante, en este punto me separo, tanto de él como de Eliade, al postular la existencia de un Centro interior. Nucera no se refiere a “un centro” interior que se descubre, sino a un “yo”, y Eliade alude a una vida interior espiritual y a que el humano tiende invariablemente a un Centro como si éste fuera una categoría divina exterior al ser humano.

¹³ Esta parte está inspirada en el estoicismo antiguo que propone que los corpóreos poseen un límite invisible que se extiende más allá de lo físico (Boeri y Salles 31, 36-38). Aquí asumo que el límite físico del nuevo lugar es su frontera geográfica. Esto es irónico, pues una frontera es una construcción artificial creada por los humanos sobre un “supuesto límite” invisible predeterminado y preexistente a ciertas marcas geográficas. A veces las mismas marcas geográficas señalan el límite, pero éste es impuesto arbitrariamente por los hombres a un fenómeno natural.

invisibles, se extiende hacia todos los elementos que forman parte de esta teoría y repercute igualmente en ellos. Dichos efectos están determinados por la convivencia e intercambio entre lo físico y lo invisible que se puede observar a lo largo del movimiento del individuo que viaja de muchas maneras. Sin embargo, de la coexistencia de lo físico y lo invisible en dicho desplazamiento lo más destacable es lo siguiente: el punto de salida, esto es, el territorio geográfico al que por nacimiento pertenece el individuo, imprime en el ahora viajero su vínculo con él a través de la herencia de rasgos físicos —en esencia familiares— y a través del centro interior, ignorado por el individuo.¹⁴ Entonces, cuando éste cruza fronteras físicas, su límite invisible traspasa y transgrede el artificial, construido para dividir los territorios geográficos. A ese límite u horizonte físico le corresponde un horizonte incorpóreo, milenario o mítico,¹⁵ como un aura que en la

¹⁴ Comparo estos rasgos físicos con los rasgos “familiares” que Luz Aurora Pimentel observa en las obras literarias que comparten temas y motivos en común, lo cual explicaré más adelante. Cf. páginas 13-14.

¹⁵ Puesto que una discusión sobre el mito y, en consecuencia, sobre la forma en que conceptualizo el término “mítico” requiere otro espacio, me limito a mencionar que me baso en la idea de Lawrence Coupe quien en *Myth* relaciona el mito con la literatura a partir de paradigmas o patrones ejemplificativos. En el caso particular de los mitos que utilizo en esta tesis, a la narrativa principal relacionada con el campo temático la nombro “paradigma o patrón ejemplificativo de migración voluntaria y fundación de un centro/ciudad” (2). Éste, sin embargo, forma parte de lo que Coupe considera es el mito del héroe. De los mitos, cuyo estudio en realidad pertenece a la mitografía, como de la misma manera lo expresa Pimentel (TT 223), se puede tomar material para crear paradigmas de mitos literarios o, mejor dicho, literatura “mítica” (Coupe 2). De ahí que lo “mítico” y lo “literario” no estén tan separados. La literatura se puede convertir en mito-poética al recrear narraciones para entender el mundo. Entonces la crítica literaria se convierte en mitografía durante la interpretación del mito, pues lo mítico forma parte de la experiencia literaria (Coupe 2).

Dado que existe una gran diversidad de definiciones del mito que son conflictivas porque cada postura favorece un cierto paradigma subyacente (3), Coupe retoma a Don Cupitt y se postula a favor de una idea general del mito imparcial que considera que una narrativa es “mítica” cuando ésta posee la mayor cantidad de elementos, los cuales enumera. De ahí que, en consecuencia, cuando utilizo “mítico” me refiero a todo lo relacionado con una historia o cuento tradicional sagrado que es anónimo y tiene un significado universal o arquetípico, por lo cual se narra dentro de una comunidad y contiene la mayor parte de los siguientes elementos: está ligado a un ritual; cuenta las acciones de dioses, semidioses, héroes, espíritus y fantasmas; está ambientado fuera del tiempo en un tiempo primigenio o escatológico y en un espacio supernatural; trata sobre la relación entre el mundo supernatural; en él los seres supernaturales son antropomórficos; está lleno de inconsistencias, mas explica, reconcilia, guía o legitima ciertas acciones o valores (Coupe 3). Resulta esclarecedor lo que Coupe aporta más adelante acerca del mito cuando dice: “myth may imply a hierarchy, but it also implies a horizon: it is ‘a disclosure of unprecedented worlds, an opening on to other possible worlds which transcend the established limits of our actual world’ [...]. In other words, while myth may be paradigmatic, and while it may imply a social and cosmic order, or perfection, it also carries with it a promise of another mode of existence entirely, to be realised just beyond the present time and place. It is not only foundational [...] but also liberating [...]” (5). Esto resulta fundamental para entender que el mito, y por ende cualquier elemento mítico, trasciende su propia narración y paradigma para encontrar otras realizaciones en otras obras literarias. Nótese la marca architextual “horizonte” que se modifica a medida que el mito se crea y se recrea.

alineación de los centros se mezcla o se fusiona con el límite del individuo y propicia la creación de un horizonte nuevo.¹⁶

Aceptado, pues, que lo anterior ocurre de manera simultánea durante el viaje y al final de él, considero que el centro físico es hasta cierto punto indeterminado porque depende del movimiento y de la conciencia del individuo de que cierto lugar es su Centro elegido. Por consiguiente, la periferia también queda indeterminada a causa de la falta de un centro físico fijo independiente de una decisión humana.¹⁷ La indeterminación crece al añadir que la búsqueda inicial del “algo” y el viaje son una necesidad creada por el destino: el individuo realiza el viaje porque es imperativo, está en sus estrellas.¹⁸ De esta condición previa admito una bifurcación de dos itinerarios posibles: por un lado, se extiende el camino independiente del viaje voluntario personal y, por otro lado, emerge un trayecto cíclico que se repite perpetuamente, predeterminado para el individuo por la ruta familiar marcada varias generaciones atrás, como un mapa forjado con el señalamiento del rumbo que siguió cada uno de sus antecesores.¹⁹ Estos dos trayectos, el heredado y el escogido, por azar o por designio divino, a veces se unen en un punto determinado y se

¹⁶ Aquí hay varias ideas mezcladas, por un lado, está el horizonte histórico, el horizonte de expectativas y la fusión de horizontes postulados por Jauss en su estética de la recepción, por otro lado, como parte de la idea estoica del límite invisible, también apelo a la mixtura (Boeri y Salles 36). Nótese que el desplazamiento del límite y el horizonte se fusionan en uno mismo. El descubrimiento de la alineación de los centros trae como resultado la transferencia del límite físico en un horizonte que transforma y se modifica a sí mismo con la confluencia de lo físico y lo invisible.

¹⁷ La indeterminación a la que me refiero se relaciona con los *Leerstellen*, los vacíos o indeterminaciones que Wolfgang Iser plantea como su aportación a la estética de la recepción que habré de explicar más adelante con más detenimiento. Cf. página 15.

¹⁸ Eliade establece que el humano tiende al centro, no que sea su destino tender al centro. Nótese la subsiguiente bifurcación que alude a la esencia de la tragedia.

¹⁹ “¿Es que no sigo a mis predecesores? Lo hago, pero me permito introducir algún hallazgo, modificar y abandonar alguna doctrina: no soy esclavo suyo, les doy mi asentimiento” (Sen. *Ep.* ix.80.1; Traducción de Israel Roca Meliá). Siguiendo la tradición epigramática empleada por Séneca y Eliot, a lo largo de la tesis ofrezco citas que funcionan como sentencias o máximas que se relacionan con los temas tratados, pero que no necesitan más explicación dentro del texto. Cf. página 43. Para evitar confusiones, referiré en cada caso a quién pertenecen las traducciones de cada cita en el cuerpo del texto y sentencia en notas al pie.

convierten en un mismo destino: el regreso al verdadero y a la vez falso lugar de origen, pues aún queda un vacío, algo indeterminado.²⁰

La ambivalencia en cuanto al “lugar de Origen” permanece, porque lo que corresponde a la “patria existencial” del individuo solamente lo es en relación con su presente.²¹ El individuo sólo participa del patrón mayor del viaje ancestral, el que sigue la ruta marcada por los ancestros, cuando se inscribe en el viaje cíclico perpetuo. No tiene la facultad de descubrir el Origen de todos los tiempos, pero marca otra parte del mapa que han de seguir sus descendientes y que indirectamente dirigen al verdadero Origen; el individuo funda un nuevo Centro que entra en contacto con todos los demás centros y con ello se evidencia que el estado natural del humano consiste en el movimiento continuo a través de la migración porque para desarrollar todo el potencial de la identidad el individuo debe desplazarse físicamente.²² Todavía más, con sus propios viajes, el individuo descubre que su historia ancestral, su herencia familiar, sólo pudo desarrollarse a través de la migración de todos sus antecesores, a gran o a pequeña escala. Finalmente, insisto en que la ambivalencia persiste porque, así viaje el individuo por todo el mundo y se asocie a todos los centros existentes sobre la faz de la tierra, es imposible que conozca el único y verdadero Origen, pues éste está en algún otro lugar más allá de lo físico.²³ Y en ello también reside la ambivalencia,

²⁰ Esto es la mezcla de la propuesta de literatura hodopórica de Nucera, la lectura de Balachandra Rajan de la poesía de Eliot como un viaje figurado, la interpretación de Kenneth Paul Kramer de los viajes de todo el linaje de Eliot y, por último, mis propias observaciones sobre los desplazamientos físicos rememorados en la mitología griega del ciclo tebano.

De acuerdo con mi interpretación de *Epistulae* IX.82 de Séneca, el origen permanece indeterminado en tanto que va ligado al destino y solamente se determina con la actitud interior, la autorreflexión, el esfuerzo por entender de qué se trata la experiencia.

²¹ El término de “patria existencial”, que se refiere al punto de llegada convertido en un punto de salida, proviene de Nucera. Cf. nota 11.

²² “¿Entonces, qué?, ¿no voy a seguir las huellas de los antiguos? Por supuesto tomaré el camino trillado, mas si encontrare otro más accesible y llano, lo potenciaré. Quienes antes que nosotros abordaron estas cuestiones no son dueños, sino guías de nuestra mente. La verdad está a disposición de todos; nadie todavía la ha acaparado; gran parte de su estudio ha sido encomendado también a la posteridad” (Sen. *Ep.* IV.33.11; Traducción de Israel Roca Meliá).

²³ Eliade no determina el lugar en el que se encuentra el verdadero origen. En efecto, se refiere a que no está en un ámbito físico, y lo identifica con la unión del pasado al presente a través de la actualización de la creación primigenia.

puesto que por todo lo anterior ese Centro es inaccesible y de cualquier forma está al alcance de la mano.²⁴

El motivo del árbol puede o no formar parte de esta teoría de la literatura hodopórica. Sin embargo, lo incluyo en esta tesis ubicado en varios puntos del viaje y la experiencia del viajero. Considero que el árbol representa la necesidad del destino, del viaje, así como el punto de partida, el trayecto y el punto de llegada; el centro físico y el centro interior, así como su punto de unión o alineación; la transformación y, por último, la confluencia de la ruta familiar y el viaje voluntario personal. Además de esto, tomando en cuenta la idea de Eliade de la multiplicidad de centros en el mundo y en el tiempo, arguyo que la causa de la identificación de tantas representaciones con el árbol en mi reflexión teórica de la literatura hodopórica se debe a la existencia física de árboles susceptibles de convertirse en un centro en todo el mundo. Esto puede decirse de otro modo a través de la siguiente analogía: “centros, ombligos del mundo, cimas del mundo hay en la tierra como árboles y especies de árboles existen en él”. Asimismo, entre todas las cosas que el árbol representa, también tiene la capacidad de figurar la estabilidad y la inestabilidad de la identidad del individuo.²⁵ En el caso específico de Séneca y Eliot, esa figuración se refiere a la relatividad identitaria de la cultura europea a través de la idea del género y la especie de los árboles.²⁶

Las preocupaciones de Séneca y Eliot en torno a los viajes muestran en su vida personal e intelectual esa necesidad de volver al Centro y Origen, y sus escritos sientan la pauta para cuestionar el concepto de identidad y la estabilidad inamovible de la cultura europea. Ahondemos

A él le interesa traer ese momento pasado al presente; en mi teoría doy a entender que importa más el presente y que la creación, que involucra igual el pasado, conlleva el origen.

²⁴ Un centro puede ser inaccesible porque físicamente está lejos del viajero, sin embargo, el viajero puede acceder fácilmente a él a través de los viajes figurados en la literatura.

²⁵ “En ésta radica el supremo bien del hombre; antes de que este bien quede consumado, hay en el alma una sensación de inseguridad, mas cuando aquél se halla ya en la perfección, goza ella de una estabilidad inalterable” (Sen. *Ep.* VIII.71. 27; Traducción de Israel Roca Meliá).

²⁶ Por supuesto que esto tiene que ver también con la interpretación que Séneca hace de la teoría platónico-aristotélica del género y la especie en *Epistulae* VI.58. Cf. nota 4 y 5.

en esto un poco más: pareciera que Séneca y Eliot proponen en sus obras que, aunque lo físico-geográfico no determina todo en la persona, forma parte de ella, pero se añade a ello la decisión personal de ligarse a otro pasado y origen que se revela como la nube de antepasados múltiples que los autores llevan dentro, a lo cual también se suma la propia experiencia. Por todo ello, y en concordancia con mi reflexión teórica sobre la literatura hodopórica, considero que los escritos de Séneca y Eliot prefiguran una literatura de viajes particular que propone que la herencia cultural e incluso familiar no obedece a fronteras geográficas ni a imposiciones de un imperio o nación ni al lugar de nacimiento, sino que está conformada de algo más complejo y está menos precondicionada por el territorio en el que es creada.

La alegoría del viaje

Tomando en cuenta todo lo anterior, en esta tesis sostengo que, a pesar del carácter estático que representa en primera instancia el motivo del árbol como un punto inmóvil en el espacio de los bosques descritos en *Oedipus* y “Ash-Wednesday”, Séneca y Eliot utilizan de forma paradójica el mismo motivo del árbol y construyen una alegoría de lo que ocurre en el momento de la lectura por medio de la narración de un viaje como un desplazamiento físico. En éste, Creonte, Tiresias, Edipo y la voz poética en “Ash-Wednesday” transportan un centro interior hacia un territorio que constituye un Centro físico hasta alinearlos. La conexión de ambos revela múltiples descubrimientos que comienzan con la perpetuación del movimiento en un lugar estático demarcado por el árbol que funciona como un camino para ascender o descender simultáneamente. Los hallazgos se multiplican como verdades inscritas y concentradas en el motivo del árbol: que tanto el centro físico como el interior tienen forma de árboles y se componen del cúmulo de los ancestros; los ancestros, a su vez, corresponden a los personajes mitológicos y a los autores: los heredados por la tradición del territorio al que se pertenece y los elegidos voluntariamente a través

del propio viaje, esto es, la propia lectura; la confluencia o fusión de ambos centros revelan también el verdadero origen literario: los ancestros heredados y los elegidos construyen el Origen cuando se conectan y permiten la comunicación entre el cúmulo de los ancestros y el lector. Esto provoca la subsecuente creación literaria de una nueva obra. Aunado a todo lo anterior, la recurrencia del árbol en estos dos textos desentraña de igual manera que el motivo del árbol al final de todo el recorrido alegórico de la lectura se ramifica a numerosas concretizaciones y con ello se muestra con la facultad de articular relatos, ancestros y tradiciones literarias, y, por tanto, se caracteriza por unir territorios separados por fronteras artificiales a través del mismo acto de la lectura y de la creación poética propiciada por él.²⁷

Esta propuesta de lectura de las obras surgió a través de mi propia interpretación de los viajes de Séneca y Eliot, que en un primer momento escaparon a su voluntad. Considero que ellos obtuvieron de sus propias migraciones a centros hegemónicos de la cultura europea las experiencias necesarias para estimular sus inquietudes literarias. Éstas les permitieron no sólo integrarse en un mundo de las letras ajeno a sus filiaciones culturales, sino también inscribirse en él. Se asimilaron de tal manera al nuevo territorio habitado por ellos que se convirtieron en verdaderos sujetos culturales “nativos” del “nuevo origen”. Séneca y Eliot, de manera análoga, no se separaron de su historia familiar al alejarse de su lugar de nacimiento, sino que se inscribieron en el viaje ancestral y de forma paradójica volvieron al origen o centro territorial primigenio de donde habían partido sus ancestros varias generaciones antes. Dicho fenómeno les proveyó de la clave para desenvolverse en la literatura del nuevo territorio a través de la conexión de los “nuevos” con los antiguos ancestros, es decir, los personajes mitológicos y los escritores propios de su cultura —

²⁷ Como trataré más adelante en el marco teórico, me referiré a las diferentes realizaciones de una obra, es decir, las diferentes interpretaciones posibles de una obra literaria como concretizaciones porque ése es el término que se utiliza dentro de la estética de la recepción.

ligados de alguna manera a los gustos familiares—, los heredados por la tradición y los elegidos por decisión propia.

Pienso que lo anterior revela en última instancia que, dado que el patrón fundamental del desarrollo personal consiste en perpetuar el viaje a través de la ruta ancestral marcada por la familia real y por la familia literaria elegida, ni el centro ni el límite geográfico, y por implicación ni el idioma,²⁸ constituyen barreras que dividen y separan lo expresado en la literatura de un sujeto que pertenece a un territorio geográfico diferente, pues los ancestros se llevan en el interior.²⁹ Cuando éstos fueron trasladados por Eliot y Séneca al centro físico elegido, se rompieron esas barreras y esos límites y se creó un espacio nuevo con límites u horizontes nuevos, con lo cual se da pie a contender con el significado de frontera, un límite geográfico artificial, y cuestionar, por consiguiente, la división de las literaturas nacionales bajo un esquema de la pertenencia territorial.³⁰ Séneca y Eliot también participaron de la perpetuidad del viaje: incluso cuando anunciaron haber terminado sus desplazamientos físicos, una parte de ellos siguió viajando en su propia composición y experiencia literaria.

Como consecuencia de sus viajes, considero que ellos vertieron sus experiencias en sus escritos, las transformaron en forma poética al comunicar al cúmulo de sus ancestros y representaron el proceso de lectura con su subsecuente efecto en la creación literaria. Dicho sea de paso que con ello Eliot y Séneca no sólo prefiguraron preocupaciones propias de la literatura de

²⁸ Esto es un claro punto de contienda, puesto que el idioma realmente es una barrera para el que no lo conoce; que se puede superar con la traducción, es un hecho, pero aún entonces los puristas estarían en desacuerdo sobre la validez de esa experiencia literaria. Sin embargo, en ese sentido, la traducción se convertiría en la clave para romper esas barreras y para modificar las fronteras. La traducción, entonces, es una herramienta valiosa que permite la alineación de centros interiores y centros físicos donde antes era imposible lograrla.

²⁹ Considero que esta idea también tiene su origen en la apreciación que llevó a Neil Gaiman a crear *American Gods*, pues su idea inicial es que durante las migraciones las personas no solamente realizan el desplazamiento físico, sino que ignorándolo además llevan consigo su religión y sus dioses al nuevo territorio. En ocasiones, ellos mismos se convierten en los nuevos dioses que conservan las características originales dotadas por el territorio de origen.

³⁰ Un área de estudio de la Literatura Comparada. Cf. páginas 22-24.

viajes inscritas en la literatura comparada, sino que también, a mi juicio, tienen la facultad de establecer un diálogo y discusión en torno a los límites territoriales y sus repercusiones en la literatura como efecto del viaje y la migración de la figura autorial. Por último, si el estado natural del hombre es estar en movimiento, en el desplazamiento figurativo, Séneca y Eliot proveen en sus escritos la forma de continuar con ese viaje interior al tomar en cuenta que incluso los más remotos inicios de la cultura europea comenzaron con la migración obligada o voluntaria, ya sea del pueblo hebreo que dio origen a lo que después se convirtió en la *Biblia* o del pueblo griego que proveyó la fuente mitológica que influyó con fuerza en la tradición poética y cuyos alcances son inimaginables. Ambas tradiciones, las cuales utilizaré como un ejemplo de las repercusiones de mi reflexión teórica, surgen de un paraje de indeterminación a causa de los constantes desplazamientos físicos que se necesitaron para que esa tradición se formara, y, sin embargo, a pesar del gran grado de hibridación que las conforma, constituyen el origen, soporte y fuente incontestable de una identidad europea que irradia a todo Occidente.

El árbol que viaja y propicia el viaje

Dispuesta así mi reflexión teórica y mi hipótesis, estableceré ahora los marcos metodológicos que he elegido para llevar a cabo el análisis comparativo. Existen innumerables indicios de una posible articulación de la estética de la recepción, la tematología y la transtextualidad en varios de los teóricos que he consultado, puesto que las más de las veces uno está implicado en el otro. Al respecto sirva mencionar que una de las mayores exponentes de la tematología, Luz Aurora Pimentel, en “Tematología y Transtextualidad” (TT), propone un análisis que involucra los marcos metodológicos con los cuales nombra su artículo, aunque veladamente también los vincula a la estética de la recepción. Aun incluso antes que ella, Gerard Genette, tratando sobre la architextualidad en *Palimpsestos* ya incluía la estética de la recepción en la transtextualidad, pues

"La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el 'horizonte de expectativas' del lector, y por tanto la recepción de la obra" (14).

Por otro lado, en su teoría propuesta en *La literatura como provocación*, Hans Robert Jauss se refiere a la transtextualidad con alusiones acerca de lo que experimenta el lector como parte del proceso de lectura: "Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante **anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas** para un modo completamente determinado de recepción" (170-171).³¹ Hago hincapié en las palabras resaltadas porque, aunque Jauss no menciona de forma directa las marcas transtextuales, es evidente que las utiliza e incluye en el juego complejo de la estética de la recepción que, en gran medida, se enfoca en el vínculo que une la obra nueva y las obras anteriores en las que el autor se basó.

Existen muchos otros ejemplos de teóricos que, al tratar de uno de estos marcos metodológicos, en realidad abarcan un terreno más amplio y de pronto tocan otras áreas. Siguiendo esa línea teórica, mi intención al articular estos marcos metodológicos no solamente radica en reconocer o reivindicar el papel del autor como lector, sino también en enfatizar que cada teoría se enriquece de la otra justamente para que el análisis, como bien lo dice Pimentel "sea más fino" (227) y al mismo tiempo desentrañe más profundamente el proceso de transformación de un tema o motivo en el paso de una obra a otra.

De la estética de la recepción tomaré los conceptos de horizonte histórico, horizonte de expectativas, fusión de horizontes, vacíos o indeterminaciones y correlatos intencionales. El horizonte histórico en la teoría de Jauss a grandes rasgos se refiere al contexto histórico en que surge tanto la obra retomada como la obra nueva. En esta tesis, me referiré a ese horizonte y

³¹ Las negritas son más.

enfataré en su caso los elementos que tengan una mayor conexión con los viajes de ambos autores. Consideraré el horizonte de expectativas como el “conjunto de lecturas” (Rothe 19) que posee el lector, de donde procede una información previa para acercarse al texto, y lo relacionaré de manera estrecha con los temas y motivos que tanto Séneca como Eliot retoman y transforman de acuerdo con sus horizontes históricos y de expectativas.³²

Me referiré a la fusión de horizontes, es decir el amalgamiento del horizonte histórico y de expectativas del autor de la obra previa y del de la obra nueva, relacionándolo directamente con las diferentes realizaciones que dependen de cada lectura hecha (LIH 70), es decir, los nuevos textos que constituyen las concretizaciones de un texto (Rothe 18). Dichas concretizaciones están estrechamente vinculadas con los *Leerstellen*, vacíos o indeterminaciones (PDLF 222), espacios entre las partes que sólo cobran sentido cuando el lector los llena complementaria e involuntariamente (Ingarden 36), convirtiéndose en un coautor de la obra (Rothe 22). El llenado de esos “vacíos” o indeterminaciones intencionalmente creadas por el autor permite que exista una determinación complementaria por parte del lector de esas indeterminaciones. Sin embargo, es menester que los *Leerstellen* no desaparezcan en cada nueva concretización de una lectura para que se sigan determinando complementariamente *ad infinitum* convirtiendo la obra determinada en una versión nueva (Ingarden 32).³³ Por tanto, la determinación complementaria e involuntaria de los vacíos o indeterminaciones constituye una concretización de una obra, término que utilizaré para referirme a las diferentes versiones de “llenado” de los *Leerstellen*. En su caso, me referiré a ese llenado como un pedido involuntario del texto, una intención o tendencia del texto llamada

³² En cierta forma, los horizontes de expectativas de ambos están esbozados en la tabla del campo temático, a la cual me referiré más adelante. Cf. página 16, nota 35; Apéndice I – Tabla del campo temático.

³³ “Existe una gran diferencia entre aplicarse a un tema agotado o a uno en estudio: éste se acrecienta cada día y los hallazgos no son obstáculo a quienes se dedican a investigarlo. Además, la posición del último es la mejor: encuentra a mano expresiones que, dispuestas de forma diferente, ofrecen un aspecto nuevo. Y no echa mano de ellas como si fueran pertenencia ajena; son, en verdad, del dominio público” (Sen. *Ep.* VIII.79.6; Traducción de Israel Roca Meliá).

“correlatos de oraciones intencionales” (PDLF 218), una especie de semillas que el autor de la obra previa deja en el texto para que el lector interprete de cierta manera y concretice una nueva obra.³⁴ Analizaré el llenado de estos vacíos a través de la posibilidad de variación que éstos aportan para transformar los temas y motivos.

De la tematología, he decidido tomar varios conceptos y considero que es la parte central de los marcos metodológicos. En principio me propongo utilizar el concepto de constantes o invariables y variables, las cuales se refieren a las características que cambian y las que no cambian en un tema o motivo (Doležel 262-264). Conectaré éstas con los temas y motivos que surgen de la aplicación de la metodología de Claude Bremond a través de la elaboración de un esquema que reúne los rasgos en común los cuales establecen cadenas de mutaciones conectadas por constantes. Esas constantes son las partes invariables que pueden cambiar levemente pero no desaparecer o distorsionarse por completo y que por su recurrencia permiten que exista un campo temático formado por los diferentes relatos escogidos (174).³⁵ Con ello se busca un centro que asegure la unidad del conjunto para analizar todas las manifestaciones. En este caso, ese centro está constituido por el motivo del árbol que posibilita el recorrido por las variaciones del tema. Obviamente me referiré a lo que se encuentra en *Oedipus* y en “Ash-Wednesday” con profundidad, pero mencionaré de qué fuentes provienen los elementos que varían, cómo esta variación afecta la

³⁴ “¿Te sorprende que el hombre se eleve hasta los dioses? Dios desciende a los hombres; mejor aún —y esto es más íntimo—, Dios penetra en el interior del hombre: ninguna alma es virtuosa sin Dios. En el cuerpo humano han sido derramadas semillas divinas; si un buen cultivador las recoge, brotan mostrando semejanza con su origen, y se desarrollan con rasgos iguales a las que le dieron el ser; pero si el cultivador es malo, no de otra suerte que el terreno estéril y pantanoso, las sofoca y luego produce broza en lugar de buen cereal” (Sen. *Ep.* VIII.73.16; Traducción de Israel Roca Meliá).

³⁵ Bremond ocupa “conjunto” o “campo” indistintamente y así lo haré yo a lo largo de esta tesis, aunque claramente para extender el terreno de la alegoría debería usar más campo. Por esta razón, para el título de la tabla utilizo “campo temático”.

obra y, por tanto, cómo ambas obras se inscriben en la misma familia textual, sirviéndome de mi propia propuesta de esquema.³⁶

Además, me basaré especialmente en los elementos que Pimentel plantea como formas narrativas o figurativas que tienen distintos grados de abstracción (TT 220), motivos de los cuales menciono solamente los que habré de utilizar: a) motivo-situación de base: el segmento de una trama que prescribe un programa narrativo potencial: en este caso me referiré a distintos elementos de la trama que construyen en su conjunto el recorrido alegórico del viaje; b) motivo-espacio y motivo-objeto que se presentan como programas descriptivos potenciales, en este caso me referiré al lugar indicado, el bosque denso, el árbol especial y las diferentes especies de árboles; c) la imagen recurrente o *leit-motiv*: imagen que por asociación conlleva un concepto, el cual considero que es el árbol “especial”, formado por la presencia de los demás árboles. Considero que el árbol especial no concentra un solo concepto, sino varios como la Protección, la Vida y la Muerte, la Unión con los Ancestros, la Alineación con los ancestros, la Poesía, la Música, lo Sagrado y lo Divino, el Origen falso y verdadero, la Patria, el Viaje, el Viaje perpetuo, el Centro y los Centros, la Periferia, la Necesidad del destino, el Punto de partida, el Punto de llegada, la Transformación, la Ruta familiar unida al viaje voluntario, y la Relatividad identitaria de las culturas.

De los temas clasificados por Pimentel, que son una “configuración discursiva de carácter recurrente y migratorio” (TT 220), consideraré solamente los siguientes términos: a) el tema-valor que abstrae una acción, en donde incluyo el desplazamiento largo y el corto; este último con sus correspondientes realizaciones, la búsqueda de información y el regreso; b) tema-personaje de situación: que tiene una fijación alta en la que se individualiza una situación de base o un programa

³⁶ Véase el Apéndice I - Tabla del campo temático.

narrativo: estos serían los personajes de Edipo, Ulises, Eneas y Cadmo, entre otros, pues más adelante se verá que están entrelazados con otros personajes.

De la transtextualidad, me referiré en el mayor de los casos a la intertextualidad considerada como “la relación de copresencia entre dos o más textos” (TT 224-225), pues Eliot sí utiliza muchos elementos de Séneca, pero de forma velada como citas explícitas o simplemente alusiones (Genette 10). También utilizaré el tipo de paratextualidad que es poco explícita y que en este caso constituiría la nota marginal del epígrafe, títulos y subtítulos (TT 225). Usaré este concepto para resaltar el pensamiento sobre la literatura universal que ambos escritores tenían, así como, en el caso específico de Eliot, la forma en la que integró ideas cercanas a Séneca a lo largo de su obra a partir de los epígrafes.

Utilizaré también la hipertextualidad, que pone al texto nuevo, el hipertexto, en una relación de derivación con el texto anterior, el hipotexto, por medio de una operación de completa transformación: “El hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias” (TT 225-226). Considero que “Ash-Wednesday” constituye un hipertexto de los relatos que forman parte del campo temático, pues, aunque sí existe una relación entre ellos, ésta es más velada que la relación intertextual. Aunque en este caso el hipertexto parece no tener una conexión con el hipotexto, ambos pertenecen, por todos los rasgos en común que pretendo ubicar a partir de la tematología, a la misma familia o tradición.

Llevaré a cabo el proceso de comparación entre las dos obras de manera simultánea y me referiré a sus horizontes históricos en lo que concierne específicamente a los viajes personales de los autores y la forma en la que éstos influyen en sus escritos. Con respecto a sus horizontes de expectativas, voy a aludir directamente a sus fuentes en el momento en que establezca la comparación de los temas y motivos a tratar. Puesto que el fin de la articulación de los tres marcos

metodológicos es notar el desarrollo de los cambios y transformaciones que sufre *Oedipus* en “Ash-Wednesday”, me concentraré en mostrar cuáles son los temas y motivos que varían y haré especial énfasis en los vacíos e indeterminaciones que Séneca rellena en una primera etapa en los autores griegos que después Eliot rellena también. Me interesa en especial mostrar cuáles son las semillas en Séneca, los correlatos intencionales con su correspondiente concretización, propia de su horizonte de expectativas.

El fin último de proponer mi reflexión teórica sobre la literatura hodopórica, así como mi propuesta de interpretación comparativa de ambas obras, es señalar la importancia de la persistencia del estudio y el análisis de los autores clásicos en la modernidad, puesto que se muestran vigentes de tal forma que sus escritos nos ayudan a reflexionar en torno a la construcción de las identidades y culturas como formas en constante cambio y como construcciones artificiales que en sus inicios y desarrollos dependen de la hibridación para crearse. Mi propuesta sugiere que, para entender los fenómenos actuales del recrudescimiento de los nacionalismos, debemos voltear nuevamente la mirada hacia el pasado para encontrar en voces como las de Eliot y Séneca, que evocan las muchas voces de otros autores de distintas tradiciones, el entendimiento de que el origen verdadero, al menos el mitológico y el literario, no se encuentra limitado a un solo lugar, sino que se encuentra diseminado en todo el mundo.

Para esta propuesta comparativa he ideado desarrollar tres capítulos. En el primer capítulo interpretaré los viajes de Séneca y Eliot a través de mi reflexión teórica sobre la literatura hodopórica y me centraré en sus desplazamientos físicos hacia los centros hegemónicos de la cultura europea de su tiempo para desglosar el horizonte histórico de ambos, el contexto en el que crearon sus obras respectivamente. En especial, haré hincapié en la hibridación de su propia identidad a través de datos de su historia familiar. Asimismo, resaltaré la relación profunda que muestran con el árbol en la generalidad de sus escritos y la forma en la que considero que se

relacionan con los viajes y con mi teoría de la literatura hodopórica. En la segunda parte de este capítulo proveeré la historia textual de ambas obras para mostrar el propio desplazamiento hacia el centro de la figura autorial de Eliot, el cual corresponde también con el viaje de Séneca hacia el centro de sus fuentes griegas lo cual lo conecta con Eliot. Me centraré especialmente en la recepción de las tragedias de Séneca durante la época isabelina, que es la tradición que Eliot recibe como patrón para sus futuros desarrollos de la poesía dramática en “Ash-Wednesday”. Por ello, me enfocaré en la cronología del desarrollo de sus dos ensayos sobre Séneca, la fuente para la elaboración del poema y posteriormente me enfocaré en unir sus ideas de la composición con el motivo del árbol.

En el segundo capítulo, analizaré comparativamente los recorridos que realizan los personajes de *Oedipus* y la voz poética de “Ash-Wednesday” hacia el centro valiéndome de mi tabla del campo temático y comenzando por el origen mítico de la historia de Cadmo. Para introducir el esquema, elaboraré un análisis general de la tabla haciendo hincapié en cómo la composición de los relatos que forman parte del conjunto temático se inclina hacia la autorreferencialidad de la poesía y hacia la posible lectura alegórica de las obras como el acto de la lectura. Mencionaré las diferentes innovaciones llevadas a cabo por Virgilio a partir de la *Odyssea* y cómo todo ello influye en la focalización en el motivo del árbol como un elemento que por sí solo figura la perpetuidad del movimiento a través del ascenso y el descenso por él mismo, mientras que al mismo tiempo permanece inmóvil. Esto resulta en el legado del motivo del árbol: la creación de un nuevo espacio poético a través de la unión y transformación de los diferentes relatos del conjunto.

En el tercer capítulo me concentraré en los temas y motivos propios del bosque y el árbol y comenzaré por analizar la transformación de las diferentes especies de árboles utilizadas por Séneca y Eliot como marcas transtextuales. A través del análisis detallado del uso y los diferentes

significados que adquieren las diferentes especies, mostraré que la unión como forma primigenia representada por el árbol adquiere diferentes concretizaciones en la poesía de Eliot y Séneca que contribuyen a construir y enfatizar la importancia del árbol especial durante el proceso de lectura y creación poética. En la segunda parte del capítulo me concentraré en analizar las implicaciones de esas distintas concretizaciones en la poesía y cómo la agentividad de los árboles permite la unión de los ancestros a través del descubrimiento del árbol interior.

Cabe destacar que, para poder realizar el análisis literario de los temas y motivos, además de utilizar textos griegos y latinos anteriormente traducidos al español, he tenido a bien proveer de una traducción completa en español de los versos 530 al 658 de *Oedipus* de Séneca, la cual está incluida en el Apéndice III. Elaboré esta traducción para analizar general y específicamente la recurrencia del motivo del árbol en dicha tragedia. Considero que el resultado de este proceso, además de proveer una versión en español, me ha permitido determinar a través de la escansión y el análisis de las cesuras que en efecto el mundo vegetal es una parte primordial del drama poético de Séneca. El poeta marcó esa importancia del mundo vegetal en la manera en que armó sus versos, los cuales señalan un énfasis sobre las diferentes especies de árboles y muestran una recurrencia del vocabulario del mundo vegetal que aporéo también en el Apéndice IV. Sobre todo, el proceso de traducción me permitió descubrir que, si hubiera utilizado las traducciones existentes del texto, jamás hubiera hallado la agentividad de los árboles que Séneca se preocupó por plasmar en su obra. Séneca le dio voz a ese mundo vegetal que parece carecer de lenguaje.³⁷ Con mi traducción añado

³⁷ Aunque no es un tema de esta tesis, para futuros análisis queda discutir el papel de la traducción dentro de la crítica literaria y sobre todo dentro de la Literatura Comparada. Hasta no hace poco tiempo era impensable realizar una investigación con traducciones. Sin embargo, siguiendo la nueva tendencia, decidí limitarme al análisis profundo de los versos escogidos de *Oedipus* y trabajar la otra parte de los temas y motivos con traducciones. Es fundamental explicitar que mi objetivo no era presentar una propuesta de traducción como el fin mismo de esta tesis, sino como una herramienta de análisis literario más que pudiera clarificar la manera en que Séneca utilizó los temas y motivos discutidos. Por falta de tiempo y espacio, era imposible realizar el mismo trabajo para los otros pasajes. Sin embargo, es también importante resaltar el hecho de que los “errores” de interpretación y traducción solamente son

un espacio para que los árboles sean escuchados; lo hago con mucho esfuerzo y con el deseo de que los árboles se sigan estudiando como un elemento primordial de la literatura.

completamente visibles al trabajar con el texto en lengua original. *Cf.* nota 28; página 64 y nota 96. Por ello, indico en cada caso a quién pertenece cada traducción de citas y sentencias utilizadas a lo largo de la tesis.

1. El origen prostético y el origen verdadero³⁸

En este capítulo comenzaré por hablar acerca del origen y futura pertenencia del sabio, es decir, el poeta, a un territorio específico, para después centrarme en el vínculo profundo que existe entre Séneca y Eliot a través de sus textos. Dicha conexión se extiende hacia la historia de la recepción de Séneca en Europa. Para este efecto, mencionaré someramente el estado actual de los estudios de recepción de Séneca en el mundo, así como el desarrollo de su descubrimiento en el siglo XX a causa de la influencia de la crítica de Eliot. Posteriormente me concentraré en la interpretación análoga de los viajes de ambos escritores, la historia del contacto ancestral de ambos, la cual se extiende al drama isabelino; al final procederé a plantear una visión comparativa entre sus concepciones de composición literaria, las cuales ponen al árbol en el centro como el elemento de unión de las partes.

El origen del sabio

Es enorme el gran legado que Homero ha otorgado a la literatura e identidad griega, romana y, en consecuencia, europea, incluso desde la antigüedad. Su grandeza propició que distintos territorios griegos, extranjeros y bárbaros se disputaran y atribuyeran a su patria la gran honra de ser el lugar de nacimiento de tan preclaro poeta. De ahí que Luciano de Samosata, en sus *Relatos verídicos*, con humor hiciera responder a Homero a la pregunta sobre su lugar de origen de la siguiente manera: “Respondióme no ignorar que unos le creían de Quíos, otros de Esmirna, y muchos de Colofón, pero afirmó ser **babilonio**, y llamarse entre sus compatriotas no Homero, sino Tigranes: más tarde, al ser rehén en la Hélade, cambió de nombre” (Luc. *VH.* II.20).³⁹ El lugar de origen

³⁸ “mientras los hombres nos imaginamos que todo será eterno, no nos damos cuenta que el propio suelo sobre el que estamos es inestable” (Sen. *QN.* VI. Praef. 15; Traducción de José-Roman Bravo Díaz).

³⁹ Las negritas son mías. Traducción de Andrés Espinoza Alarcón.

escogido por Homero en este relato, en vez de contestar la pregunta, la indetermina más, pues da a entender que su origen es una mezcla que ni siquiera incluye la identidad griega, ya que su “nombre real” lo asocia al antiguo imperio de Armenia.

De esa disputa entre pueblos, así como de la falta de pruebas que identificaran a algún territorio como su lugar de origen, surgió la cuestión homérica, la cual ha llegado hasta los tiempos modernos. A partir de ella se discute la existencia de un personaje que pudiera reunir todas las características atribuidas a un poeta de tal renombre, quien a través de la *Ilias* y la *Odyssea* hubiera sentado las bases de la cultura griega. Resulta irónico pensar que tan sólo la *Odyssea* en realidad es una construcción de varias narraciones procedentes de territorios distintos y que, para dar estabilidad a una sola identidad, se soporta en la hibridación de culturas. Tal ha sido también el destino de Homero, pues ahora se sabe que los poemas homéricos no pertenecen a un solo puño, sino que, como lo prevenían las leyendas y las disputas de la antigüedad, sus versos son el producto de diferentes voces provenientes de distintos territorios que construyeron los poemas de forma oral por generaciones hasta que se decidió ponerlos por escrito.

A todo esto, surge una pregunta que pesa sobre las identidades nacionales, continentales e individuales de las personas normales y autores tocados por las musas, pues, ¿a quién pertenece verdaderamente el sabio?; ¿de dónde proviene? ¿Es que nacer por designio del destino dentro de los confines de cierto territorio decide de manera absoluta la identidad de los poetas, de los filósofos, de los autores, en fin, de los sabios? La tierra, es decir, los conciudadanos, reclama al sabio para sí, se lo cuelga al cuello como símbolo de distinción, y el sabio, por su parte, se debe no sólo a su patria. Lo sabe, es consciente de ello, y por ello abre sus horizontes a través del viaje obligado o voluntario, “se retira a un lugar al margen y más allá de la esperanza y la desesperación” (Zambrano 45), pues el carácter migratorio observado desde los inicios míticos del continente

europeo con Cadmo, pervive durante el dominio de la civilización griega y se perpetúa en el período que corresponde a los horizontes históricos de Séneca y Eliot.⁴⁰

El mismo Séneca al respecto dirá que pertenecer a un determinado territorio es solamente un accidente del destino (Sen. *Ot. Sap.* 4.1). Desde mi punto de vista, también establece, como parte del estoicismo tardío, que a la “patria terrestre” le corresponde también una “patria celestial”, lo cual surge en cierta medida de su idea de que dios habita dentro de todos los hombres (Sen. *Ep.* IV.41.2) y estamos, por tanto, emparentados como parte de una gran familia: “La naturaleza nos ha constituido parientes al engendrarnos de los mismos elementos y para un mismo fin; ella nos infundió el amor mutuo y nos hizo sociables” (Sen. *Ep.* XV.95.2).⁴¹ Aún más, el territorio, de hecho, no importa: “Importa, más que el sitio, la disposición con que te acercas a él; de ahí que no debemos aficionar nuestra alma a ningún lugar. Hay que vivir con esta persuasión: ‘No he nacido para un solo rincón; mi patria es todo el mundo visible’” (Sen. *Ep.* III.28.4).⁴²

Mi reflexión teórica y mi hipótesis giran en torno a esta idea de Séneca y considero que tanto la respuesta a la pregunta sobre el origen verdadero del sabio como la existencia de un tipo de patria diferente a la terrestre son objeto de discusión en *Oedipus* y “Ash-Wednesday”. Por ello, la relación entre ambos textos debe ser estudiada con profundidad. A diferencia de los investigadores que se han enfocado en la relación entre Séneca y Eliot, tales como Staley, Chinitz y Kenner, he decidido ahondar en esta comparación porque, a pesar de que se observa a simple

⁴⁰ En la mitología griega, Cadmo, el hermano de Europa, llega a territorio griego desde Fenicia y se asienta en lo que posteriormente se convertirá en el reino de Tebas. Me referiré a este personaje y a la mitología del ciclo tebano con más profundidad en los capítulos 2 y 3.

⁴¹ Aquí me baso principalmente en Ismael Roca Meliá quien considera que el estoicismo tardío establece que “*Los hombres deben estimarse como hermanos y conciudadanos*” (67), idea que no era por completo innovación de Séneca. Puesto que Dios habita en todos los humanos, hay unidad entre dioses y hombres, y entre hombres y hombres, y así Séneca legitima su “defensa de una sociedad humano-divina” (68). Traducción de Israel Roca Meliá.

⁴² Traducción de Israel Roca Meliá.

vista una clara relación entre ambas obras, ésta no ha sido estudiada ni investigada a fondo, sobre todo en lo que concierne a la posible unión entre el acto adivinatorio y la creación poética.

Por supuesto que esto se suma a lo que abiertamente he señalado en mi tesina de licenciatura acerca de la poca atención que “Ash-Wednesday” ha recibido de los críticos, además del trato reduccionista y sesgado que sólo propone su interpretación como un poema exclusivamente religioso centrado en temas de liturgia católica-cristiana. Ese lugar común también radica en relacionar todo ello con la conversión de Eliot al anglo-catolicismo (Hay 63; Unger 10; Kenner 112). *Oedipus*, por su parte, ha gozado de un mismo destino porque también ha sido poco estudiado. Esto probablemente se debe a que, entre las tragedias atribuidas a Séneca, *Oedipus* en distintos períodos se ha considerado espuria al igual que *Octavia* y *Hercules Oetaeus*.⁴³

Los investigadores antes mencionados se han concentrado en desarrollar el vínculo entre estos autores exclusivamente a partir del trabajo de Eliot sobre Séneca en sus ensayos. Con ello dan por sentado que antes del año 1929 —fecha en la que se publica el primero de ellos—, no existió ningún tipo de contacto entre ambos autores que pudiera delimitar el horizonte de expectativas de Eliot. Por lo tanto, el estudio de la influencia de Séneca, por enfatizarlo el mismo Eliot en sus cartas, cronológicamente se limitaría a la composición del drama poético inconcluso de *Sweeney Agonistes*. A mi juicio, estos especialistas sólo se ciñen a la historia del desarrollo de los ensayos sobre Séneca porque aún prima la tendencia a establecer comparaciones entre autores exclusivamente cuando se posee una clara evidencia de un contacto documentado, como en este caso existe a través de la copiosa correspondencia de Eliot.

⁴³ Al respecto, resulta interesante el razonamiento de Jesús Luque Moreno, el traductor de Gredos de Séneca, quien, partiendo de la naturaleza espuria de *Oedipus*, pareciera que toma la decisión de no analizar la tragedia confiando en la opinión de críticos anteriores. El razonamiento detrás de ello es que, puesto que es espuria, no merece nuestra atención. Esto, a mi juicio, provoca su poca preocupación por aclarar ciertos elementos de la tragedia en sus notas al pie, las cuales se destacan por ser escasas y escuetas, a comparación de las que elabora para las demás tragedias.

Por supuesto que la influencia entre ambos autores es más profunda y se remonta a un tiempo más antiguo. Como lo demuestran los recientes estudios de recepción de Séneca en diferentes países, la importancia de ambos ensayos escritos por Eliot resuena más si se toma en cuenta el desarrollo de la misma influencia de Séneca en Europa. Christopher Star, Aldo Setaioli y Mairéad McAuley, entre otros, han expuesto en diversos textos el protagonismo de las tragedias senequistas desde el siglo XVII hasta el XVIII. Es justo en este último siglo que, con la primera traducción de Sófocles en 1759, Séneca comienza a perder su influencia para ser casi por completo olvidado y atacado a lo largo del siglo XIX. Posteriormente en el siglo XX Séneca renace gracias a los ensayos de Eliot, pues en los dos siglos anteriores no figuraba en la literatura europea.

A pesar de que en el siglo XIX John Cunliffe ya había estudiado la influencia que Séneca había tenido en el drama isabelino y en la poesía de los periodos subsecuentes, el filósofo y dramaturgo no recibía la atención de la academia. Fue Eliot quien, en un acto casi necromántico, lo revivió a tal grado que actualmente es impensable realizar un estudio de recepción de Séneca sin mencionar sus dos ensayos. Eliot despertó el interés por Séneca en su tiempo. Aún más, ese tardío redescubrimiento ha provocado que actualmente los estudios de recepción de Séneca estén en boga.⁴⁴ Cabe entonces considerar más las razones que impulsaron la elaboración de dichos ensayos, con lo cual, en consecuencia, se evidencia un profundo punto de contacto entre ambos poetas.

Recrimino atenuadamente de los estudios de Staley, Chinitz y Kenner que AW no es analizado comparativamente con *Oedipus* porque Eliot parece no prestarle a esta tragedia la misma

⁴⁴ Dichos estudios se caracterizan por recurrir a los ensayos de Eliot como el punto de impulso de los estudios de recepción de Séneca en la modernidad. Tal es el caso de Chinitz en *T.S. Eliot and the Cultural Divide*; Staley en “T.S. Eliot’s Seneca”; Fleming y Grant en la introducción a *Seneca in the English Tradition*, así como Mairéad McAuley en “Breaking Apart Like the World: Seneca and Psychoanalysis” incluido en el mismo volumen; Matthias Laarman, Werner Schubert, Wolf-Lüder Liebermann, Andreas Heil, Gottfried Mader y G.W.M Harrison en el *Brill’s Companion to Seneca*; Patrick Gray, Francesco Citti, Christopher Star y Jessica Winston en el *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy*; Christopher Trinacty y Francesco Citti en *The Cambridge Companion to Seneca*; y Christopher Star en *Seneca*. Es importante destacar que esta mención de Eliot en los estudios modernos sobre Séneca, así como la importancia atribuida a sus ensayos, es un fenómeno completamente europeo que excluye a la academia de España.

atención que a *Thyestes* o a *Medea*. Fuera de la evidente conexión señalada por el mismo Eliot en sus cartas, a mi juicio también se han soslayado otro tipo de paralelismos entre los escritos, ideas y preocupaciones literarias de ambos poetas tales como la importancia de la identidad al hablar a la colectividad desde la individualidad; la necesidad del estudio en el retiro para adquirir la tradición a través de un esfuerzo sobrehumano; la universalidad de la literatura, así como la prefiguración de preocupaciones estudiadas dentro de la literatura comparada; una teoría de la composición explicada, entre otros elementos, por medio de alegorías del viaje y, por supuesto, el motivo del árbol, que traspasa todas las anteriores y también las representa. Los primeros elementos son material para futuros análisis comparativos entre estos autores. De manera que me concentraré en mi lectura e interpretación análoga de sus viajes, sus teorías sobre composición literaria y la pervivencia del motivo del árbol en sus escritos.⁴⁵

1.1. Los viajes de Séneca

Observo que los viajes de Séneca y Eliot resultan análogos y que en la narración de sus desplazamientos físicos y figurados existe una preocupación por el verdadero lugar de origen y las consecuencias que éste tiene sobre la identidad cuando el sabio se asocia o no a un territorio. La filiación cultural de Séneca, a propósito de esto, constituye un conjunto de agregados y mezclas las cuales resaltan el grado de hibridación de un solo individuo en relación con su historia familiar. Aunque de nacimiento provenía de Hispania, se le considera romano y representante de la literatura

⁴⁵ Nótese que, siguiendo la pauta de Eliot y varios presupuestos de Séneca, me refiero a una composición literaria que, lejos de estar excesivamente definida y separada en distintas disciplinas, engloba el ejercicio de escritura de distintos géneros como estaba constituida en la antigüedad. Esta característica la valoro en esta tesis exclusivamente a partir de los escritos existentes y perdidos de Séneca: las ciencias de la naturaleza, la sátira, la filosofía, la poesía, el drama poético, la geografía, las antigüedades y los diálogos filosóficos. Star incluye otros géneros como la filosofía natural, la filosofía social, la filosofía política y la ética. Considero que para Eliot parte del regreso a la patria existencial requiere volver a la unidad de la literatura con la filosofía. Estos géneros, vistos como un todo, apelarían, desde el punto de vista de Eliot, al nacimiento simultáneo de la poesía y la filosofía, en la que lo estrictamente “literario” estaría incluido en el ámbito de la poesía, y las ciencias, en el de la filosofía.

latina porque su ejercicio intelectual fue llevado a cabo en latín y porque se desarrolló públicamente en Roma, a pesar de que las dataciones de sus obras revelan que una gran parte de su corpus fue compuesta en el destierro. Comienzo por advertir que, si el origen en realidad estuviera determinado por la ubicación geográfica primigenia, Séneca sin lugar a dudas era un romano originario en toda regla,⁴⁶ pues el haber nacido en la colonia fue el resultado de una gran migración en masa que había ocurrido varias generaciones anteriores a él y por ello: “he was not of Spanish blood, but of Italian immigrant stock, Hispaniensis not Hispanus” (Griffin 3). En este sentido, él es producto de un movimiento mayor que no depende de su voluntad, sino de la hibridación de varias culturas y costumbres obligada por el destino.

Julio Mangas Manjarrés ubica en un tiempo remoto los movimientos de la familia ancestral romana de los Anneos que, de tan antigua, de acuerdo con W. Schulze, su origen probablemente podría remontarse a una familia etrusca. Este hecho, ligado a su nombre completo, Lucio Anneo Séneca, revela otra hebra de su filiación cultural, pues: “El último componente Séneca, era de origen indígena y procedía del fondo prerromano celtizado [sic]” (Mangas 16). Con la construcción de su nombre se previsualiza la interdependencia entre distintas culturas que convergen y construyen una nueva identidad en constante unión con las partes que la conforman, pues Séneca era simultáneamente etrusco, romano en esencia por su origen ancestral, hispano —por la migración voluntaria que sus ancestros llevaron a cabo hacia ese territorio— y asimismo celta por el vínculo que estableció su familia con la región. A ello, incluso, se podría añadir la gran carga que la cultura griega —híbrida desde sus inicios incluso míticos— infundió a su pensamiento, así como su amor desmedido por Egipto, con lo cual se amplían los horizontes de la materia cultural que lo formó y que constituye gran parte de su horizonte histórico.

⁴⁶ Hay que hacer notar la ironía, pues lo es porque perpetúa el modelo de continuar migrando.

Séneca nació en Córdoba en el año 3 o 4 a. C., y, aunque debía educarse en Roma a temprana edad al igual que los jóvenes de familias con prestigio social y económico, su viaje se retrasó a causa de los problemas de salud que lo acompañaron hasta el final de sus días. Sin embargo, sus viajes a Roma, Egipto, Pompeya y Córcega no se hicieron esperar, pues en su juventud, no sólo migró hacia otros territorios por la razón fundamental de su educación y más tarde por su exilio, sino hacia diversos sistemas filosóficos como el pitagorismo y la enseñanza de los cínicos que marcaron su pensamiento (Mangas 40). Finalmente abrazaría el estoicismo, al que imprimió su marca personal al proponer un método práctico en la vida diaria, el cual se observa con mayor profundidad en las *Epistulae*, obra considerada central para entender el pensamiento filosófico plasmado en las tragedias. La adopción del estoicismo le permitió tener una vida política funcional sin regulaciones o prohibiciones extremas y ajenas a la *mos maiorum*. Aunque al final de su vida valoró más el permanecer en un solo lugar, sus viajes figurativos se extendieron en sus escritos como parte de sus metáforas sobre la composición literaria, así como de la vida y la lectura (Sen. *Ep.* 1.2.1-2) y éstas, en consonancia con la tendencia común a relacionar el viaje primigenio con la “decadencia humana”, tienen diferentes realizaciones también en sus tragedias.

1.2. Los viajes de Eliot

Establezco entonces una relación análoga entre los movimientos migratorios de Eliot y Séneca, pues éstos inciden sobre la identificación con el origen ancestral y primigenio. Eliot, por nacimiento, perteneció geográficamente al mundo de las letras estadounidense, mas al inglés por decisión propia. Nació en 1888 en San Luis, Misuri y después de migrar, académicamente, de la literatura comparada a la filosofía y culminar en la poesía, así como de visitar algunos países

Europeos, se estableció en Londres.⁴⁷ Varios años después se naturalizaría inglés. Cuando migró a Inglaterra, Eliot volvió al lugar primigenio del que sus ancestros habían partido varias generaciones antes. No obstante, el viaje voluntario para Eliot, a mi juicio, constituye una migración forzada en forma de autoexilio que le proveyó una nueva identidad delimitada por su nueva residencia en otro territorio geográfico, sin privarlo de su primera identidad estadounidense por demás asociada con su poesía (Gordon 11). Ésta, en sus propias palabras, poseía la impronta de la geografía y el paisaje estadounidense, pero había sido formada primero por el influjo de la cultura afroamericana y después por la poesía francesa, alemana e italiana, así como por la filosofía procedente de varios territorios: “Correcting his friend's characterization of his poetry, Eliot bases himself in America rather than Europe, in the contemporary rather than the classical, and in the ‘jazz movement’ of modernism rather than the Great Tradition” (Chinitz 21). Con ello, la vuelta a casa en Inglaterra representaba el regreso a la fuente del conocimiento.

Kenneth Paul Kramer considera que la preocupación por los lugares visitados, habitados e interiorizados por Eliot forjó el impulso poético que motivó la creación de *Four Quartets*. Fue durante la composición de este poema cuando Eliot se dio a la tarea de ubicar geográfica y temporalmente a sus ancestros y encontró a los Eliots más antiguos —con la grafía original Elyots—, quienes habitaban en East Coker, Somerset en Inglaterra, cerca de Stonehenge, en 1560 (Kramer 230). Si seguimos, tal como lo propone Kramer, el patrón de un viaje formado por los

⁴⁷ La fecha de nacimiento de Eliot lo posicionó en un momento fundamental del desarrollo de la literatura comparada, lo cual le permitió tener contacto con ella y formarse en sus principios durante sus estudios en Harvard. De acuerdo con Ulrich Weisstein, se considera que la literatura comparada llegó a Estados Unidos en el último tercio del siglo XIX con la creación del primer curso de la disciplina impartido en la Universidad de Cornell en 1871. Posteriormente arribaría a Harvard en 1890. Quizá los inicios de la literatura comparada en esa institución deberían establecerse incluso antes con el trabajo colegiado de Irving Babbitt, Santayana y Schofield a partir del año 1888. En 1904 se fundó el departamento de literatura comparada, el cual fue dirigido por Schofield por quince años y en 1910 se crearon los Harvard Studies in Comparative Literature a cargo de Santayana quien se enfocaba en Lucrecio, Dante y Goethe (Weisstein 208-221). Eliot, además de cursar materias de literatura comparada (Ackroyd 32), fue heredero de este ejercicio académico que él consideraba como la verdadera fuente que nutrió las humanidades en Harvard. Asimismo, Eliot se mostró muy afín a la enseñanza de Babbitt, quien influyó profundamente en él (Ackroyd 35).

distintos lugares aludidos en *Four Quartets* y por la intensa búsqueda del centro de la voz poética, el viaje individual de Eliot —y por analogía el de Séneca— habría sido propiciado por una decisión personal, pero también por la necesidad de seguir un trayecto mayor predestinado y fijado con la ruta marcada por el conjunto de migraciones de toda la familia hacia el origen primigenio.

En un marco a gran escala, las migraciones familiares del pasado se convirtieron en el mapa a seguir, una gran constelación cuyo impulso dinámico comenzó en el año 1669, cuando su tatarabuelo, Andrew Eliot, salió con toda su familia desde la pequeña villa de West County para buscar la “libertad religiosa” y se estableció en Salem, Massachusetts.⁴⁸ Posteriormente, su abuelo, el reverendo William Greenleaf Eliot, decidiría emigrar a San Luis, Misuri. Al seguir el camino delimitado por sus antepasados, Eliot se asoció al itinerario familiar y ancestral con su migración inesperada y no avalada por los planes de su familia nuclear, los cuales involucraban, entre otras cosas, retenerlo, al menos, en territorio estadounidense. Cuando migró, además de continuar el viaje y alargar la ruta del mapa familiar, Eliot encontró la confluencia de la libertad y el descubrimiento del lugar de origen después de andar errante entre territorios, pensamientos filosóficos, vanguardias, trabajos y estilos poéticos. Su libertad en el autoexilio culminó en su encuentro con su expresión individual.

Su viaje personal comenzó —al igual que para Séneca— cuando, obligado a educarse, “emigró” a Massachusetts para estudiar en Harvard. La falta de un impulso a las humanidades en esa institución provocó que Eliot huyera de esa vida académica hacia París y luego a Londres, en donde permaneció, a excepción de viajes intermitentes dentro de Europa y a Estados Unidos, hasta su muerte en 1965. Sus cenizas fueron enterradas en la iglesia de la villa de East Coker y fueron acompañadas por una placa con su nombre, fechas de nacimiento y de fallecimiento, flanqueada

⁴⁸ Andrew Eliot, fue jurado en los juicios en contra de las “brujas” de Salem (Soldo 359).

por los versos: “in my beginning is my end/ in my end is my beginning”, una traducción de la frase invertida “En ma fin est mon commencement”, el lema en francés de María Estuardo (Márquez y Zambrano 61), que Eliot utilizó para el comienzo de la sección “East Coker” de *Four Quartets* (Calder 142). Estas líneas, a mi juicio, apelan al carácter migratorio del sabio que busca estabilidad ante la incertidumbre del origen, lo cual Séneca formula en distintas ocasiones en el mismo tenor como cuando dice:

Observa el giro de las cosas volviendo sobre sí mismas; comprobarás que nada se extingue en nuestro mundo, sino que sucesivamente todo desfallece y se levanta. El verano se retira, pero el nuevo año lo devolverá; el invierno ha pasado, sus propios meses lo restituirán; al sol lo oculta la noche, mas a ésta misma el día la expulsará. Así es la carrera de los astros: reiteran todo el camino que han recorrido. Sin interrupción una parte del cielo se eleva y la otra se oculta en el horizonte. (Sen. *Ep.* IV.36.11)⁴⁹

1.3. Historia del contacto - Relación ex nihilo

La interpretación análoga que establezco entre los viajes físicos y figurados de ambos escritores revela una conexión entre ellos más allá del momento exacto en el que el escritor del futuro se encuentra con el escritor del pasado a través de la lectura de sus textos. Si bien es cierto que “Ash-Wednesday” se comenzó a escribir de forma fragmentaria desde diciembre de 1927 y que las seis secciones reordenadas se publicaron como un poema completo en 1930, pareciera que, para Chinitz, Kenner y Staley, sólo en ese período de tres años Séneca pasó a formar parte del horizonte de expectativas de Eliot. Este horizonte se vio claramente nutrido por distintas fuentes que se convirtieron en la materia sobre la que escribe en AW —y que ciertamente sirvieron también para otros poemas como “Animula” publicado en 1929—, y, con todo, de acuerdo con Chinitz, Staley

⁴⁹ Traducción de Israel Roca Meliá.

y Kenner, una de las fuentes fundamentales para la creación de los poemas de ese período serían las tragedias de Séneca.⁵⁰

Considero que el problema está enraizado más profundamente en el prodigio conformado por los ensayos de Eliot sobre Séneca, porque antes de ellos los estudios sobre la relación entre la literatura europea y el legado de Séneca eran un tanto inexistentes. Esto porque antes del período documentado por parte de Eliot, que corre del año 1922 a 1929, Séneca pertenecía a la periferia desde el siglo XVIII, cuando su influencia comenzó a perder fuerza hasta ser relegada durante el siglo XIX, a excepción de las ocasiones en que se le denostó y criticó por ser considerado inferior a la época de oro romana y, sobre todo, a la tragedia griega (Fleming y Grant 8). Durante ese período, Séneca no fue leído ni estudiado en lengua original y desde el siglo XVI no había aparecido ninguna traducción completa de las tragedias en idioma inglés.⁵¹

La importancia que recientemente han adquirido los dos ensayos de Eliot sobre Séneca a mi juicio resulta un poco contraproducente. Por supuesto que es notable que en este momento histórico se estén desarrollando estudios de recepción de Séneca, los cuales destacan el vínculo con Eliot.⁵² Esto se enfatiza aún más cuando consideramos que el enfoque sobre la recepción de Séneca por Eliot sea motivo de discusiones mientras crece información de una nueva naturaleza disponible sobre este último.⁵³ No obstante, la atención enfocada en dichos ensayos, así como la falta de sistematización de estudios de recepción posteriores a la reimpresión en 1927 de la traducción

⁵⁰ Estos investigadores enfatizan que la composición de *Sweeney Agonistes* siguió la estructura del drama poético de Séneca, pero en gran medida consideran que esa influencia no se nota en otros escritos, pues sólo se menciona ese drama poético como el resultado del contacto con Séneca.

⁵¹ Por supuesto que las excepciones a este sentimiento generalizado en su contra resultaron provechosas para Eliot y para Séneca; tal es el caso de John Cunliffe.

⁵² En el 2013, Fleming y Grant subrayaron que lo más álgido de los estudios sobre Séneca y de su recepción corresponden a las tres décadas pasadas destacando en particular la reivindicación de su persona como dramaturgo casi exclusivamente en el siglo XXI (7).

⁵³ Tal es el caso de la reciente apertura del archivo que contiene la correspondencia entre Eliot y Emily Hale, el cual se habilitó para su consulta y estudio al inicio del año 2020 y se ha convertido en el centro de atención por parte de los especialistas en Eliot.

inglesa de las diez tragedias del siglo XVI, desde mi punto de vista han provocado que exista la idea de que no había ninguna relación entre estos escritores previa al período del “contacto” documentado por los ensayos y, por tanto, ningún otro tipo de paralelismos. Incluso Staley —quien asegura que la relación entre los horizontes históricos de ambos escritores se remonta a la representación hecha por Rubens de la muerte de Séneca, asentada en el imaginario europeo desde el siglo XVII (362)— no cree que haya más puntos de conexión entre ellos fuera de lo que Eliot menciona en sus ensayos.

1.3.1. La reconstrucción del contacto

La historia de dicho contacto entre ambos escritores, a grandes rasgos, es la siguiente. En 1929, Eliot comenzó a preparar una introducción para la reimpresión de *Seneca: His Tenne Tragedies*. Ésta era aún la traducción de Thomas Newton y otros, la cual se compiló y fue publicada en un corpus completo en 1581. Es importante recalcar que se requirió de la traducción durante el siglo XVI para poner las tragedias en escena en círculos privados (Cunliffe 3), aunque actualmente se debate si el objetivo de Séneca era representarlas. Para la fecha de la publicación de *The Influence of Seneca* en 1893, Cunliffe evidenciaba que no había existido otra traducción a la altura de la versión del siglo XVI. Aunque habían aparecido otras versiones de las tragedias por separado, no se llevó a cabo la empresa de antologarlas y, además, los alcances de la anterior eran incomparables (Cunliffe 12). Cunliffe especialmente enfatiza la superioridad de la traducción de *Oedipus* hecha en 1560 por Alexander Nevyle, quien contaba con tan sólo 15 años (3,5).

La introducción de Eliot se publicó primero en septiembre de 1927 y posteriormente se reimprimió bajo el nombre de “Seneca in Elizabethan Translation” (SET) en 1934. Eliot reveló en sus cartas su deseo de publicar un artículo sobre Séneca ya desde 1922, el cual nunca llegó a ver la luz (L₁ 17 de mayo). Sin embargo, él amplió su estudio sobre Séneca tras entregar su versión final

de la introducción en febrero de 1927, cuyo resultado fue una conferencia que presentó a la Shakespeare Association bajo el título de “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” (SSS) el 18 de marzo de 1927, la cual fue publicada el 22 de septiembre del mismo año (Staley 348). Este artículo se reimprimió, al igual que el anterior, en *Selected Essays 1917-1932* en 1934.

El año de 1922, en el que se fija el primer contacto, es muy importante, porque revela que Séneca pasó a formar parte del horizonte de expectativas de Eliot mucho antes del año 1927, durante la preparación del artículo que no se terminó (L₃ 770). Para mí resulta fundamental destacar en este punto que otras fechas relacionadas con Séneca son valiosas para delimitar el horizonte histórico de Eliot, pues se habían suscitado ciertos acontecimientos que, a mi juicio, probablemente propiciaron la reimpresión de la traducción de las diez tragedias. En 1913 se descubrió el llamado códex Quirinianus en la biblioteca de Brescia y en 1927 apareció en Italia un códex del segundo volumen de las epístolas (Roca 75). Aunque estos descubrimientos no se relacionan con códices de las tragedias, pienso que quizá el hallazgo haya influido en la necesidad de reimprimirlas. Las fechas tan cercanas resultan significativas en este respecto, pues suponen un sentimiento generalizado de revivir a Séneca por medio del teatro.

1.4. Recepción isabelina de Séneca

Un posible contacto anterior al documentado por Eliot en realidad ocurrió a través de la gran influencia que Séneca tuvo específicamente en el drama isabelino y en general en el drama renacentista. La influencia de Séneca durante este período no tuvo precedentes, pues, a falta de conocimiento de la tragedia griega, las diez tragedias atribuidas a Séneca eran consideradas el modelo clásico del drama poético y por ello fue uno de los más representados en escena (Mangas 70). Los elementos que se retomaron de él para el teatro del siglo XVI en ese entonces eran considerados innovaciones (Mangas 71), por lo cual Cunliffe lo llama “el más moderno de los

antiguos” (15). Dicha característica para Eliot funcionará como un correlato oracional intencional que él habría de concretizar en su propuesta de utilizar a Séneca como un modelo moderno de literatura y de ponerlo en práctica en su drama poético *Sweeney Agonistes*. Para la composición de éste, Eliot retomó de Séneca la intención de unir el arte con la sociedad, apelar a las masas con la puesta en escena sin establecer distinciones entre la cultura refinada y la cultura popular y con ello mantuvo el vínculo al mismo tiempo con las tradiciones que entraban en juego en la creación literaria (TIT; Chinitz).

La lectura de Cunliffe en el “nuevo territorio”, a mi juicio, constituyó una revelación de esa conexión con las voces de los ancestros, pues le mostró a Eliot que Séneca formaba parte de su horizonte de expectativas bajo el entendido de que él ya era parte del horizonte de expectativas de los poetas y dramaturgos isabelinos que Eliot conocía. Cunliffe, además de aportar una historia del desarrollo de la traducción y posterior recepción isabelina de Séneca, puntillosamente establece que el drama isabelino retomó de él los temas,⁵⁴ el estilo,⁵⁵ la estructura de las tragedias,⁵⁶ y la mayor parte del libro se concentra en mostrar comparaciones de versos de Séneca en idioma original seguidos de los versos de dramaturgos isabelinos y escritores posteriores como Ben Jonson, Christopher Marlowe, Thomas Kyd, William Shakespeare, Lord Byron, George Chapman, John Milton y John Dryden.

⁵⁴ En general, Cunliffe se refiere al horror (18) y al topos filosófico como lugar común (22).

⁵⁵ Estilo relacionado con el llamado “nuevo estilo” de Séneca, en resumidas cuentas, introspectivo, que invita a la autorreflexión (Cunliffe 16), es decir, tienden al centro. Además, resalta la exageración retórica, las comparaciones exageradas (Cunliffe 18), las descripciones largas, las diatribas, los diálogos sentenciosos y la esticomitia moral (Cunliffe 20-21).

⁵⁶ La estructura que se retoma es la forma en cinco actos, el número de actores en escena, la unidad de tiempo y espacio, la importancia del coro, la matanza en escena, la figura del fantasma, la proliferación de lo sobrenatural y la abundancia de imágenes ligadas al inframundo (Cunliffe 32-45).

Observo, por tanto, a Eliot como receptor de una parte de la literatura europea que oculta la tradición senequista de las tragedias.⁵⁷ Staley reconoce que Eliot reformula los versos de Séneca a través de la mediación de los poetas isabelinos y posteriores; sin embargo, no profundiza en ese respecto. Pareciera que Eliot descubrió, con la lectura de Cunliffe, que varias manifestaciones de la literatura inglesa en realidad estaban basadas en Séneca. Probablemente incluso descubrió no sólo el influjo de las tragedias, sino también de su pensamiento filosófico. Séneca simplemente era la fuente para Hamlet, tanto la primera versión de 1594, la cual se perdió, como la versión de Shakespeare.⁵⁸ Tal influjo senequista subrepticio en Eliot es el caso, por ejemplo, de Chapman, cuyos versos utiliza en “Burnt Norton” (Staley 361) —y que filtran la influencia de Séneca— y de Marlowe, de quien Cunliffe aporta unos versos de Séneca retrabajados (30) y que considero son utilizados en AW. Esto da la pauta para establecer que “Seneca’s influence is so broad and pervasive that ‘we have all become Senecans without knowing it’: that is to say, not infrequently the reception of Seneca is an **imitation in the second degree**” (Citti 303).⁵⁹ El estudio de Séneca le reveló a Eliot que su horizonte de expectativas, sin saberlo, había sido determinado por Séneca incluso mucho antes de la preparación de sus ensayos.

A grandes rasgos, considero que en SSS Eliot intenta descubrir una cualidad superior en el poeta al observar que éste no sólo posee preocupaciones filosóficas, sino que, en el momento en el que construye su poesía, es capaz de unir el pensamiento con la emoción (SSS 135), lo cual sitúa a Séneca en un lugar primordial. Eliot convierte a Séneca en un personaje con la capacidad de oponerse en la antigüedad a la “dissociation of sensibility” cuyos orígenes, según Staley, Eliot

⁵⁷ “No sólo a hombres, sino a los objetos hay que quitar la máscara y devolverles su propio rostro” (Sen. *Ep.* III.24.13; Traducción de Israel Roca Meliá).

⁵⁸ Es importante notar que, de acuerdo con varios especialistas, la voz poética de “Ash-Wednesday” de hecho es una reformulación en verso de Hamlet (Atkins 33).

⁵⁹ Las negritas son mías. Nótese la alusión intertextual al subtítulo de *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*.

había establecido durante la revolución socrática que él entiende como: "the gap between thought and feeling but more generally for the ancient quarrel between philosophy and poetry" (356).⁶⁰ Este punto es fundamental, pues Eliot, además de acusar la falta de una tradición poética en la literatura inglesa, recriminaba a la literatura el sesgo entre filosofía y poesía,⁶¹ el cual entorpecía el quehacer literario de los poetas pertenecientes al horizonte histórico de Eliot y, por lo tanto, producían una literatura que no estaba a la altura de los tiempos modernos, por no invitar a la reflexión como la hacía la filosofía, y en ese caso, la poesía griega en sus inicios antes de la separación.

Los ensayos revelan un amplio conocimiento por parte de Eliot, una lectura detallada y detenida de las tragedias, que se centra en el horror tratado de forma estética. Eliot alude de forma directa a los horrores sacrificiales de las tragedias de *Medea*, *Phaedra* y *Thyestes*, de las cuales la última es la de mayor importancia, pues estipula que: "even in the Thyestes the performance of the horrors is managed with conventional tact; the only visible horror is the perhaps unavoidable presentation of the evidence" (SET 80). Quisiera recalcar la similitud del horror que existe entre la tragedia de *Tiestes* y la de *Oedipus* que, curiosamente, Eliot no menciona en SET.

1.5. Composición⁶²

El horror senequista concentrado, desde el punto de vista de Eliot, en el desmembramiento perpetrado en escena, recientemente se ha convertido para varios especialistas en una de las muchas metáforas que representan la multiforme teoría de la composición literaria de Séneca (Dodson-

⁶⁰ Cf. nota 45 y 61.

⁶¹ Esto se une curiosamente con la propuesta de María Zambrano de volver a los orígenes poéticos de la filosofía, de la cual forma parte fundamental el senequismo y posteriormente el senequismo español.

⁶² "Tampoco te prohíbo que examines sus miembros uno por uno, con tal que sea dentro de la unidad del ser humano. No es hermosa aquella mujer cuya pierna o brazo suscita elogios, sino aquella cuya figura cabal anula la admiración por un miembro determinado" (Sen. *Ep.* IV.33.5; Traducción de Israel Roca Meliá); "Luego demostraré con mayor exactitud que todo lo que parece quedar destruido se transforma" (Sen. *Ep.* IV.36.11; Traducción de Israel Roca Meliá).

Robinson 2; S 73), afín a la recepción, estética de la recepción y transtextualidad. Con anterioridad, incluso yo me concentré en mi tesina de licenciatura en las imágenes de desmembramiento como representaciones de la composición literaria de Eliot en AW, y durante el desarrollo me percaté del vínculo que existe entre el poema y *Oedipus*. Para mí era claro que la idea de composición de Eliot se figuraba en la destrucción del cuerpo, mas me convertí, al igual que Eliot y muchos otros, en una víctima de la falta de explicitación del pensamiento senequista en los horizontes de expectativas de varias manifestaciones de la literatura, pues muy tarde discerní la relación entre el desmembramiento y el árbol, así como el mundo vegetal, ambas como representaciones complementarias de la composición literaria.

La figura de la composición que Star observa especialmente en *Phaedra*, a grandes rasgos se define como la lucha violenta del poeta: “ranging back over the past, taking pieces from various genres and predecessors, and assembling them into something new and terrifying” (S 73). Si bien existen otras imágenes de la composición en Séneca, pongamos por caso la del autor que actúa como las abejas que obtienen de diversos jugos la creación completa (Sen. *Ep.* XI.84.2), arguyo, sin embargo, que esos terrores senequistas son en realidad herencia romana de la cultura griega, los cuales, dice Eliot, se santificaron con el tiempo y, por ello, sólo se poseía la evidencia del crimen en el plano discursivo de las tragedias (SET 80). Ante la afinidad entre su propia cultura y la griega, Séneca, heredero de un bagaje antiguo y amplio, solamente podía construir sobre lo ya conocido por medio de diferentes mecanismos, en especial las figuras retóricas, que le permitieron crear poéticamente de distintas maneras con la repetición transformadora del lenguaje existente.

Eliot, por su parte, igualmente posee una idea de la composición que se acerca a la transtextualidad y que, así como en el caso de sus ensayos sobre Séneca, resulta ser uno de los textos más citados y fundamentales para entender su crítica literaria. Me refiero principalmente al ensayo “Tradition and the Individual Talent” (TIT) de 1919, en el que considera que el ejemplo

superior de literatura es el que involucra la influencia directa mostrada a través de citas textuales de todas las tradiciones que conforman la inglesa —con lo que, desde mi punto de vista también se acerca a la tematología—. Eliot considera que tales elementos se muestran transformados, como si fuera algo completamente nuevo y que, sin embargo, siguen siendo referencias casi textuales porque aluden a otros textos y reutilizan una técnica de un poeta anterior o transforman algo compuesto por ellos con anterioridad.

Tanto Eliot como Séneca están conscientes de la imposibilidad de crear algo nuevo con palabras nuevas. Ante todo, establecen que en efecto la composición literaria requiere de un acto violento en el que se manipula lo ya trabajado con anterioridad a partir de muchas maneras, entre las cuales se encuentran las figuras retóricas usadas para transformar lo ya expresado y decirlo de nuevo de otra forma. Sin embargo, el texto fragmentado necesita de otro componente que Teseo no es capaz de percibir cuando intenta reunir el cuerpo desmembrado de Hipólito: “Aquí, traed los restos de ese querido cuerpo, entregadme la masa inerte de miembros amontonados sin orden. ¿Es éste Hipólito?” (*Phaed.* 1248-1250).⁶³ Teseo tristemente descubre que, aunque se junten las piezas en el lugar indicado es imposible restaurar la forma original del cuerpo. Eliot y Séneca creían que la literatura, dado que el escritor despedaza y luego une los elementos, necesita un elemento que la traspase y le dé sentido, que la mantenga unida y cohesionada. Aquí es donde el motivo del árbol entra en escena. Éste actúa las veces del quinto elemento que conecta todos los demás por su característica primordial de unir el cielo con la tierra, componente que cobra otro tipo de formulaciones en los dos escritores.

⁶³ Traducción de Jesús Luque Moreno.

1.6. Naturaleza viva y el mundo vegetal

El motivo del árbol prolifera en Séneca como el elemento más familiar para establecer analogías y metáforas de la vida, la literatura y la filosofía, como cuando dice refiriéndose a deambular por distintos territorios y por distintas lecturas: “No arraiga la planta que a menudo es trasladada de sitio” (Sen. *Ep.* I.1.3).⁶⁴ Abundan los ejemplos en su obra al respecto, como también los que se relacionan con el antropomorfismo del árbol o con el dendromorfismo del humano cuando establece, por ejemplo, la siguiente analogía: “viejo yo como mis plátanos, vi sus primeras hojas, medida del tiempo” (Sen. *Ep.* I.12.2).⁶⁵ Esta conexión se expande aún más en *Epistulae* VI.58, donde Séneca explica el género y la especie para señalar que debemos buscar siempre la forma original, hasta que en el apartado 10 de la misma epístola hace la distinción entre los cuerpos sin alma y con alma y establece sin miramientos que los árboles, al igual que los hombres, poseen alma.

Para mí, destaca especialmente el momento en el que Séneca describe la fascinación por los árboles, que en consecuencia conduce a admirar la naturaleza en su totalidad cuando dice: “Si se te ofrece a la vista una floresta abundante en árboles vetustos de altura excepcional, y que dificulta la contemplación del cielo por la espesura de las ramas que se cubren unas a otras, la magnitud de aquella selva, la soledad del paraje y la maravillosa impresión de la sombra tan densa y continua en pleno campo despertarán en ti la creencia en una divinidad” (Sen. *Ep.* IV.41.3).⁶⁶ Esta creencia se extiende a una visión global del mundo vegetal y la naturaleza en *Quaestiones Naturales*. La naturaleza incluye la disposición del comportamiento humano, así como la geografía formada por todos los elementos propios de la tierra: los cuatro elementos y los fenómenos

⁶⁴ Traducción de Israel Roca Meliá.

⁶⁵ Traducción de Israel Roca Meliá. Cf. con páginas 106 y 107.

⁶⁶ Traducción de Israel Roca Meliá.

meteorológicos y geográficos junto con sus causas. La naturaleza en *Quaestiones Naturales* es un organismo vivo que iguala a los humanos, pues está al alcance de todos y es común a todos (Sen. *QN.* IV.13.4). Cada parte de la naturaleza resume lo que ella es, y en especial el árbol constituye un compendio o signo que revela desde su semilla las leyes naturales, así como una ley universal que establece que todo está conectado; independientemente del lugar geográfico que uno habite, cada ser humano se conecta con la naturaleza que, en consecuencia, lo conecta con Dios.

La ley general que establece la igualdad es la ley de la muerte, pues: “Entre las distintas muestras de la justicia de la naturaleza destaca especialmente ésta: que, cuando se llega al final, todos somos iguales” (Sen. *QN.* VI.Praef.8).⁶⁷ A esto se añade que la naturaleza y la raza humana, de acuerdo con el pensamiento estoico, está destinada a perecer a través de un cataclismo o conflagración universal. Dicha ley se extiende a la cultura, pues durante la destrucción del mundo conocido, los elementos de la tierra que separan a las naciones desaparecerán, se borrarán los nombres geográficos y se sepultarán todas las leyendas creadas por los hombres (Sen. *QN.* III.28.6-7). Entonces, el mundo renacerá renovado, de manera análoga a las plantas y árboles durante sus ciclos estacionales.

El árbol especialmente representa un compendio tanto de la creación como de la destrucción, porque, desde el comienzo, éste y la naturaleza anuncian un porvenir potencial predestinado por la información biológica desde la semilla del árbol. Éste, en consecuencia, “contiene en su interior el germen de todo lo que debe hacer y debe padecer desde su nacimiento hasta su muerte” (Sen. *QN.* III.28.2).⁶⁸ Cuando el árbol ha crecido y sucesivamente muere y renace, refleja la ley inscrita en la naturaleza de que la tierra constituye una fuente inagotable de vida. Esto se observa en cualquier elemento que forma parte de la naturaleza, pues cada una de sus partes

⁶⁷ Traducción de José-Roman Bravo Díaz. Cf. páginas 32-33.

⁶⁸ Traducción de José-Roman Bravo Díaz.

encierra el código que regula lo que habrá de aparecer después en la tierra, incluso al final de los tiempos (Sen. *QN*. III.28.3).

Finalmente quisiera destacar que para Séneca existe una relación estrecha entre el árbol y la literatura que él identifica entre la semilla y el árbol refiriéndose al conocimiento transmitido con palabras: “Hemos de esparcir éstas como la semilla, que, por muy diminuta que sea, una vez encontrado el lugar idóneo, despliega sus energías y de insignificante germen se expande hasta su máximo desarrollo. [...] consiguen un gran resultado aun siendo pequeños” (Sen. *Ep*. IV.38.2).⁶⁹ Es claro, a través tan sólo de lo expuesto y de lo que se observa en sus tragedias, que el motivo del árbol era especial para él y por ello lo incluía en diversos contextos, de los cuales destaca como el elemento que preside el sacrificio cruento.

En la poesía de Eliot, el mundo vegetal también aparece. Aunque en SET solamente menciona las figuras retóricas o juegos poéticos que retomó de Séneca, es claro que en su obra pervive un tratamiento del motivo del árbol en el mismo contexto del sacrificio cruento que él ya manejaba como herencia griega. Eliot no sólo utiliza las imágenes propiciatorias o sanadoras del mundo vegetal como parte del contexto de su obra y los personajes o personas poéticas que crea, sino que alude en diversos escritos a la recurrencia de dichas imágenes en sus sueños. Éstas se relacionan, casualmente, con “Ash-Wednesday” y otros poemas que repiten la imagen de un galgo, Cristo y Floret entre tejos (L₅, 27 de abril 1930 a John Hayward): “My ‘veiled lady’ was, as a matter of fact, a direct employment of a dream I had, together with the yew trees and the garden god” (L₅, a Colin Still, 13 de mayo de 1930); “you would be shocked yourself to learn how much of the poem I can’t explain myself. Certain imagery — the yew trees, the nun, the garden god — come direct out of recurrent dreams” (L₅, George Bell, 20 de julio de 1940). El mismo Eliot

⁶⁹ Traducción de Israel Roca Meliá.

menciona que es un tanto inexplicable la imagen de los árboles en sus sueños y que lo deja entonces para el psicoanalista.

Tales figuras son las que retoma para sus propias reelaboraciones del tema a lo largo de su obra, culminando de manera magistral, desde mi punto de vista, con la imagen del mundo que gira sobre el eje de un árbol en la segunda parte de “Burnt Norton” (BN) de *Four Quartets*. En una narración con la forma de un viaje, la voz poética se mueve hasta lo más profundo de su mente y alma. El desplazamiento es descrito de manera análoga a la imagen de ascender —o descender— por el *axis mundi* identificado por la palabra “axle-tree” (BN II.1-2). El término contribuye a una ambivalencia, pues plantea un juego de palabras y una asociación de significados que crean una red con la posibilidad de concebir de la unión de dos especies de tiempos, o las dos especies de atemporalidades que conforman la unidad del tiempo. Creo que ambas están representadas a través de la imagen de un árbol que une el cielo con la tierra y que al mismo tiempo constituye el eje de una carreta que gira en su propio axis y en cuyos extremos dos ruedas giran sin cesar. Sin duda, la primera vez que habla de ello podría referirse a un eje (*axletree*), pero Eliot hace uso de un guión (*axle-tree*) con lo que apunta a un árbol y con ello oscila entre el símbolo de un árbol estático y el eje de la tierra que nunca detiene su curso: “Ascend to summer in the tree/ We move above the moving tree” (BN II.9-10). El movimiento continuo del tiempo se representa en el eje de una carreta en el que ambas ruedas representan el cielo y la tierra conectadas por el tronco del árbol, pero que al mismo tiempo muestran con la imagen la forma en la que se crea el tiempo lineal o sucesivo, que es el que percibimos en primera instancia.

1.7. La unión del cuerpo

La literatura para Séneca y Eliot tiene un vínculo estrecho con el mundo natural y también tiene vida una vez que se crea y es publicada. Cuando adquiere esa segunda o tercera vida en una

resurrección inusitada, entonces, al igual que la naturaleza que iguala a los hombres en la vida y en la muerte, vuelve las palabras patrimonio común de todos los humanos: “Puede que me preguntes por qué recuerdo tan bellas sentencias de Epicuro más bien que de los nuestros: pero, ¿qué motivo tienes para considerarlas propias de Epicuro y no del dominio público?” (Sen. *Ep.* I.8.8).⁷⁰ Más adelante Séneca dirá: “Todo cuanto es verdad, me pertenece [...] sepan que las mejores cosas son patrimonio común” (Sen. *Ep.* I.12.11).⁷¹ Cuando se refiere a ese tipo de composición tiene en mente específicamente las sentencias que forman parte del corpus de la filosofía epicúrea, postura enemiga del estoicismo. A ellos, pensando en la unión de los polos más opuestos que logra el árbol, Séneca les reconoce ese dominio común que le pertenece a la humanidad entera cuando dice: “**De sentencias de esta clase está llena la poesía, está llena la historia.** Por ello no quiero que las consideres propias de Epicuro: son patrimonio de todos” (Sen. *Ep.* IV.33.2).⁷² En ese sentido, el motivo del árbol tiene la facultad de unir y cohesionar los retazos de versos y no sólo eso, los libera para quien esté dispuesto a escuchar, independientemente del lugar y lengua en el que se originaron.

Estos dos escritores, al inscribirse en la literatura incluyendo el motivo del árbol y demás componentes del mundo vegetal en sus textos, proponen una teoría conjunta de la composición que involucra, por un lado, la capacidad especial del árbol de unir las partes separadas del texto anterior a través de la transformación del lenguaje; por otro lado, de una forma quizá indirecta, contestan a la pregunta del origen del sabio, del poeta que se disputan los diferentes territorios. El motivo del árbol en Séneca y Eliot ayuda no sólo a superar las imágenes horribles de la desmembración del cuerpo, sino también a figurar de forma poética la misma hibridación de la identidad del poeta a través de sus distintos y obligados desplazamientos que involucran la participación y a menudo

⁷⁰ Traducción de Israel Roca Meliá.

⁷¹ Traducción de Israel Roca Meliá.

⁷² Las negritas son mías. Traducción de Israel Roca Meliá.

discrepancia entre el viaje largo ancestral y el viaje corto individual elegido. Estos desplazamientos, también figurados y fijados en el motivo del árbol, desentrañan asimismo la forma híbrida de la cultura europea que se extiende a distintos territorios para convertirse en una herencia en común; la recurrencia del árbol revela también a través de la familia textual la unión inusitada e inconsciente con otros ancestros que desconocíamos por completo y que sólo se hace evidente a través del viaje, ya sea éste real o alegórico. El árbol entonces tiene la facultad de romper fronteras y permite al poeta que pretende crear con textos ya previamente elaborados haciendo uso del árbol, cuyo análisis detallado en *Oedipus* y *AW* comenzará en el siguiente capítulo.

2. El Citerón provisional

Derivado de las implicaciones del capítulo anterior, en este segundo capítulo me concentraré en la riqueza existente en el vínculo entre Séneca y Eliot, la cual se muestra por las infinitas relaciones y conexiones con varios relatos y, por tanto, escritores. Siguiendo la línea primordial de mi reflexión teórica, en este capítulo comienzo el análisis comparativo entre *Oedipus* y AW, obras que interpreto como una alegoría de la lectura representada a través de un viaje. En general, en este capítulo determino el centro de todos los relatos por medio de la persistencia del mundo vegetal y, asimismo, de la relación mítico-física que existe entre el espacio elegido, en el bosque beocio, y la característica autorreferencial hallada en la tragedia de Séneca y la poesía de Eliot ligada a la música-poesía y el mundo de los muertos. Siguiendo el itinerario ancestral e individual y en gran medida aceptando el origen del inicio híbrido de la cultura europea, pretendo desentrañar las preocupaciones del viajero que encuentra “lo que estaba buscando” utilizando los tres marcos metodológicos propuestos, pero partiendo del concepto fundamental de campo temático. Analizaré entonces los viajes, los desplazamientos de los viajeros traspasados por un eje central en una parte del mapa de las múltiples rutas basándome en la propuesta de Bremond cuyo ejemplo de tabla (173) he tenido a bien ampliar como una de mis aportaciones de este análisis.⁷³

Es importante destacar que la elaboración de mi tabla sigue el ejemplo de Bremond al dividir la narración en rasgos de A al infinito para encontrar coincidencias. Sin embargo, mi forma de pensar también está inspirada en el procedimiento de Vladimir Propp en *Raíces históricas del cuento* y *Morfología del cuento*. Bremond, así como la tematología de corte literario, es heredero de su método. No obstante, creo que también es importante declarar que, aunque los sigo a ellos, la tabla es completamente creación mía y, sobre todo designio, apela a darle la verdadera

⁷³ Para consultar la tabla original de Bremond, así como mi propia propuesta, véase el Apéndice I – Tabla del campo temático.

importancia al motivo del bosque y del árbol que, aunque aparece en ambas obras de Propp, no tiene, desde mi perspectiva, el lugar que merece. Mi versión de dicho conjunto obedece a los lineamientos de Bremond al establecer los rasgos, esto es, los temas y motivos, que en este caso han quedado demarcados por la *Odyssea* (a) en orden alfabético de A a L.⁷⁴ Asimismo, para continuar en el viaje de la lectura, y con el deseo de unir todas las historias, propongo primero una vuelta al origen mítico de esos relatos para ubicarnos en la geografía mítica del conjunto creado a partir de la propuesta de Bremond.

Aunque el relato de los viajeros y forasteros en *Oedipus* y AW pareciera ser la historia exclusiva de Edipo y su familia nuclear, o de Hamlet y Floret en el viaje a mitad de su vida para entrar en el bosque, la posible comparación entre sus desplazamientos en realidad comienza con sus ancestros que por la familia textual se remontan a los inicios míticos del pueblo griego y del futuro continente europeo. El largo viaje ancestral fue prescrito por el destino o por los dioses desde el momento en el que Europa fue raptada por Zeus convertido en toro. Quizá la historia incluso se inicia cuatro generaciones antes de Europa y Cadmo con la narración de la mezcla de la ascendencia argivo-egipcio-fenicia de Agénor, padre de ambos y rey de Tiro en Fenicia.⁷⁵ Mas para no extenderme, el relato empezaría con Cadmo cuando la necesidad provocó que un dios “griego” por sus amores se apropiara de la mujer epónima del continente europeo,⁷⁶ y porque, por traerla de vuelta, Agénor determinara que sus hermanos fueran a buscarla.

⁷⁴ “a” se refiere al relato a. Desde este punto en adelante me referiré directamente a las obras seguido de su correspondiente representación en la tabla entre paréntesis.

Dichos rasgos están explicados en la tabla para facilitar su lectura, y en la presente explicación los mencionaré directamente y marcaré su correspondiente representación en la tabla entre paréntesis. De aquí en adelante, en vez de referirme a rasgos, utilizaré la terminología que los explicita como temas y motivos, dependiendo de su caso.

⁷⁵ Para efectos de la argumentación, así como por seguir las antiguas leyendas griegas, me apego a la leyenda de la mezcla de orígenes que comienza con Io, bisabuela de Agénor.

⁷⁶ Antonio Ruiz de Elvira, la autoridad en mitología y mitografía griega, establece que el nombre de la hermana de Cadmo y el nombre del continente es una mera coincidencia (173). Para efecto de mi argumentación, bajo el entendido de que los personajes míticos y los dioses no son presas de meras coincidencias, interpreto aquí que el rapto de Europa y su posterior asentamiento en territorio griego constituye un mito etiológico del cual resulta el epónimo del continente.

El destino estableció el no retorno para Cadmo, pues sus estrellas marcaban “algo” más para él. Por causa de sus ancestros y sus experiencias nuevas, y siguiendo la guía de Apolo en el plano invisible y de una vaca en el plano físico, se asentó en el territorio que después sería griego. Fundó la ciudad de Tebas imponiendo su dominio sobre una deidad preexistente desmembrándola con violencia, pues, obedeciendo las instrucciones de Atena, arrancó los dientes de la serpiente que habitaba una gruta, cerca de la nueva ciudad, junto a una fuente o manantial que ella resguardaba. Cadmo sembró esos dientes en la tierra beocia provocando un fratricidio primigenio entre los seres autóctonos que surgieron de esos dientes plantados, los Espartos.⁷⁷ Al fusionarse éstos con la descendencia de Cadmo, formarían con sus idas y venidas, errores y aciertos, lo que conocemos en la mitología como el “ciclo tebano”: narraciones sobre los reyes, semidioses, adivinos y héroes relacionados con el territorio beocio, que es también una historia de sufrimiento, tragedia y lucha con el destino prefijado desde ese principio de impiedad y profanación “involuntarias” en el que Cadmo se vio envuelto. De forma “inocente”, al darle muerte a la serpiente protectora de la fuente, él comenzó y heredaría a sus descendientes una “maldición” familiar que perviviría por generaciones. Esa maldición-bendición alcanzaría a Edipo y su descendencia detestable y, por voluntad de ese vástago de Layo, pasaría a formar parte de la herencia mítica del Ática por vía de Teseo.⁷⁸ Se hablaría poco de dicha grandeza en escasos párrafos, pues la gloria de esa región,

Es imperativo hacer notar que, incluso aunque fuera una mera coincidencia, el rapto provocó la venida de Cadmo y la posterior fundación de Tebas, lo cual, aunque pareciera lejano, definiendo que es el origen de la identidad europea con el inicio de una parte del pueblo griego a partir de la fusión de autóctonos con extranjeros.

⁷⁷ De acuerdo con el término utilizado por Ruiz de Elvira, con “Espartos”, me refiero al ejército de autóctonos que en el ciclo tebano nacen de los dientes sembrados en la tierra por Cadmo (Ruiz de Elvira 109). Cf. nota 107.

⁷⁸ Además del hecho de que *Oedipus Coloneus* (d) forma parte del conjunto temático, considero que una lectura conjunta de esta tragedia y de *Oedipus Tyrannus* (e) implicaría que Edipo posee una bendición que Teseo hereda por voluntad de Edipo. Al ser Teseo el héroe por antonomasia del Ática —territorio que se preciaba de tener un origen autóctono puro—, la nueva versión del mito de Edipo creada por Sófocles conlleva la idea de que la grandeza del Ática en el período clásico se debe en gran medida a un influjo cultural beocio y del demo de Colono que el Ática asimila en su sistema cultural, religioso y político. El resultado de ese desarrollo radica en que determino que la grandeza del Ática no puede existir sin el influjo extranjero, por más posturas puristas de la patria que la misma tragedia del período clásico reforzaba en la puesta en escena. Con este razonamiento se enfatiza la posibilidad y necesidad de una cultura híbrida europea desde sus orígenes.

Atenas, la corona del territorio griego, sentaría las bases para hacer de esta historia mítica los cimientos de la identidad cultural europea por milenios, incluso hasta la era moderna, por vía de Sófocles.

Entre líneas, dice más lo no dicho, pues Cadmo, un extranjero —en tierra ajena—, al fundar con los ritos y con violencia una ciudad, se fusionaría con el componente autóctono y convertiría el reino de su proveniencia, poco a poco y a través de muchos procesos, en la periferia ante el nuevo Centro que se estaba formando en tierra beocia con el impulso de crear una estabilidad cultural. Ese primer viaje, al menos de este pedazo de la historia, forma parte del itinerario mayor ancestral de Séneca y Eliot quienes en su necesidad de aportar estabilidad a sus propias identidades, realizaron un viaje de la periferia al centro también como lectores. Sus lecturas, pequeños viajes por mundos posibles, los transformaron en agentes de cambio para la creación al ensanchar sus horizontes. Ya convertidos en autores, las voces que crearon viajaron, tuvieron encuentros, y sin poder frenar el flujo de la creación, se inscribieron dentro de un universo enorme señalado en un “mapa”. Bajo un arreglo prefijado de mundos por visitar, no obstante, no existe una ruta inalterable e impuesta; Séneca y Eliot en realidad eligieron con la guía de su fuero interno el camino de su viaje de acuerdo con sus deseos y crearon un nuevo horizonte.

El rumbo elegido obedece a una tensión de continuo presente a través de la ruta que los antepasados prefijaron en sus textos y lo que los autores o los mismos lectores sienten que los va guiando individualmente. El análisis comparativo entre las obras de Séneca y Eliot constituye la historia de un encuentro entre navegantes, forasteros que se encuentran más allá del plano físico, en un plano incorpóreo que se mezcla con lo terrenal, y que en la fusión de horizontes toma forma de texto. Aquí nace una paradoja, pues acercándonos al último eslabón de la cadena de textos interrelacionados, para comprender mejor, para analizar mejor, para distinguir los varios itinerarios

seguidos en este gran viaje ancestral, necesariamente debemos volver al Origen y desentrañar los secretos que guarda, para entender apenas una parte ínfima del mapa completo.

En esa vuelta al origen, los mismos textos nos revelan que el centro que lo une todo de cabo a rabo, a babor y a estribor, es un árbol que, a pesar de ser estático, por sí mismo nos invita también al viaje, nos persuade de que llegar al origen es un no haber llegado también, puesto que el origen se construye a partir del lugar al que se llega y del que se partió, pero en su mayor parte a través de todo el trayecto recorrido para poder acceder al centro. Eliot y Séneca, herederos de esos múltiples viajes anteriores, los familiares, los personales, los míticos y los elegidos por ellos como su patria o familia celestial, se inscriben también dentro del viaje a gran escala creando nuevas rutas por los itinerarios ya prefijados. Como los anteriores autores, navegantes, forasteros errantes, por sí mismos partieron de una mítica periferia a un centro haciendo que sus personajes, héroes civilizadores, héroes trágicos o voces poéticas formadas por otras múltiples voces, replicaran en sus obras nuevamente el viaje largo ancestral partiendo también de una periferia y encontrando e instaurando un centro como extranjeros en un nuevo territorio.

2.1. El campo temático

El análisis de este recorrido mítico lo he realizado a través de la elaboración de la tabla en la que se establecen los temas y motivos en común. A través de ellos se pueden observar las cadenas de mutaciones y asimismo se muestra la cohesión del campo temático marcado a través de la persistencia del motivo del bosque que señala la llegada al lugar designado (D) y el motivo del árbol con sus diferentes variaciones (E).⁷⁹ En la tabla tomo en cuenta toda la estructura de los relatos escogidos que forman parte de este conjunto o familia textual, los cuales entran en diálogo

⁷⁹ Los motivos D y E están señalados visualmente en la tabla del campo semántico con color verde.

por pertenecer al mismo sistema a partir de los temas y motivos y a partir de las marcas transtextuales.

Como muestro a través de la tabla, el motivo del bosque (D) y el motivo del árbol (E) constituyen el centro que conecta estrechamente todos los relatos y establecen la constante, es decir la recurrencia; ambos motivos resultan fundamentales para el desarrollo de una cadena de motivos de situación de base, a saber: un personaje realiza un viaje largo (A) guiado por los dioses o por una persona (B) y llegado a cierto lugar o a partir de un lugar realiza un desplazamiento más corto (C) para llegar al lugar indicado señalado por árboles, el bosque (D), el cual se describe de manera general y específica (E); en ese lugar, la entrada al Inframundo (H), se realizan los sacrificios necesarios (I) para hablar con Tiresias (J) u otra persona, a quien se añaden otros fantasmas (K) quienes cuentan con información necesaria, “chisme”; obtenidas esas noticias, se lleva a cabo el regreso (L), el cual constituye un tema-valor. Por supuesto que todos los relatos, de la *Odyssea* (a) hasta “Ash-Wednesday” (g) coinciden en otros temas y motivos, pero es importante hacer notar que la marca de llegada al lugar indicado (D) y el bosque (E) corresponden a las constantes o invariables de los motivos, pues aparecen en todos los relatos en mayor o menor grado y con algunas variaciones que no los alejan del campo temático. No es el caso por ejemplo del Hades o Inframundo (H), que pudo haber aparecido como la constante en común por el tema de la necromancia. En todo caso, tomando en cuenta los temas y motivos del conjunto, el campo temático general correspondería a CDEFIL, los cuales aparecen a lo largo de toda la secuencia programática a partir de la *Odyssea* (a) con sus correspondientes variaciones y transformaciones.

Establecido que el centro que recorre el campo temático corresponde al mundo vegetal representado por el bosque y las diferentes especies de árboles y plantas, es importante hacer notar que, para efectos de la presente tesis, he decidido dejar de lado varias obras, referencias a la mitología y personajes mitológicos específicos, pues su análisis hubiera implicado la elaboración

de una tabla infinita. A pesar de ello, dichos elementos también entran en diálogo y tienen un efecto en la constelación establecida a partir de todos los componentes del sistema.⁸⁰ Esto no quiere decir que al no aparecer en la tabla no formen parte de la familia, al contrario; por ejemplo, *La divina comedia* es fundamental para observar la transformación del tema de situación de base desde la *Odysea* (a). Mas no deseo detenerme en esos detalles, pues importa más abordar la persistencia y transformación del motivo del árbol y cómo éste se relaciona con la alegoría de la lectura del viaje y el desplazamiento hacia el centro que éste propicia. Quisiera asimismo destacar que, por razones que yo considero ya establecidas por los textos de este conjunto, el tema del regreso (L) queda obviado, aunque se aludirá a lo largo del análisis.

Acerca del viaje largo o ancestral (A) sirva mencionar solamente que con la llegada al lugar elegido o predeterminado (D) con la constante del campo temático se observa la fundación de un centro o la llegada a un centro preestablecido. En el caso de Cadmo, quien funda una nueva ciudad en las *Metamorphoses* (c), observamos las repercusiones extendidas al campo temático, puesto que antes de la llegada del héroe civilizador esos centros ya existían como parte de un culto anterior identificado con deidades femeninas telúricas, las cuales fueron suplantadas por la llegada de un agente externo (masculino opresor). El tratamiento de este hecho en la poesía se representa o

⁸⁰ A saber, en lo que corresponde a la mitología, estoy considerando el ciclo tebano, la mitología del Ática, los diferentes desarrollos de las genealogías que se relacionan con el campo temático, algunas partes de mitología celta y nórdica, así como las diferentes variaciones del mito de Edipo, debidamente desarrolladas por Lowell Edmunds en *Oedipus*. Simplemente por las diferentes marcas transtextuales, todos estos elementos automáticamente entran en diálogo, pero por razones de espacio y practicidad, el corte se ha establecido a partir de los relatos escogidos que delimitan el conjunto temático. La misma situación ocurre con los personajes que se relacionan, ya sea por alusiones transtextuales o por diferentes paralelismos, los cuales son: Dioniso, Hércules, Teseo, Orfeo, Hermes, Adonis, Isis, Osiris, Cipariso, Jacinto, Mirra, Atalanta e Hipómenes. A mi juicio, todos estos personajes mitológicos se relacionan con el conjunto al ser capaces de ir al Hades y regresar o por experimentar la muerte y la resurrección en el propio cuerpo de diferentes maneras, que pueden ir desde la metamorfosis hasta el desmembramiento y la posterior unión del cuerpo. El mismo fenómeno ocurriría con los demás relatos que por las referencias transtextuales también pertenecen al mismo universo o sistema: *La divina comedia*, *Quaestiones Naturales*, *Epistulae*, *Pentecostes*, *Hercules Furens*, *Thyestes*, el libro de *Ezequiel* de la *Biblia*, *The Juniper Tree*, *Hamlet*, los textos de San Juan de la Cruz, la *Farsalia* y la *Tebaida*. Por supuesto que a lo largo del análisis me referiré a algunos de estos elementos ciñéndome al campo temático para no perder el Norte.

describe de forma atenuada, eufemística incluso, al mostrar al héroe forastero asociándose y asimilándose a esas otras deidades. El punto no es acusar la injusticia perpetrada con la llegada al centro de ese viaje primigenio, sino destacar la unión de lo físico y lo interior invisible en el héroe mismo desde la plataforma de la poesía, pues también es otra forma de entender la alineación de los dos centros: el físico del nuevo territorio, así como el interior móvil.

Aún más, de hecho, la persistencia del campo temático CDEFIL mostrada de forma visual en la tabla realza la unión entre los relatos que pertenecen al campo; aunque la trama de cada relato no ocurre en un mismo lugar geográfico claramente detallado y delimitado, los distintos espacios se conectan con los otros relatos a través de la recurrencia de motivos propios del mundo vegetal. La mezcla de todos los relatos —o la mixtura perpetrada por el autor en su fusión de horizontes— desestima en sí misma dentro de la poesía la necesidad de dominio de una tradición sobre la otra, pues éstas participan equitativamente en el proceso de creación poética. Es de ahí probablemente que el mito y los poetas que lo utilizan recalcan la maldición que persigue a todas las generaciones del ciclo tebano, la cual se transforma en una bendición y gloria para la identidad europea y para quien quiera asociarse a ella.

2.2. Análisis general de acuerdo con la tabla

Aunque el tema de situación de base está delimitado por el personaje de Edipo, Cadmo, como ya lo he hecho notar al inicio de este capítulo, forma parte de ese programa narrativo potencial de manera periférica al conjunto temático, pues cumple con el itinerario completo planteado en mi reflexión teórica. Ambos personajes en algunos de los textos a veces se encuentran *in absentia* y este hecho, a mi modo de ver, resalta el vínculo entre Séneca y Eliot inscrito en la multitud de Edipos que preexistían a la tragedia griega y proliferaron después en distintas manifestaciones hasta nuestros tiempos (Edmunds 9). Precisamente por el campo temático que he establecido, la historia

de Edipo, quien representa un tema-personaje de situación, en este tema de situación de base comienza no con la tragedia de Sófocles —que por razones de tradición literaria sentaría la forma seminal del mito de Edipo y su tragedia—,⁸¹ sino con la analogía entre Edipo, Ulises y Cadmo, junto con otros viajeros míticos de forma periférica; dicha relación analógica destaca la participación especial del mundo vegetal y por ello considero que la fuente inicial es la *Odyssea* (a) y no *Oedipus Tyrannus* (e).⁸²

La innovación de este tema-personaje de situación retomada por Eliot en su fusión de horizontes corresponde a la realizada por Séneca al fundir, desde mi punto de vista, tres horizontes de expectativas, es decir el horizonte que corresponde a la llamada *Nekya*, cuya estructura inicial se encuentra en la *Odyssea* (a), el que es concretizado en la *Aeneis* (b), que Séneca decide unir con la fusión preexistente hecha por Sófocles de la trama de *Oedipus Coloneus* (d) y *Oedipus Tyrannus* (e). Si bien Séneca retoma la trama básica de estas dos tragedias tal como Sófocles antes ya lo había hecho con el relato —aunque eran dos Edipos totalmente distintos—, en *Oedipus* (f) lo hace magistralmente, al mezclar ambas versiones creando su propia variación del mito. Éste, en consecuencia, entra en el sistema correspondiente al universo de los mitos de Edipo y le añade una preocupación literaria a la tragedia que plantea de forma autorreferencial.

Lo anterior se apoya en una analogía ya planteada por José S. Lasso de la Vega entre el distinto tratamiento de Edipo en ambas tragedias y el poeta Sófocles, pues aquél observa que cuando éste mezcla los dos Edipos es como si: “pudiéramos contemplar cómo el poeta se prolonga

⁸¹ Durante el siglo XVI *Oedipus Tyrannus* (e) se convirtió en la tragedia por antonomasia por la estrecha relación entre la transformación del mito de Edipo y la estructura de lo que era, desde el punto de vista de Aristóteles, el mejor ejemplo de tragedia (Edmunds 84). Antes del renacimiento del estudio de la lengua griega antigua y del consecuente conocimiento de Sófocles y Aristóteles, la tragedia griega estaba basada por completo en Séneca, quien se creía era el modelo clásico. Sin embargo, la versión de Sófocles no figura como un modelo sino hasta después del siglo XVI, período en el que proliferan los Edipos por influencia de Aristóteles, quien le da notoriedad.

⁸² En todo caso, la fuente inicial no podría estar constituida por un solo relato, sino por la mezcla, fusión o mixtura de varios.

del plano personal al literario” (94), es decir el poeta se extiende a la figura de Edipo en el plano literario. Él construye la analogía al tomar en cuenta dos elementos. En primer lugar, Lasso considera la edad en la que Sófocles compuso *Oedipus Coloneus* (d), pues ésta fue terminada en su vejez y sólo representada póstumamente, coincidiendo con la derrota de Atenas y, por tanto, con el fin de una etapa gloriosa. Sófocles, en ese sentido, se muestra como el poeta que languidece simultáneamente con el sistema y que, buscando la gloria para Atenas, de cualquier manera, glorifica su propia patria, pues él era originario del demo de Colono, donde se ubica el bosque consagrado a las Euménides (D^I)⁸³, un lugar casi paradisíaco descrito en boca de Antígona: “Este es un lugar sagrado por lo que se puede claramente adivinar: está lleno de laurel, olivos y viñas y, dentro de él, los ruiseñores en compactas bandadas hacen oír hermosos trinos” (OC. 16-19).⁸⁴ Es en ese lugar donde Edipo, el extranjero errante y exiliado, muere y es acogido por tierra extraña para dar vida a un nuevo rey y a una nueva patria, lugar que, por desarrollos largos de la historia, conlleva asimismo la herencia del héroe al dios totalizador: “Este lugar, todo él, es sagrado. El venerable Posidón es su dueño y en él está el dios portador del fuego, el titán Prometeo. El sitio que estás pisando es llamado el ‘umbral bronceo’ de este país, ‘bastión de Atenas.’ Los campos cercanos se ufanan de que este jinete aquí, Colono (*señalando la estatua ecuestre del héroe*) es su fundador y todos llevan en común su nombre” (54-58).⁸⁵

El otro elemento que Lasso toma en cuenta es que la vida del poeta se extiende para crear una lectura del desplazamiento (C) observado en la tragedia y la relación que éste tiene con el poeta, así como con la creación poética. De la misma forma que Edipo termina por legar un cierto

⁸³ En este respecto, considero muy interesante la descripción que Lasso lleva a cabo del bosque de las Euménides: “el lugar ameno y deleitoso (prado liento, verde veste botánica de narciso y azafrán, rumor de aguas claras y el oleandro fecundo bajo un cielo azul bruñido, que surca el canto de la delicada filomena), que el poeta exalta con ojos enamorados, simboliza tanto y tan bien a su patria entera” (97). Cf. con el *locus inamoenus* de Garrison y el *locus amoenus* de Fernández y Cantó; página 71.

⁸⁴ Traducción de Assela Alamillo.

⁸⁵ Traducción de Assela Alamillo.

poder al consentir ser sepultado en una tierra extraña por causa de un oráculo (*O* 576-578; 621-623), el poeta junto con su arte, aunque nunca deja de mantener el vínculo con su lugar de nacimiento, se entrega a un reino caduco para dar paso a uno nuevo. Esto es un punto primordial para considerar que la constante de los desplazamientos en realidad funge como el primer elemento que posibilita la lectura alegórica del conjunto. Ésta es representada por el viaje y éste, a su vez, se conecta con la creación poética y con el motivo del bosque y el árbol, con la visita a los infiernos, con los sacrificios y con la recopilación de información que resulta en la creación de una nueva poesía derivada de la experiencia de la vida y la muerte.

Otros elementos que justifican la lectura alegórica de los desplazamientos representados en los textos pertenecientes al conjunto son también las transformaciones que se observan de forma general de la *Odyssea* (a) a la *Aeneis* (b) y que sientan las bases para futuras mutaciones como partes de la cadena. Distingo de entrada que Virgilio concretiza su obra al determinar más exactamente los motivos, y crea innovaciones que marcan una tendencia para el resto de los relatos que se repiten o varían en mayor o menor grado. Dichas innovaciones ocurren en todos los temas y motivos a excepción de la búsqueda de Tiresias (J) en el Inframundo (H). Desde mi punto de vista, esas concretizaciones corresponden a una mezcla entre correlatos oracionales intencionales con vacíos o indeterminaciones. Por ejemplo, el desplazamiento corto en forma de transgresión del límite (C^I) en la *Aeneis* (b), construido por los siguientes versos: “Troyano, hijo de Anquises, descendiente de sangre de dioses,/ la bajada al Averno es cosa fácil. La puerta del sombrío Plutón/ está de par en par abierta noche y día, pero volver pie atrás/ y salir a las auras de la vida, eso es lo trabajoso, ahí está el riesgo” (vi.125-128),⁸⁶ aparece transformado por la intención establecida a partir de los correlatos oracionales intencionales de Homero en la *Odyssea* (a): “se ocultaba ya el

⁸⁶ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

sol y extendíase la sombra en las calles/ cuando el barco llegaba al confín del océano profundo./ Allí está la ciudad y el país de los hombres cimerios,/ siempre envueltos en nubes y en bruma” (XI. 12-15).⁸⁷ Traspasar el límite (C^I) en la *Odyssea* (a) realmente corresponde al cruce del umbral entre la vida y la muerte, pero esa transgresión está descrita en Homero, arguyo, de manera meramente física y fácil de realizar al posibilitarse con la llegada en barco a una tierra lejana. En la *Aeneis* (b) Virgilio ya lo concretiza como un paso muy complicado del mundo de los vivos al mundo de los muertos, el cual requiere el cumplimiento y observación de varias reglas —tal es el caso de la búsqueda, adquisición y transportación al Hades de la rama dorada—. Saltan a la vista otras innovaciones como la inclusión de la visión del mundo invertido (C^{II} - ^{II}C; y E con todas sus inversiones) en el Inframundo (H), así como la variación del bosque/árbol que posibilita el descenso (D^{II}) con su correspondiente desplazamiento a pie en forma de descenso (F^I) que no se encuentra en la *Odyssea* (a). Finalmente, el establecimiento del Hades (H) junto con sus variaciones al que se añaden motivos contiguos como otros cuerpos de agua (G^I y G^{III}) además del mar, la gruta o cueva (G^{II} y H^{II}) y el Hades envuelto en la confluencia de aguas (H^{IV}) son también desarrollados a partir de ideas sembradas en la *Odyssea* (a) que Virgilio amplió en la *Aeneis* (b).

A mi juicio, lo más notable de las innovaciones de Virgilio en la *Aeneis* (b), relacionado con la cadena de temas y motivos CDF y el descenso, consiste en la concretización del bosque denso (E), lo cual resulta fundamental. A través del llenado de vacíos que Virgilio observa en la *Odyssea* (a) al decir: “una extensa ribera hallarás con los bosques sagrados/ de Perséfone, chopos ingentes y sauces que dejan frutos muertos” (H. *Od.* x.509),⁸⁸ así como a través de la identificación de los correlatos oracionales intencionales, observo que en la *Aeneis* (b) Virgilio le da más importancia al bosque:

⁸⁷ Traducción de José Manuel Pabón.

⁸⁸ Traducción de José Manuel Pabón.

Su afán es apilar troncos de árboles en la pira del altar y alzarla hasta los cielos.
 Se adentran en un vetusto bosque, honda guarida de alimañas,
 caen a tierra los pinos; a los golpes del hacha resuenan las carrascas
 Rasgan troncos de fresno y de hendidizo roble con las cuñas.
 Rodando monte abajo van los talludos olmos. (VI. 178-180)⁸⁹

Virgilio, lejos de sobredeterminar el bosque, abre más vacíos con nuevas indeterminaciones susceptibles de llenarse a partir de lo que considero constituye la presencia confusa de tres, o hasta cuatro, ideas o presencias de bosques que forman parte del desplazamiento hacia el verdadero centro. En general, aunque la fuente principal es Homero, Virgilio sienta la pauta para *Oedipus* (f) y AW (g).

Las *Metamorphoses* (c) en su conjunto, además de los personajes que pertenecen a lo narrado por Orfeo en el libro x, conforman una parte del horizonte de expectativas más de Eliot que de Séneca. Sin embargo, dicha obra (c) guarda una estrecha relación con *Oedipus Tyrannus* (e) en lo que concierne a la visita al Hades (H). Puesto que el tema H no aparece como tal en la tragedia de Sófocles (c), el conjunto crea una indeterminación a gran escala en ese tema de situación. Esto nos permite considerar que el Hades o Inframundo (H) está planteado también a través del sufrimiento de los personajes de la tragedia *Oedipus Tyrannus* (e) descritos en boca de Tiresias como un desplazamiento o viaje en forma de exilio: “la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad. ¡Qué lugar no será refugio de tus gritos! ¡Qué **Citerón** no los recogerá cuando te des perfecta cuenta del infausto matrimonio en el que **tomaste puerto** en tu propia casa **después de conseguir una feliz navegación**” (417-425).⁹⁰ En ésta y otras descripciones del tipo, observamos un Hades o inframundo (H) que se equipara a la

⁸⁹ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

⁹⁰ Las negritas son mías. Traducción de Assela Alamillo.

tragedia personal de conocer la verdad, el sufrimiento y el autosacrificio en vida que experimenta Edipo. Considero que en una primera instancia Séneca es consciente de ello y hace una fusión de horizontes que es concretizada posteriormente por Eliot, quien posee todos los elementos para lograrlo en todos los niveles de interpretación del campo temático. El tema de situación entonces determina que la visita al Inframundo (H) se puede interpretar como la experiencia del interior, la experiencia de la muerte y la resurrección, y la relación autorreferencial que dicho rasgo supone para la poesía.

Puesto que todos los temas y motivos están desglosados en la tabla y poco importa detenerse en cada uno de ellos, me enfocaré en la cadena de temas y motivos CDEFIL a partir de AW (g) y *Oedipus* (f) hacia los relatos anteriores poniendo atención en las variaciones de temas y motivos. Comenzaré por establecer que desde mi punto de vista la cadena CDEFIL constituye al mismo tiempo la unión de varios motivos de situación de base que resumen la lectura alegórica propuesta en la hipótesis, es decir, un personaje realiza un desplazamiento corto (C) invertido de forma simultánea ($C^{II} - {}^{II}C$), pues lleva a cabo un ascenso o descenso en el lugar indicado por árboles o un bosque (D); entonces se realiza un desplazamiento más corto a pie hasta el punto en el que se lleva a cabo un sacrificio (I), autosacrificio (I^{III}), desde la narración correspondiente a Cadmo en las *Metamorphoses* (c^I); una vez recabada la información a partir del “chisme” que se necesitaba (K),⁹¹ se lleva a cabo el regreso (L).⁹² El eje central, el cual está constituido por marcas físicas e invisibles en los distintos textos, considero que está formado por los motivos y temas DEI,⁹³ que

⁹¹ Incluyo el motivo del “chisme” (K) en el recuento del campo temático porque es una parte fundamental de *Oedipus* (f) y AW (g).

⁹² En parte quisiera no enfocarme en este elemento porque en la tragedia está implicado, pues es solamente el relato de lo que ya sucedió, y en “Ash-Wednesday” dicho tema funciona solamente como una promesa futura que no se alcanza a materializar en la narración.

⁹³ Es una completa coincidencia, en todo caso, la culpa la tienen los ancestros y el árbol. “Dei” en latín significa de dios.

simultáneamente muestran la alineación de los centros, así como la unión de los ancestros locales y los originales.

2.3. El tema-valor del desplazamiento corto (C)

Independiente de la estructura general que tiene AW (g) y *Oedipus* (f),⁹⁴ se puede considerar que el tema del desplazamiento corto (C) funge como el primer punto de comparación. Eliot realiza una fusión de horizontes de *La divina comedia* y del campo temático, lo cual amplía la variación y da una gran posibilidad de transformación. El desplazamiento de la voz poética en AW (g) comienza en la primera sección, en la que, por analogía con *La divina comedia* a través de los diferentes intertextos visibles en la tercera sección, se plantea la entrada a un bosque, de donde se entiende que existe un desplazamiento corto (C) con el que la voz poética traspasa un límite (C^I) discursivamente imperceptible con la transición de la sección I a la II:

This is the land which ye
Shall divide by lot. And neither division nor unity
Matters. This is the land. We have our inheritance.
III
Lady, three white leopards sat under a juniper-tree
In the cool of the day. (AW. II.52-4; III.1-2)

Establezco que, además de esos dos temas, existe un tercer tema en el que se da una inversión de otro desplazamiento más corto (C^{II} a ^{II}C), el cual comienza en la segunda sección de AW (g) y se extiende como una ampliación de ese movimiento a las secciones III a V. La voz poética, así como la mirada de quien lee el poema, desciende hacia las raíces del poema figurativo de la sección II:

⁹⁴ Para la estructura general de “Ash-Wednesday” véase mi tesis de licenciatura en el Apéndice II.

LADY, three white lopers sit under a Juniper tree
 In the soil of the day, having led to safety
 On my legs, my hands, my face and that which had
 been sustained.

In the hollow round of my shell. And God said
 Shall these have been lost? Shall these
 Beasts live? And that which had been sustained
 In the house (which were already dry) and sleeping:
 Because of the goodness of this Lady
 And because of her love, and because
 She knows the Virgin in meditation,
 We shall with brightness. And I who am here dis-
 sented.

Puffe my deeds to oblivion, and my love
 To the poverty of the desert and the fruit of the
 ground.

It is this which recovers
 My gaze, the strings of my eyes, and the indigible
 portion.

Which the lopers reject. The Lady is withdrawn
 In a white gown, by contemplation, in a white gown.
 Let the whiteness of her gown be forgiveness.
 There is no life in show. As I am forgiven
 And would be forgiven, as I would forgive.
 Thus downed, unconcerned in purpose. And God
 said

Preparay to the wind, to the wind only for only
 The wind will blow. And the lopers are sleeping
 With the berries of the grapevine, so long

Lode of alburn
 Cuts and shrouded
 Turn and meet white
 Rose of memory
 Rose of forgiveness
 Squandered and wasteful
 Exhausted and filigreeing
 Wornest remnant
 The single Rose
 With seven white petals
 In one the Garden
 Where all have read
 Translucent memory
 Of love sustained
 The greater is meant
 Of love satisfied
 End of the ending
 Journey to an end
 Conclusion of all that
 Is beautiful
 Speech without word and
 Word of no speech
 Given to the Mother
 For the end of remembering
 End of forgetting
 For the Garden
 Where all have read.

Under a Juniper tree the lopers sang, sustained and
 sleeping.
 We are glad to be scattered, we did little good to
 each other.
 Under a tree in the soil of the day, with the blin-
 ding of sand.

Forgetting themselves and each other, raised
 In the spirit of the desert. This is the land which is
 Shall divide by lot. And neither division nor unity
 Matters. This is the land. We have no ink, ruler.

Fig. 1 – Imagen reducida del original (S 429a)

que después en la tercera sección se observa como un ascenso: “At the first turning of the second stair/ I turned and saw below” (AW. III.1-2). El cambio del movimiento de arriba a abajo o viceversa inicia con el pequeño desplazamiento anterior hacia la parte más baja del árbol junípero, que con la progresión y su correspondiente inversión se convierte en un ascenso.⁹⁵

Los tres temas-valor relacionados con el desplazamiento corto (C, C^I, C^{II}-II C) establecen una filiación entre *La divina comedia*, AW (g) y *Oedipus* (f) aunque la inversión está planteada en Séneca a través de la sola rememoración del descenso en la *Aeneis* (b) con las siguientes palabras:

De repente, al filo del primer albor del sol, comienza a rebramar

bajo sus pies la tierra

[...]

por la abertura de la cueva se adentra arrebatada.

El intrépido acomoda su paso al de su guía.

[...]

¡[...] séame permitido referir lo que oí,

⁹⁵ Este tema lo he tratado con mayor profundidad en mi tesina de licenciatura.

Inmersos en la sombra de lo **hondo de la tierra!** (VI.255-267)⁹⁶

En *Oedipus* (f) se implica un cambio en el que los fantasmas poseen una agentividad que los hace ascender desde lo más profundo del Inframundo (H) hacia la superficie terrestre. Tiresias, a diferencia de Eneas, en *Oedipus* (f) no desciende, camina con sus acompañantes hasta el lugar indicado y espera, después del sacrificio (I), la subida de los difuntos: “rata verba fudi: rumpitur caecum chaos/ iterque populis Ditis ad superos datur”.⁹⁷ Con ello Séneca se asocia a la *Aeneis* (b) mas invirtiendo el movimiento de descendente a ascendente y mientras conserva de la *Odyssea* (a) el cruce al mundo de los muertos a través de una marca perteneciente al mundo vegetal, por ejemplo, al protegerse Tiresias con hojas de tejo.⁹⁸

La mayor transformación de la constante del desplazamiento corto (C) como ascenso/descenso (C^{II}-II C) la observo en AW (g) a través del regreso (L) desde el Inframundo (H) por el mismo camino, por el árbol, asociándose con ello al contenido de “Burnt Norton” en *Four Quartets*. En este poema Eliot alude a dicho camino con un epígrafe, marca paratextual, al inicio de la sección en original griego:⁹⁹ “El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo” (Her. 22 B 60).¹⁰⁰ Aunque en AW (g) sólo está implicado, no se observa un regreso real en la transición de la sección v a la VI por la misma vía, sino que el camino completo, con ida y regreso, solamente

⁹⁶ La negritas son mías. Antes en la nota 37 había mencionado “errores” en algunas traducciones. Esta traducción de Javier de Echave-Sustaeta no sigue muy “fiel” o “literalmente” el original en latín. La idea es en esencia la misma, pero el último verso en realidad dice: “sean desdobladas con su numen las cosas inmersas en la honda tierra y la niebla”, o “el vapor” [Mi traducción]. En este caso en particular, a mi lo que me sirve es enfatizar la referencia de cómo en la *Aeneis* (b) de hecho hay un doble movimiento en el que al abrirse la tierra los personajes descienden mientras que simultáneamente los elementos que experimentan se mueven hacia arriba desde abajo. Esto es lo que retoma Séneca en *Oedipus* (f) suprimiendo el movimiento descendente de los personajes y sólo enfocándose en el movimiento de abajo hacia arriba de los fantasmas.

⁹⁷ *Oed.* 572-573: “he emitido las palabras fijadas, el infierno oscuro se rompe/ y [un] camino hacia los de arriba se concede a los pueblos de Plutón. [Todas las traducciones de *Oedipus* (f) que corresponden a los versos 530-658 son propias].

⁹⁸ Cf. con página 103 y el verso 555.

⁹⁹ ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή.
1. p. 89. Fr. 60.

Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker (Herakleitos).

¹⁰⁰ Traducción de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá.

es concretizado complementariamente por el lector al tomar en cuenta la evocación de la continuidad del camino en la *Aeneis* (b). Debemos recordar que Eneas y la Sibila cruzan a través de la abertura en la tierra, pero llegan al mundo de los vivos al pasar por una puerta que se encuentra al final del recorrido por los Campos Elíseos. En AW (g) se incluye la idea de la inversión, mas ésta solamente tiene sentido vinculada con *Oedipus* (f) pasando por el filtro de la concretización de Virgilio. Éste describe un alargamiento del camino que parte desde la abertura de la cueva hasta el bosque y el árbol especial (E) en el Inframundo (H), pero no establece que haya una correspondencia entre el árbol terrestre y el árbol del Hades, eso sólo se concretiza con el llenado de indeterminaciones de Séneca y Eliot, lo cual se analizará con más detalle en el capítulo tres.

Esto también ocurre porque ya se ha mencionado anteriormente que las innovaciones realizadas por Virgilio, en vez de determinar más, dejan más intersticios para llenar porque su descripción del viaje corto (C) es muy confusa. De esto se obtiene que el desplazamiento (C) es tan breve en AW (g) y *Oedipus* (f) que se describe escasamente por un verso y transporta al lector automáticamente al lugar indicado, casi como si hubieran pasado por un proceso de teletransportación. La repercusión de esto es que el lector, que acompaña a la voz poética en el trayecto del viaje, participa de la experiencia de descender a un Hades metafórico-personal, y de ascender, aunque permanece estático, superando así las restricciones espaciales del lugar en el que ocurre la experiencia poética, el bosque del Citerón. Esta facultad de la poesía de dotar de movimiento a pesar de que la voz poética, los personajes de la tragedia o el lector permanecen inmóviles, es un don que el mundo vegetal le otorga a la poesía casi de manera imperceptible. Por ello, es necesario insistir en el análisis de cómo se desarrolla esta habilidad durante la creación poética, el prodigio de aparentemente descender por un árbol, cuando en realidad se está ascendiendo y, paradójicamente, sin realizar un desplazamiento físico al permanecer inmóvil en el lugar indicado (D).

2.4. El motivo del espacio: el lugar marcado por los árboles (D)

El territorio mítico-literario, del cual forma parte el centro y sus alrededores, establece sus límites invisibles físicos en la poesía a través del señalamiento de la llegada al lugar indicado (D) que corresponde al bosque (E). Ya hemos dicho con anterioridad que este motivo es fundamental para establecer la conexión, pues éste traspasa todos los relatos pertenecientes a este campo temático. Establecido desde la *Odyssea* (a), éste recorre toda la cadena con algunas mutaciones que van en mayor o menor medida formando una constante fundamental para la propuesta de alegoría que planteé en la hipótesis.

El lugar indicado (D) señala en primera instancia que el personaje o, en su caso, la voz poética, ha llegado a un punto especial, un terreno sagrado por diversos motivos, lo cual se percibe solamente a partir de una mención escueta de las deidades a las que dicho bosque está consagrado (D¹) y que tiene un desarrollo más profundo en la descripción detallada del bosque (E). Este elemento se encuentra atenuado en AW (g), pues el anuncio de la restauración del cuerpo fragmentado o resurrección se predice por la proliferación de más especies de árboles y plantas en secciones posteriores a la verdadera llegada al lugar especial (D). Ahí Eliot concretiza el tema del lugar especial (D) a través de la fusión de horizontes que corresponden al campo temático planteado como base desde la *Odyssea* (a), pero mezclado con el cuento de hadas *The Juniper Tree* como se observa con la marca intertextual en el siguiente verso: “Lady, three white leopards sat under a **juniper-tree**” (AW. II.1).¹⁰¹ De ahí que la concretización al señalar el lugar indicado con árboles en AW (g) ocurra con base en el horizonte histórico y de expectativas de Eliot, pues el junípero era

¹⁰¹ Las negritas son mías. Aunque existe una falta de consenso en la terminología, este tipo de marca intertextual sería la llamada alusión textual, que pertenece a la forma indirecta de relación intertextual que asimila el texto sin declarar el origen, de acuerdo con Pimentel (TT 224). Gennette la llama plagio, una referencia no explícita y no declarada, pero literal (10). Desde mi punto de vista AW (g) es un hipertexto del hipotexto de *The Juniper Tree*, y ambas se vinculan por la referencia a lo que en el hipotexto es un paratexto, el título del cuento de hadas.

la especie de árbol propio de su lugar de origen prostético y, además, es la especie que determina su horizonte de expectativas a través del cuento de hadas. Ambos horizontes confluyen en la concretización del tema de lugar especial (D) en AW (g).

En el caso de Séneca, quien retoma la trama principal del mito de Edipo presentada en Sófocles apelando a una identidad latina, no actúa alejado de un precedente en la poesía de Ovidio, por ejemplo. Él propone una rememoración de la mitología basándose en la *Teogonía* y latiniza las historias míticas griegas para el público romano. Tal es el caso del ciclo tebano en el libro III, en el que la historia de fundación de Beocia es una de las más importantes:

Cadmo [...] besa la tierra extraña y [...] ordena a sus sirvientes que vayan a buscar agua de una fuente de agua corriente para las libaciones. Había un bosque antiguo que ninguna hacha había violado, y en el centro una cueva con densa vegetación de cañas y mimbres, [...] Escondida en el antro estaba la serpiente de Marte, [...] el Agenórída, persiguiéndola sin cesar, la alcanzó en la garganta y empujó la punta hasta que una **encina** le cortó la retirada [...]. De repente aparece su protectora Palas [...], y le ordena remover la tierra y enterrar los dientes de la víbora, semilla de su futuro pueblo. [...] Enseguida, ¡increíble!, la tierra empezó a removerse [...], toda la multitud enloquece y los hermanos súbitamente surgidos caen víctimas de su propia guerra e hiriéndose mutuamente. [...] sobrevivieron cinco [...]. Ya se alzaba Tebas, ya podías dar la impresión de ser feliz en tu exilio, Cadmo. (III.22-124)

Para este relato, Fernández y Cantó establecen que la analogía con una mitología extranjera apelaba en primera instancia a la fuente teatral del ciclo tebano de Pacuvio y Accio (348) y por otra parte provocaba que los romanos o latinos establecieran la relación entre la fundación de Roma y la de Tebas al ligar el origen del pueblo con un animal consagrado a Marte y con la mancha del fratricidio (326). A esto yo añadiría el infortunio que anuncia que el animal, a la par del sacrificio, emerge como presagio de la guerra con otros pueblos y la guerra intestina, de la cual tanto Tebas como Roma participan. Este elemento está marcado a través de la antonomasia de Marte.

En Séneca, esa “latinización” se crea y reproduce por medio de una marca intertextual indirecta que conecta más estrechamente la *Aeneis* (b), las *Metamorphoses* (c) y *Oedipus* (f).¹⁰² La alusión textual consiste en una construcción en latín que aparece en Virgilio: “Est locus...” (A. I. 159). Ovidio la imita a través de: “Est via declivis... (*Met.* IV.432)”, y Séneca la propone como: “Est procul ab urbe...”¹⁰³ A través del sintagma formado por el verbo *est* seguido de un sustantivo, Virgilio construye el inicio de una écfrasis, de acuerdo con Fernández y Cantó (384).¹⁰⁴ El verso de Virgilio no se relaciona con un paraje vinculado al Hades, pero sí con el camino hacia el infierno que describe Ovidio, así como la escena de “horror” creada en *Oedipus* (f). La versión de Séneca en esencia sigue la construcción de la écfrasis a partir de *est* más un sustantivo y con ello se asocia a la misma tradición de ese tipo de figura relacionada con la visita al Hades o Inframundo (H) delimitando el lugar marcado por los árboles, pero con su correspondiente variación: “Est procul ab urbe lucus ilicibus niger,/ Dircaea circa vallis inriguae loca”.¹⁰⁵

Desde mi perspectiva Séneca reproduce el mismo verso para introducir una écfrasis del tipo ovidiano y por ende virgiliano para establecer la escena donde ocurrirá el rito,¹⁰⁶ pero me atrevo a decir que, quizá por la medida del trímetro yámbico que utiliza y para imprimirle a la écfrasis su propio estilo, Séneca modifica el verso por medio de un hipérbaton. Con respecto a Ovidio y Virgilio, éste es un orden artificial (Beristáin 256), que intercala el sintagma formado por “procul ab urbe” entre *est* y su sustantivo *lucus* creando un paréntesis (Beristáin 257). Asimismo, con su

¹⁰² Fernández y Cantó son los que documentan la estructura. Cf. nota 106.

¹⁰³ *Oed.* 530: Hay lejos de la ciudad... [Mi traducción].

¹⁰⁴ Fernández y Cantó así nombran lo que ocurre en la narración que sigue después de “Est via declivis...” sin definir lo que entienden por écfrasis. Puesto que me estoy apoyando en su argumento sobre la reutilización y modificación de la construcción, me limito a repetir el término de écfrasis que ellos utilizan en esta parte. Definir lo que yo interpreto acerca de lo que Fernández y Cantó entienden por “écfrasis” no podría ser discutido en un espacio como este, pero a grandes rasgos se refieren a una descripción vívida.

¹⁰⁵ *Oed.* 530-531: Hay lejos de la ciudad un bosque negro a causa de las encinas,/ alrededor de los lugares dirceos del húmedo valle. [Mi traducción].

¹⁰⁶ Fernández y Cantó afirman que es una écfrasis virgiliana y enniana.

descripción, además de que en *Oedipus* (f) sabemos que estamos en territorio tebano, Séneca hace una fusión de horizontes al ubicarnos en un lugar cercano a lo que Grimal llama la “fuente de Ares”, el manantial protegido o presidido por la serpiente que Cadmo había asesinado. Aunque sabemos por el mito y la hidrografía de Beocia que la proliferación de ríos provoca la existencia de fuentes o manantiales cercanos, lo más probable es que la “fuente de Ares” no sea la fuente Dircea.

Este hecho es fundamental para Séneca, pues en el recuento de los fantasmas propios del ciclo tebano, él incluye a los autóctonos Espartos aunque no pertenezcan a la casa Cadmea cuando dice: “et stetit in armis omne vipereum genus,/ fratrum catervae dente Dircae satae”.¹⁰⁷ Con ello asocia la fuente de agua, propiamente llamada Dircé por la segunda esposa de Lico, con el manantial o fuente de Ares donde habitaba la serpiente a quien Cadmo le sustrae los dientes de donde nacen los Espartos. De acuerdo con la mitología, el manantial del que Cadmo quiere tomar agua así como la serpiente no pueden ser llamados dirceos estrictamente porque el nombre surge tres generaciones después de Cadmo, con el nacimiento de Zeto y Anfión, hijos de Antíope, la primera esposa de Lico, y Zeus. Sin embargo, Séneca retoma a Virgilio cuando se refiere a Anfión: “Canto lo que cantar solía, si alguna vez llamaba a sus ganados, Anfión Dirceo sobre el costero Aracinto” (*Ecl.* 2.23-24),¹⁰⁸ unificando con ello todas las versiones de las fuentes cercanas a Tebas para asociar su versión de la écfrasis que corresponde al bosque denso (D) con la metonimia creada desde Píndaro para referirse al músico y al poeta como “Dirceo” (Lewis), pues Anfión era ambos.¹⁰⁹ La sola mención del adjetivo constituye una marca intertextual indirecta que revela

¹⁰⁷ *Oed.* 588-589: y permaneció en armas toda la estirpe viperina,/ las tropas de hermanos nacidas del diente dirceo. [Mi traducción]. Cf. nota 77.

¹⁰⁸ Traducción de Tomás de la Ascensión Reco García y Arturo Soler Ruiz.

¹⁰⁹ Al mismo tiempo, Anfión es un análogo de Orfeo por el poder que tiene de controlar piedras y animales con la música de su lira.

conexiones, por tanto, con la mitología, la música, la poesía, pero también con héroes epónimos de Beocia, pues *dirceo* es una paronomasia de *beocio*, es decir, significa “perteneciente al distrito de Tebas” (Thurston). No es que haya una falta de periodicidad en Séneca, sino que él, tomando todo lo anterior en cuenta, concretiza su versión al fusionar varios horizontes y unifica el conocimiento topográfico e hidrográfico del territorio tebano. Con ello ensambla una característica nativa de la región: la posible proliferación de músicos y poetas ligados a esa tierra nutrida por el agua de los ríos, siendo el *Dircé* el más importante por su conexión con *Anfión* y la música-poesía.

Los alrededores del lugar marcado por los árboles para la entrada, primero al bosque (E) y posteriormente al Hades (H), en AW (g) no tienen un desarrollo tan específico como en Séneca, y sin embargo, también se relacionan con la creación poética, como veremos más adelante. Eliot describe poéticamente la imposibilidad de pertenecer a una tierra ligada a la poesía, como la determinada por Séneca en el párrafo anterior. Eliot aborda ese lugar poético por la vía negativa cuando dice: “Because I cannot drink/ There, where trees flower and springs flow, for there is nothing again” (AW. I.14-15). El territorio que constituye el centro de la poesía en AW (g) le está negado a la figura del poeta representada a través de la voz poética porque no puede acceder a ese “bosque-jardín” (D), el cual posee la expresión exclusivamente a través de un autosacrificio (I^{III}) descrito en la segunda sección del poema.

Un solo árbol señala la entrada al bosque en AW: “Lady, three white leopards sat under a juniper tree” (AW. II. 1). Por la alusión textual indirecta a un “juniper-tree”, la voz poética en AW (g) implica la existencia de un bosque (D) que marca el lugar indicado en el que se debe llevar a cabo el sacrificio (I) para poder perpetuar la comunicación a través de la poesía. Sin embargo, como ya lo he tratado con anterioridad en mi tesina de licenciatura, la búsqueda en este caso, desde el desplazamiento largo (A) y corto (C) hacia este lugar, obedece a la falta de expresión a la que se enfrenta la voz poética en los primeros versos de la primera sección. Esos versos funcionan en

calidad de repetición en forma de anáfora o epanáfora, es decir, la iteración de expresiones, en este caso variables, de la base “Because I...” (AW. I.1), al inicio de algunos versos y de las cuatro primeras estrofas.

La voz poética en AW (g) amplía con más profundidad el tema de la entrada al bosque, o en este caso al jardín, vinculado al territorio beocio de la tragedia *Oedipus* (f) y a un héroe específico identificado con la música y la poesía, por demás asociado a ciertas características topográficas e hidrográficas de otro territorio mítico-histórico. La primera sección, con el verso antes citado de AW (g), y la segunda sección introducen el *locus amoenus*, o más bien *inamoenus*,¹¹⁰ pues el jardín constituye la sede del sacrificio (I) que, sin embargo, ligado al lugar, es descrito como una muerte alegre ante los motivos vegetales que anuncian la vida. De ahí que exista una temprana inversión que se aleja de la imagen insoportable, terrorífica y oscura de los ínferos (H), pues el jardín construye la muerte de forma un tanto positiva con, por ejemplo: “For the Garden/ Where all love ends” (AW. II. 46-47), que no suena terroríficamente sentencioso, sino como un lugar donde confluyen todas las vidas. El espacio predilecto se añade a una marca territorial que incide en la muerte: “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. 52-54). Estos versos son una marca inertextual que remiten a *Josué* 13:2, pasaje en el que Dios le muestra a Moisés todas las tierras que quedan para ser dominadas por el pueblo judío: “This is the land that yet remaineth: all the borders of the Philistines, and all Geshuri”.¹¹¹ De este versículo sigue un listado de tierras demarcadas por límites naturales y pertenecientes a pueblos extranjeros que

¹¹⁰ Utilizo este término acuñado por Daniel Garrison en “The ‘locus inamoenus’: Another Part of the Forest”, artículo en el que establece el gran legado de las descripciones del bosque de Séneca como un motivo-topos que anuncia futuras escenas de horror. Garrison presenta la inversión de ideas ya trabajadas por Ovidio en las *Metamorphoses* (c), especialmente en la historia de Narciso, elemento que ha sido muy bien trabajado en la traducción de Fernández y Cantó, en la que observan que el *locus amoenus* es un anuncio de escenas de tristeza en Ovidio.

¹¹¹ Todas las citas de la *Biblia* provienen de la versión King James.

posteriormente devienen en territorio del Medio Oriente,¹¹² por ejemplo, “All the inhabitants of the hill country from Lebanon unto Misrephothmaim, and all the Sidonians, them will I drive out from before the children of Israel: only divide thou it by lot unto the Israelites for an inheritance, as I have commanded thee” (Josué 13:6).

Con esto, la marca del bosque (D) en AW (g) posibilita la llegada al centro, pero asimismo anuncia la perpetuidad del viaje para la voz poética, puesto que ésta se identifica con los pueblos que son forzados a emigrar cuando dice “This is the land. **We** have our inheritance” (AW. II.54) y “Till the wind shake a thousand whispers from the yew/ And after this our exile” (AW. IV.28-29). Estos versos se complementan con los versos 52 al 54, “This is the land which ye/ Shall **divide by lot**.¹¹³ And neither division nor unity/ Matters,” extienden la marca intertextual a otros versículos del libro de Josué, como por ejemplo: “All the inhabitants [...], them will I drive out from before the children of Israel: only **divide thou it by lot** unto the Israelites for an inheritance, as I have commanded thee” (13:6).¹¹⁴ Aunque se rememoran de manera casi textual las palabras de Dios en AW (g), se debe enfatizar que Eliot las transforma y hace que la voz poética se apropie del discurso, adjudicándose de esa manera la tierra dividida siendo ella misma un cuerpo dividido. Con ello, al asociar el bosque con la tierra, se cuestiona la identidad y existe una crítica desde el inicio a la

¹¹² Considero que existe un posible paralelismo entre los versos de Eliot, quien no era ajeno a las canciones populares, y la canción patriótica estadounidense compuesta por Woody Guthrie llamada “This Land is Your Land” (1940). Dicha canción, dentro del contexto de los conflictos de la frontera entre Estados Unidos y México y con el advenimiento del presidente Trump al poder en 2016, alcanzó gran notoriedad por las implicaciones de su interpretación a cargo de Lady Gaga en el espectáculo de medio tiempo del Super Bowl en 2017 en respuesta al recrudecimiento de las políticas de inmigración del ahora expresidente. Guthrie, un inmigrante de ascendencia judía, en la canción enumera algunas zonas emblemáticas de Estados Unidos, descripción que se asemeja al pasaje de *Josué* 13:2-6. Guthrie compuso su canción en respuesta a “God Bless America” (1918), una canción patriótica anterior compuesta por Irving Berlin la cual se hizo popular durante la primera y la segunda guerras mundiales. Esta canción también hace alusión al orgullo nacional que amerita la descripción geográfica de Estados Unidos a lo que Guthrie responde en una estrofa, refiriéndose al mismo problema de antaño sobre la identidad estadounidense ante la afluencia de inmigrantes de todas partes del mundo: “One bright sunny morning in the shadow of the steeple/ By the Relief Office I saw my people —/ As they stood hungry, I stood there wondering if/ God blessed America for me.” La frase fue posteriormente cambiada al verso que actualmente conocemos: “This land was made for you and me.”

¹¹³ Las negritas son mías. Cf. con la nota anterior.

¹¹⁴ Las negritas son mías.

supuesta estabilidad de una cultura o identidad inamovible, como la cultura europea, propuesta en preocupaciones poéticas.

Tanto Séneca como Eliot se asocian, más que a un territorio físico histórico y real, a una tierra o territorio mítico con un fin poético: indeterminar la identidad romana y la europea a través de la conexión con los ancestros más remotos. Ahí donde comienza el verdadero centro distanciado y diferenciado de la periferia, Eliot ubica su bosque o jardín en un lugar completamente indeterminado que evoca el territorio disputado en el Medio Oriente desde época inmemorial. Une también de forma casi imperceptible dicho jardín con una característica “nativa” de San Luis Misuri que, como la mítica e histórica Tebas, también goza del amor y vida de un río, pues los cuerpos de agua fertilizan la tierra y entonces prolifera la vegetación. Cuando la voz poética en AW (g) asocia y relaciona los dos pasados míticos de Tebas y la Biblia con la patria del poeta, fusiona dos horizontes completamente inconexos. Con ello crea una mezcla de un lugar físico con uno intangible los cuales se unen y conectan superponiéndose y se materializan poéticamente a través de la éfrasis. La descripción detallada del bosque, de las especies de árboles y plantas, así como la sublimación del lugar físico a través del movimiento ascendente y descendente por el árbol, crean un espacio que permanece estático mientras que la voz poética, los personajes y el lector continúan con el desplazamiento. Eliot con ello construye una analogía que extiende la vasta vegetación de un plano físico a un plano interior, lo cual se analizará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Los temas del lugar señalado (D) y del bosque (E) nos acercan cada vez más a esa visión de Séneca y Eliot de la inutilidad de las fronteras físicas al confrontarnos con la visión inmemorial de la herencia cultural como algo más amplio y complejo. La ruta prefijada por el viaje ancestral en el mapa familiar nos lleva a lugares inimaginables a través del conjunto temático para mostrarnos que, aunque lo geográfico forma parte de la identidad individual del poeta, no lo

determina todo en la persona. Asimismo, estamos más cerca de entender el alto grado de hibridación de la identidad europea.

En este capítulo he hecho hincapié en los inicios de la cultura europea ubicados en la mitología, comienzo que resulta híbrido desde el origen y que poco a poco se va revelando en la representación del motivo del árbol el cual da continuidad y funciona como el centro del conjunto temático propuesto a través de la inclusión en el esquema de los distintos relatos. Asimismo he mostrado la intrincada interrelación de los diversos relatos que forman parte del campo y que concentran el motivo del árbol con la característica autorreferencial de la poesía a través de las diferentes innovaciones de los temas y motivos planteados desde la *Odyssea* (a). Éstos, a su vez, enfatizan el surgimiento de una variación invertida de las innovaciones de Virgilio que destacan la paradoja entre el movimiento ascendente-descendente y la marcada estabilidad que aporta el motivo del árbol. La paradoja también engloba la unión de la geografía física —localizada en los ancestros heredados que se llevan en el interior— y una geografía mítica —creada a partir de la elección de los distintos ancestros—. Esto permite la construcción de un nuevo espacio delimitado por el bosque y sus diferentes manifestaciones que habrán de analizarse con más profundidad en el siguiente capítulo.

3. La patria celestial

En este tercer capítulo me concentraré en lo que sucede en *Oedipus* (f) y AW (g) una vez que se ha llegado al lugar elegido, que corresponde propiamente al centro de los motivos DE y el tema I. En la primera parte me enfocaré en las distintas especies de árboles utilizadas por Séneca en *Oedipus* (f) como marcas transtextuales, alusiones indirectas, que, además de remitir a otros textos, indican el recorrido que cada escritor del conjunto temático siguió para llevar a cabo su propia transformación, sin por ello desligarse de la tradición precedente que toman como fuente. Por otra parte, el análisis de los distintos desarrollos de estas marcas intertextuales mostrará las diferentes concretizaciones de la facultad primordial de unir que el árbol posee. En la segunda parte del capítulo, me dedicaré a desentrañar el misterio del árbol especial como centro tomando en cuenta las distintas relaciones de los temas y motivos del campo temático, así como la gran importancia que adquiere el árbol en sus diferentes concretizaciones en Séneca y Eliot.

Hasta este punto, he descrito un recorrido que realizan los viajeros de *Oedipus* (f) y AW (g) quienes, desde un lugar muy lejano de la periferia, llegan hasta el espacio que ya constituye el Centro de todo este mundo posible, un centro flanqueado por árboles y del que el mismo mundo vegetal participa. El Centro se relaciona con los árboles porque, siendo él mismo árbol, es rodeado o resguardado por árboles de distintas especies o por un bosque con características particulares. Sus elementos están protegidos por diferentes partes del bosque en sus diversas manifestaciones. Los forasteros han llegado al lugar señalado, esto es, los personajes y voces poéticas, gracias a un trayecto más corto (C) y a pie (F), porque el Centro está —y también puede no estar— más cerca de lo que pensamos. En ese lugar, el árbol, tanto en Séneca como en Eliot, apela a la hibridación entre las especies de árboles utilizadas durante el viaje como marcas transtextuales y, ya en el lugar indicado por el árbol especial, se pueden observar las “variables” intercambiables a pesar de su sostenida recurrencia.

3.1. La determinación del motivo-espacio del bosque y el motivo-objeto de las especies (E)

Como he mencionado antes, los motivos DE y el tema I son los más importantes para la presente tesis, pues interpreto que éstos muestran lo que constituye la constante, es decir, la recurrencia de ciertos temas y motivos—aunque el enfoque estará en los motivos D y E. Éstos, a pesar de aparecer con una alta regularidad en los diferentes textos que forman parte del campo temático, manifiestan una variación que es tan necesaria como respirar para que exista una nueva obra. Distingo que las relaciones entre la constante y sus diversas variaciones devienen en la estabilidad e inestabilidad que el motivo del árbol representa, puesto que la recurrencia provoca una variación que no fija o determina una vez y para siempre el motivo. El cambio permite una nueva creación, y en gran medida en eso me voy a concentrar en este capítulo a través del uso de las especies de árboles como marcas transtextuales.

3.1. Consagración del bosque (D¹)

Si consideramos el recorrido continuo que los viajeros han seguido desde los temas y motivos de A a E, observo que el desarrollo de toda la secuencia tiene una forma deductiva que parte de una estructura general abierta hacia una más central y específica, esto es, el árbol. Todos estos elementos individuales forman parte del lugar indicado por el bosque (D), pero avanzamos hacia lo particular para observar todo con mayor detalle. Visto de otra manera, dentro de la alegoría de la lectura, se podría considerar que cada parte que recorreremos del campo temático en realidad es una *amplificatio* del árbol mismo: “una presentación reiterada de los [motivos] bajo diferentes

aspectos” (Beristáin 33).¹¹⁵ De ese árbol en sus diferentes aspectos, entonces, buscamos la estructura primordial que no podemos encontrar, así que nos conformamos con la más precisa.

En el capítulo anterior obviamos el tema de las consagraciones de los árboles a ciertas deidades para poderlo ligar en el presente con las especies propiamente dichas, pues, en su forma más superficial y obvia, la especie representa al dios que santifica ese árbol.¹¹⁶ El bosque-jardín propuesto por la voz poética en “Ash-Wednesday” da por sentada su dedicación a una deidad o deidades por medio de diversos motivos. La voz poética implica deidades cuando se refiere a los “white leopards” (AW. II.1), a los pájaros y, de forma más lejana, cuando se refiere al hipotexto del cuento de hadas *The Juniper Tree*: “And that which had been contained/ In the bones (which were already dry) said **chirping**” (AW. II.6-7).¹¹⁷ En estos dos versos la voz poética apela a una sinestesia con “chirping” para mostrar *in absentia* al pájaro del cuento de hadas a través del sonido que emite —con la acción de trinar—. La voz poética construye la figura del silencio o supresión al hacer una elipsis de la palabra “pájaro” y construye el significado por medio del contexto. La palabra “chirping”, entonces, que opera simultáneamente como marca intertextual, sin mencionar la transformación del cuerpo en pájaro alude a ella al ligarse con los huesos.¹¹⁸

Además del elemento, pienso que la voz poética apela a otra consagración del bosque-jardín construida a través de la exaltación de una mujer que transita entre lo terrenal y lo divino. Como en *La divina comedia*, la voz poética en AW (g) se refiere a la Dama cuando dice: “the goodness

¹¹⁵ Beristáin establece que la *amplificatio* se puede construir a partir de otras figuras como la metáfora; en este caso, determino que es construida a través de la alegoría que he propuesto como mi hipótesis y que forma parte de mi reflexión teórica, así como de la recurrencia, que es una repetición y adición. Beristáin originalmente dice “aspectos”, pero es claro que, considerando la diferencia de terminología relacionada con tematología, se refiere a temas o motivos. Por esta razón he decidido agregar motivos entre corchetes a la cita.

¹¹⁶ Es mi intención decir que no sólo representa al dios, sino que es el dios mismo.

¹¹⁷ Las negritas son mías.

¹¹⁸ Me parece importante destacar que, en términos de botánica o arquitectura de paisaje, la especie de árbol junípero se aconseja para atraer pájaros. Eliot fusiona varios horizontes de expectativas que incluyen ese hecho práctico del jardín físico, la transformación en pájaro del niño degollado y su canto.

of this Lady” (AW. II.8), verso que estimo tiene una descripción más divina en los siguientes versos: “The Lady is withdrawn/ In a white gown to contemplation, in a white gown” (AW. II.16-17). Aquí arguyo que el enfoque sobre el motivo del color blanco que viste la Dama construye su divinidad, la cual posteriormente es ampliada a través de la exaltación en la parte del tronco de este poema figurativo que corre del verso 25 al verso 47 de la segunda sección.¹¹⁹

Aunque en el caso de *Oedipus* (f) observamos claramente la señal de que se ha llegado al lugar indicado (D), queda difuso si el bosque está consagrado a una deidad en específico. Esto está solamente implicado en el texto, pero no se determina por completo. Por todas las especies mencionadas entre los versos 532 y 539, se puede argumentar que el bosque está consagrado a varias deidades telúricas vinculadas con el Inframundo (H), pues se convierte en la escena para la celebración del rito necromántico. Mas a esto se debe añadir lo mencionado en el Capítulo 2 acerca de la posible localización de este bosque en el territorio circundante a la ciudad de Tebas. Puesto que sabemos por el verso 530 que el bosque se encuentra en un lugar fuera de la ciudad —y al mismo tiempo cercano a ella y perteneciente a Beocia por el simple uso de “Dircaea loca” (*Oed.* 531)—, los “lugares dirceos”, entonces, están asociados a esa tierra con el ejercicio poético entreverado con la música.¹²⁰ Por esta simple marca intertextual, la sola localización del bosque utilizada por Creonte fusiona los sucesos o episodios ocurridos ahí con la poesía.

Independientemente de a quién estén consagrados los bosques en *Oedipus* (f) y AW (g), el fin último de esa consagración obedece a la creación poética y todo lo que ella implica. Cabe destacar que no es que las deidades no estén presentes, sino que en ambos cainterpreto sos, en

¹¹⁹ No me pienso detener en dicho contenido, pues he analizado esta parte con más profundidad en mi tesina de licenciatura. Cf. páginas 62-63. En mi tesina interpreto esta segunda sección como un poema figurativo o *altar poem* en el que establezco que los versos representan la forma de un árbol. La parte de la exaltación de la Dama corresponde al tronco del árbol que se está figurando.

¹²⁰ Mi traducción.

Oedipus (f) y AW (g), estas deidades son múltiples: la hermana que reza, el dios del jardín, los árboles que representan a los dioses a quienes están consagrados, Hécate, Hades, los ancestros y los poetas mismos. Puesto que ambas obras pertenecen al mismo campo temático, el canto del pájaro de AW (g) se une a la música-poesía del poeta beocio de *Oedipus* (f). No olvidemos ese gran vínculo que el bosque y los árboles tienen con la poesía establecido como el lugar común al que se refieren Fernández y Cantó en las notas al catálogo de árboles cantado por Orfeo en el libro X de las *Metamorphoses* (c).¹²¹ En el intento de dar sentido a ese pasaje, ellos lo interpretan como un poema autorreferencial al establecer lo siguiente acerca del bosque: “no se olvide que en latín *silva* era tanto madera como materia para la poesía” (174). Es desde ese lugar común que opera en los especialistas, tan obvio y superado que no se comenta más acerca del motivo del árbol y el bosque en Eliot y Séneca, una supresión y borramiento, que definiendo darle voz a los árboles y al mundo vegetal.

3.2. Árbol que posibilita el viaje (D^{II})

Observo en el campo temático no sólo la necesidad de llegar a un lugar que constituye un Centro en el que se puede llevar a cabo la comunicación entre los ancestros del lugar del nacimiento y los ancestros del nuevo lugar, sino que el árbol en sí mismo posibilita la visita al Hades o al Inframundo (H). Esto se relaciona con el Capítulo 2, donde vimos que este motivo puede constituir un lugar físico o un lugar interior, puesto que todos los relatos que pertenecen al campo temático y que no muestran una visita como tal a los infiernos narran otro tipo de infierno a través de la tragedia personal que produce el sufrimiento.¹²²

¹²¹ Orfeo conmueve con su música-poesía-danza de la misma manera que el poeta lo hace con su música-poesía.

¹²² Cf. página 60-61.

En parte, el árbol como motivo posibilita el viaje porque aporta las palabras necesarias para hacerlo. Cuando los poetas mencionan los árboles en la descripción como parte de los bosques, emerge la escena necesaria para que dos ámbitos, los ancestros heredados y los ancestros elegidos, se comuniquen. El árbol es tan generoso, así como su conjunto formado por el bosque, que identifico su participación en esa unión y comunicación, primero, de manera microtextual en los versos que constituyen la écfrasis del bosque donde las especies funcionan como marcas transtextuales, y, posteriormente, de manera alegórica al proliferar en distintos niveles en *Oedipus* (f) y en AW (g). Así, paso a paso dilucidaré ese recorrido poniendo atención en el bosque, que aparece de manera general y se va cerrando hacia el árbol, lo más específico.

3.3. Especies (E^I)

Distingo desde AW (g), el primer relato del conjunto temático y a la vez último relato producido cronológicamente, que, mientras se marca la llegada al bosque y aparece el árbol en toda su majestad, las especies cambian invariablemente en cada narración. Cada autor concretiza su versión basada en su respectivo horizonte de expectativas y de manera automática e involuntaria le imprime su propio horizonte histórico. El cambio de especies, en gran medida, obedece al cambio de territorio —y yo añadiría de tiempo—. Si bien cambian las especies, el concepto de árbol como parte del motivo del árbol o el concepto de bosque como parte del motivo del bosque no cambia; la estructura esencial interior sigue siendo la misma. En el fondo queda una discusión sobre la mesa a partir de la diferencia entre especies y la similitud del género, pues si persiste en el motivo el género, la identidad cultural basada en prescripciones que atienden al territorio son relativas. Existen especies que están estrechamente vinculadas por el género o familia a la que pertenecen y eso hace que sean en cierta medida intercambiables y confundibles entre sí. Esto se relaciona

también con el desplazamiento que realiza el árbol; incluso cuando el árbol parece estático, de cualquier forma, se mueve y migra a otros territorios, aunque ese movimiento tome miles de años.

En el caso de la cultura europea, esto es mucho más evidente, pues son pocas las especies nativas —autóctonas— de los territorios relacionados con las obras que pertenecen al campo temático como Italia, Grecia, e Inglaterra y Estados Unidos en el caso de Eliot. Gran parte de las especies que actualmente, y en un período en la antigüedad, se consideraban emblemas del paisaje “europeo”, griego o romano, en realidad constituían inserciones de especies en el paisaje del Mediterráneo en un pasado muy lejano. Esos influjos en su mayor parte provenían del próximo y lejano Oriente o de territorios más cercanos, como Egipto, que de cualquier manera eran considerados extranjeros y por ello ajenos a territorio italiano y griego. Aún más, obviando las especies, lo que queda como estructura principal es la posibilidad de que un árbol se una con otro árbol a través de su género en común; cuando esos centros se alinean, se logra la conexión con los demás árboles extendidos por el mundo.

En el capítulo anterior habíamos mencionado ya que el bosque en Séneca está delimitado por las encinas con las que comienza la écfrasis que nos introduce en el bosque. Yo considero que en realidad la écfrasis está constituida por la personificación de cada una de las especies. Las encinas conectan este texto con el relato de Cadmo (c¹) en las *Metamorphoses* (c), así como con la *Aeneis* (b), mas no aparecen en AW (g). Esta especie por sí sola, puesto que constituye una marca intertextual, nos sitúa en el terreno mítico de la historia de Cadmo. A pesar de que ahí el árbol permanece fijo, Ovidio le otorga una agentividad particular en calidad de ayuda, primero, en la defensa contra la serpiente y, después, como agente protector. La encina en este episodio se yergue como un elemento meramente instrumental que da fin a un encuentro largo entre Cadmo y la serpiente, hasta el punto en el que el poeta termina diciendo: “Por fin el Agenórída, persiguiéndola sin cesar, la alcanzó en la garganta y empujó la punta hasta que una encina le cortó la retirada, y su

cuello quedó clavado al tronco” (Ov. *Met.* III.88-91).¹²³ Hasta aquí podríamos considerar que de hecho el árbol sólo acompaña la escena y no significa nada más que un motivo que debe estar presente en el terreno en el que están ocurriendo los sucesos. Sin embargo, dado que las especies de árboles constituyen marcas transtextuales, y no sólo de los relatos que pertenecen al campo temático, sino de los relatos mismos que forman parte de las *Metamorphoses* (c), este pasaje se debe entender también a la luz del catálogo de árboles del libro X de la misma obra. De éste se despliega una lista de árboles que acuden a hacerle sombra a Orfeo en un paraje que sólo tiene hierba. El poema surge como parte del quehacer poético del músico-poeta, quien atrae a varios animales y árboles con el poder de la música de su lira.¹²⁴ Estos últimos están mencionados directamente por su especie acompañados de una característica particular de los versos 90 a 105.

El pasaje de por sí forma parte del conjunto temático construido a partir de los árboles, pero también a causa del desplazamiento hacia el Hades (H) que Orfeo lleva a cabo para recuperar a Eurídice. Después de fallar y no cumplir su cometido, Orfeo comienza a tocar y a crear un canto con el que atrae a los árboles y posteriormente cuenta historias sobre amores prohibidos. Las historias están a su vez intercaladas con metamorfosis de personajes míticos en árboles o flores, principalmente, aunque también se mencionan animales.¹²⁵ La estructura del relato aparece invertida, es decir, los árboles entran a escena después del descenso al Hades o Inframundo (H).

¹²³ Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca.

¹²⁴ Fernández y Cantó traducen *vates* como poeta. Sin embargo, la traducción literal del término es adivino o profeta. Solamente es poeta por transferencia. La figura de Orfeo como el músico-poeta capaz de conmover a la naturaleza también tiene un toque de adivino. Esto es fundamental para comprender que dentro del campo temático esas tres funciones se cumplen en Tiresias que en esencia es adivino, pero participa de la poesía al recitar o cantar el *carmen*. Desde mi punto de vista, es casi como si se dijera que el poeta es primero adivino y sólo se convierte en poeta una vez que vive la experiencia de la muerte y la resurrección porque puede contar-cantar sobre ella. Cf. página 69-70 y nota 172.

¹²⁵ Con el movimiento de los árboles que se acercan, siendo sensibles a estímulos que sólo deberían ser percibidos y disfrutados por humanos, y con el correspondiente relato de personajes convertidos en árboles y plantas en los versos subsiguientes del capítulo X, ¿no existiría entonces una pauta para considerar que los mismos árboles que se acercan obedecen a la música por el antropomorfismo que les queda por haber sido antes “humanos” o “semidioses” con forma humana y que fueron cambiados en árboles?

Esto sienta una pauta para AW (g) en lo que se refiere al tema de base relacionado con la poesía y su vínculo con la proliferación de flores y árboles que aparecen después de que la voz poética ha ido al Hades o Inframundo (H). Los árboles anuncian, por tanto, el progreso hacia la completa restauración de la comunicación y la salvación para el poeta.

En el catálogo aparece la encina como el primer árbol que llega a la llamada,¹²⁶ el cual es llamado “árbol de Caonia” (Ov. *Met.* x.91),¹²⁷ origen que lo asocia a la encina del templo de Dodona. Este árbol dictaba oráculos a través del ruido que provocaba el viento en las encinas. Sin referirse al oráculo directamente, de nuevo como un borramiento o supresión, Ovidio llama a Dodona “Caonia”, en donde abundaba esta especie, según Fernández y Cantó (173). Más adelante vuelve a mencionar la especie de manera directa como “encina cargada de bellotas” (94).¹²⁸ Si bien en *Oedipus* (f) el bosque no estaba totalmente determinado en cuanto a su consagración, considero que la descripción del bosque en su mayoría formado de encinas que proveen la oscuridad necesaria para el rito de necromancia, así como el uso de la especie como un intertexto de la *Metamorphoses* (c), anuncia un contexto propio de auspicios y adivinación practicados con base en el árbol, comparables a los realizados en el oráculo de Dodona. Siguiendo este razonamiento, ante la búsqueda de información (K) del adivino Tiresias (J), el motivo del árbol se convierte en la clave que permite la transmisión de dichos datos por parte de los ancestros, tanto de él como de Creonte; es solamente con el auspicio de los árboles que esto será posible, pues éstos constituyen personajes vicarios de los dioses que de suyo ya representan. En el caso de las encinas, destaco la existencia

¹²⁶ El dios que viene. Varios estudiosos del mito de Baco se han referido al dios como “el dios que viene” en gran medida rememorando a Detienne, quien así lo llamó enfatizando su característica extranjera en territorio griego. Es mi intención señalar con esta marca paratextual que, así como Baco se asocia con el mundo vegetal y llega también en forma de árbol, los árboles vienen como dioses que acuden a la llamada.

¹²⁷ *Chaonis arbor*.

¹²⁸ Fernández y Cantó se refieren al *ilex* con *Chaonis arbor* del verso 90 y al árbol *glandibus ilex* del verso 93 en el original en latín que no coincide con el ordenamiento de los versos en español. De acuerdo con Segura y Torres, *ilex* también se puede traducir por roble, lo cual posibilita una indeterminación de la especie al confundirse *quercus*, *ilex* y *robur*. Cf. las correspondientes entradas a esas especies en el Apéndice V – Homenaje a las plantas silenciosas.

de una antonomasia invertida que apela a la alusión de dioses a través de árboles: ahí donde Zeus/Júpiter pudiera referirse a las “encinas”,¹²⁹ los poetas del conjunto temático utilizan las especies consagradas a dichas deidades para suprimir sus nombres —que por cierto son indoeuropeos e impuestos a deidades originarias que fueron asimiladas por los dioses griegos— y de esa manera enfatizan el origen arbóreo de los dioses que después del dominio indoeuropeo también se asoció a Oriente; todo esto se logra a través de los distintos intertextos entreverados en *Oedipus* (f) y AW (g).¹³⁰

Siguiendo la línea anterior, el roble aparece en las *Metamorphoses* (c) en el catálogo de los árboles del capítulo x como “roble de altas hojas” (91-92),¹³¹ del cual nos dicen Fernández y Cantó puede ser o el *Aesculus*, o roble de Hungría o el *Quercus Farnetto*.¹³² Además de esta nota al calce de Fernández y Cantó, es muy importante para mí destacar que aquí es donde comienza la indeterminación y la confusión de las especies. En sentido estricto, el nombre técnico de la encina debería ser *Quercus ilex* y el del roble, *Quercus robur*.¹³³ Esto significa que ambos pertenecen a

¹²⁹ Los dioses griegos por supuesto que no son calcos exactos de los dioses romanos. Sin embargo, para efectos de la poesía con la que se está tratando, es necesario notar que en los horizontes históricos, por ejemplo, de Virgilio, Ovidio y Séneca, no sólo ya ha habido una asimilación de las características de los dioses griegos por parte de los dioses romanos, sino que tal asimilación provoca que ahí donde Ovidio dice Júpiter, se entiende al mismo tiempo Zeus, puesto que la mitología que acompaña los temas y motivos que forman parte del relato remiten a él. Esto, por supuesto, es otro de los factores que enfatizan la disputa sobre la hibridación de culturas en la presente tesis.

Puesto que en mi interpretación de antonomasia invertida el árbol es más importante que la deidad, no me refiero en el cuerpo del texto a las deidades que representan los árboles como antonomasias invertidas. Ver Apéndice V – Homenaje a las plantas silenciosas, en donde agrego las posibles deidades asociadas a ciertas especies. Algunas de ellas se relacionan más con deidades celtas que no he incluido. Además, en los mitos griegos algunas especies no se relacionan con deidades. En todo caso, mi interpretación sugiere que las metamorfosis de mortales o semi dioses en árboles los convierten en plenas deidades.

¹³⁰ A partir de mi análisis establezco una analogía entre los dioses etruscos y los dioses griegos, y por consecuencia romanos, que me permitió descubrir lo que se implica aquí, pues estoy dando a entender que no solamente existe un dios árbol, que sería Baco por excelencia, sino que, al igual que los dioses etruscos tienen la facultad de lanzar rayos como dioses y no sólo Tinia —el Zeus etrusco—, en este caso todos los dioses están representados en mayor o menor medida a través de los árboles como antonomasias invertidas, puesto que los dioses lo son porque antes en un primer estadio fueron ancestros. En un inicio, también, todos los dioses griegos eran dendromorfos, antes de sobredeterminarse y reinar sobre un dominio en particular. Los dioses griegos, y por analogía o por consiguiente los dioses romanos, estaban ligados a árboles que denotaban sus características en conjunto (Jeanmaire 16).

¹³¹ *Non frondibus aesculus altis.*

¹³² Nótese la falta de consenso al respecto de la correcta traducción de las especies.

¹³³ Siguiendo la regla de aportar el género y la especie.

un mismo género y que la especie es lo único que los diferencia. En esencia, son dos árboles completamente distintos, pero los filólogos tienden a confundirlos por la dificultad que subsiste al traducirlos. Por ejemplo, David Pérez García en *Prometeo: El mito del héroe y del progreso* establece que el roble es la especie del árbol oracular de Zeus (209), el cual ya hemos dicho más arriba en realidad era la encina. La razón de esta confusión proviene, por un lado, del uso que los poetas hacen de las especies en la antigüedad,¹³⁴ y, por el otro, porque ignoramos en parte en todo caso la relación entre el género y la especie de estos dos árboles y el cómo debemos referirnos a ellos. La denominación *Quercus*, que se refiere al “roble”, es el género que engloba muchas especies. *Ilex*, que designa la especie de la encina, es un árbol que pertenece al género *Quercus*, al igual que el roble, mas éste es el que por costumbre se denomina *Quercus*. Esto provoca que el *Quercus robur* sea la imagen del *Quercus* por excelencia. Este problema de traducción evidencia la falta de determinación que se crea durante la concretización de nuevas versiones del texto, de lo cual Séneca saca partido también para indeterminar la especie del árbol especial (E).

Delimitado entonces el bosque en su mayoría de encinas y mencionadas ya las obras a las que remiten al funcionar como marcas intertextuales, procedo entonces a discutir las otras especies que Séneca retoma en esta éfrasis construida a través de la personificación de los árboles. En principio, aclaro que el tejo no constituye en esta parte una marca transtextual que remita en AW (g) a *Oedipus* (f), pero lo será en otra parte de la tragedia, la cual se relaciona con la agentividad protectora de los árboles. Sobre el bosque aquí descrito, Garrison comenta que está construido con base en especies que no corresponden a las nativas del Mediterráneo y que, por mucho, están alejadas por completo del horizonte histórico de Séneca por poco más de cincuenta años (100). En realidad, las especies remiten a un tipo de bosque propio de las Galias o terrenos más alejados y

¹³⁴ Esto es, sin ceñirse a un sistema de clasificación de botánica que emergió mucho después.

asociados con los pueblos celtas. Aunque, en parte, esto es verdad, justamente la revisión de las especies como marcas transtextuales nos ayudaría a determinar el origen, al menos poético, de este bosque de *Oedipus* (f).

3.3.1. El ciprés que une y resucita

La primera especie mencionada por Séneca es el ciprés: “cupressus altis exerens silvis caput/virente semper alligat trunco nemus”.¹³⁵ Estimo que el elemento más importante a destacar en esta cita es la personificación lograda a través del verbo *alligat* del que *cupressus* es sujeto. Éste, asimismo, se complementa con el participio *exerens* —a su vez un epíteto metafórico— que abona a la personificación al mostrar las acciones del árbol en calidad de humano. Los versos que describen al ciprés, a pesar de que estamos en un contexto de lo terrorífico amplificado por el intertexto de *Thyestes* (650-655), además destacan la vida de este árbol en particular, que está en un paréntesis creado por la oscuridad que provocan las encinas y la podredumbre de los robles, la siguiente especie.

Con la descripción de este árbol, comienza la indeterminación en Séneca porque él le da su lugar especial a cada árbol y los describe con la facultad de ser cada uno el árbol especial. En particular, Creonte enfatiza la altura y la perennidad del ciprés. Sin embargo, no puede ser el árbol especial, ya que su copa rodea el tronco y no se expande hacia afuera para proveer una sombra tan amplia como la del árbol especial. Mas queda el énfasis sobre el verbo *alligat*, con el que observamos que, además de apelar a lo alto, al cielo, el árbol tiene la facultad de “unir a todo el bosque”, de lo cual quizá se esperaría un complemento de instrumento: “unir” ¿con qué? Defiendo la postura de que el ciprés, con su gran altura, tiene la facultad de unir el bosque con el cielo.

¹³⁵ *Oed.* 532-533: El ciprés que alza la cabeza por encima de la arboleda alta/ une el bosque con su tronco siempre verde. [Mi traducción].

El ciprés, como marca transtextual, nos remite a la *Aeneis* (b) y a las *Metamorphoses* (c). En la *Aeneis* (b), las instrucciones de la Sibila (B-B^{IV}) para acceder al camino al Hades o Inframundo (H) involucran a los árboles. Por un lado, la encina se menciona como la especie del árbol especial (E^{III}) y, por otro, el árbol aparece con una característica apotropaica, pues se utiliza para rendir los honores funerarios de un compañero que, sin saberlo Eneas y sus acompañantes, acababa de morir.¹³⁶ Los cipreses son utilizados para la pira funeraria y la Sibila es clara en cuanto a esto: es necesario llevar a cabo el rito antes de buscar la rama dorada. Quienes acompañan a Eneas eligen esta especie para erigir la pira, pero no para que sea consumida por el fuego, sino sólo para señalarla: “Comienzan levantando una gran pira con leña resinosa/ y con troncos de roble, y entretejen de oscuro ramaje su costado./ Plantan delante de ella fúnebres cipreses” (Verg. A. VI. 214-216).¹³⁷ El adjetivo que acompaña a los árboles de esta especie inmediatamente alude a un contexto de muerte y, por tanto, todo lo que ese campo semántico incluiría por ser utilizado para marcar la pira-lápida. Como antonomasia invertida, el ciprés remite a Plutón, pues a él está consagrado. Sin embargo, también está relacionado con Apolo, por la historia de transformación de Cipariso.

El ciprés también funciona como una marca intertextual que remite a las *Metamorphoses* (c). En ese contexto, la “muerte” de Cipariso en realidad constituye una transformación del amado de Apolo en ciprés: “Estaba entre esta muchedumbre el ciprés que imita las metas de los estadios, ahora árbol, antes muchacho amado de aquel dios que temple la cítara con las cuerdas y con las cuerdas temple el arco” (Ov. *Met.* x. 107-110).¹³⁸ La muerte de Cipariso, como la de otros

¹³⁶ Este evento alude a una estructura de la *Odyssea* (a) y se refiere, por un lado, a expiar y protegerse de la muerte que acaba de acaecer; por otro lado, resalta el conocimiento del guía, así como enfatiza la llegada del difunto al Hades o a los confines del Hades antes de cruzar el Aqueronte con la ayuda de Caronte. Esto ocurre en un instante, como lo que antes mencionamos en calidad de una teletransportación. Cf. página 65.

¹³⁷ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

¹³⁸ Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Nótese el paralelismo entre Orfeo y Apolo, quienes sufren la muerte del amado, y al mismo tiempo son poetas-músicos-advinos.

personajes, es descrita por Ovidio como una mutación de “humano” a árbol.¹³⁹ Este hecho amplía el significado de la antonomasia invertida, pues el ciprés, que debería representar sólo la muerte, por el intertexto de Cipariso, enfatiza la vida de este árbol a través de “virente semper [...] trunco” que parece ser una hipálage, pues son las frondas o las copas las que debieran ser siempre verdes. Sin embargo, en contraste, el tronco aquí, forrado del mismo follaje, se describe con su excesiva perennidad de “siempre verde”. La asociación de esta especie con el próximo Oriente, puesto que es un árbol originario de Afganistán, el Norte de la India y China (Segura y Torres 117), así como con mitos de regeneración observados a través de Cipariso, subrayan su capacidad de resurrección incluso cuando se encuentra entre el número de árboles que representan la muerte y propician, junto a todos los demás, el rito de necromancia.

3.3.2. El roble que crea poesía

El siguiente árbol que Séneca menciona es el roble, que se describe de la siguiente manera: “curvosque tendit quercus et putres situ/ annosa ramos: huius abruptit latus/ edax vetustas; illa, iam fessa cadens/ radice, fulta pendet aliena trabe.”¹⁴⁰ Para el roble, al igual que antes para el ciprés, distingo el tratamiento de una personificación creada con el mismo mecanismo de otorgarle agentividad al árbol poniéndolo como sujeto de los verbos *tendit* y *pendet*. Aun al fenecer a causa de la vejez y la podredumbre, el roble pervive incluso cuando su estado implica ya casi su muerte.

¹³⁹ Cabe destacar que en realidad Cipariso era una antigua deidad oriental de la vegetación que fue asimilada por Apolo.

¹⁴⁰ *Oed.* 534-537: El roble añejo extiende sus ramas, torcidas y podridas por el abandono:/ la vejez voraz desgarró violentamente su costado:/ éste, mantenido [todavía] en pie, aun cuando cae por su raíz ya fatigada,/ apuntalado pende de un tronco ajeno; [Mi traducción].

Como ya se ha mencionado anteriormente, hay una indeterminación que surge por un problema de traducción entre *quercus*, *robur* e *ilex*. Sirva decir al respecto, que esa confusión o alternancia entre esas especies en Séneca, que aluden al árbol especial, también están presentes en AW (g). La voz poética, al igual que Creonte en *Oedipus* (f) parece sugerir que el árbol especial tiene tres posibles especies el tejo, el fresno y el junípero o enebro, en inglés *yew*, *ash* y *juniper*, respectivamente. Cf. página 84 y 85. Siguiendo la traducción de Luque Moreno, conservé robles en esta parte para enfatizar el contraste de árboles muriendo con árboles que posteriormente cobran vida y abren las grietas necesarias para que los difuntos se muevan libremente y surjan a la superficie.

La especie como marca transtextual también nos remite a la construcción de la pira funeraria por parte de los compañeros de Eneas:

Su afán es apilar **troncos de árboles** en la pira del altar y alzarla hasta los cielos.¹⁴¹
 Se adentran en un vetusto bosque, honda guarida de alimañas,
 caen a tierra los pinos; a los golpes del hacha resuenan las carrascas¹⁴²
 Rasgan troncos de fresno y de hendidizo roble con las cuñas.¹⁴³
 Rodando monte abajo van los talludos olmos. (Verg. A. VI. 178-180)¹⁴⁴

En este caso, sin embargo, los árboles como el roble y el pino sí se utilizan para quemarlos en la pira funeraria, no como en el caso de los cipreses arriba, que sólo se usaron para señalar que ahí hay una tumba. Si llevamos lo estipulado por Fernández y Cantó sobre *silva* hasta sus últimas consecuencias, se leería alegóricamente aquí que la construcción de la pira que, nótese, “quieren alzar hasta el cielo”, constituye un acto de tomar el material y transformarlo para crear poesía. El punto culminante de esta acción lo observo en los versos que siguen a la celebración de los ritos fúnebres y la toma de la “rama dorada”, los cuales narran el descenso a los Infiernos (H) y la subsecuente llegada a los Campos Elíseos, donde, entre otros, abundan los poetas. Así, aunque de hecho estamos ante la ejecución de las instrucciones de la Sibila, la construcción y manipulación de los árboles en este contexto también se vinculan a la creación poética, lo cual es fundamental y añade la complementariedad del sufrimiento y el sacrificio a la idea autorreferencial de la poesía de las *Metamorphoses* (c) resaltada por Fernández y Cantó, de la cual también participan *Oedipus* (f) y AW (g).

¹⁴¹ Las negritas son mías. Si el lugar común del *silva* corresponde a la madera, en la transformación de ésta en algo más podemos entender alegóricamente que estamos ante el uso de madera para crear poesía, de lo cual resultaría todo el relato del descenso a los Infiernos (H).

¹⁴² Echave-Sustaeta traduce *ilex* por carrasca, que correspondería a la especie *Quercus ilex*, y traduce roble por *robur*.

¹⁴³ Esto se trata de un oxímoron, pues el mayor atributo del roble es la dureza de su madera.

¹⁴⁴ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

3.3.3. El laurel poeta

Después del roble: “amara bacas laurus”.¹⁴⁵ Con respecto a los versos anteriores, éste constituye una braquilogía que enfatiza la falta de una personificación. Este árbol en la *Aeneis* (b) solamente aparece una vez que se ha llegado a los Campos Elíseos y Eneas se reencuentra con su padre: “Allí de pronto Eneas ve a izquierda y a derecha a otros yantando por la **yerba**,/ cantando a coro un himno de gozo a honra de Febo/ en un **bosque** fragante de **laureles**” (VI. 656-658). En el contexto de este pasaje, el laurel representa la victoria, pero se le añaden otros significados a través de la marca intertextual que remite a *Oedipus Tyrannus* (e) y *Oedipus Coloneus* (d). En la primera tragedia mencionada, Creonte es mandado por Edipo al oráculo de Delfos para indagar sobre lo que se tiene que hacer ya que ha iniciado la peste. La tragedia comienza, entonces, cuando parte del pueblo, como suplicantes, llega a dejar junto con sus súplicas las ramas de laurel, o de olivo, que con hilos de lana se dejaban en los templos hasta que se cumpliera lo que habían pedido (Lasso 311). Mientras esperan Edipo y los suplicantes, llega Creonte coronado de laurel (v.84), pues era costumbre coronar de laurel a quien traía buenas noticias, lo cual es una ironía en esta tragedia.

En *Oedipus Coloneus* (d), se observa, por su parte, que Edipo llega a la zona de Colono con la consigna de morir en un bosque descrito así por Antígona: “Éste es un lugar sagrado por lo que se puede claramente adivinar: está lleno de laurel, olivos y viñas y,¹⁴⁶ dentro de él, los ruiseñores en compactas bandadas hacen oír hermosos trinos” (OC.16-19). El laurel, junto con todos los demás motivos vegetales, presenta una imagen de Edipo que, aunque viejo y forastero, tiene otra actitud ante su destino que apunta hacia la grandeza. En el contexto de las buenas noticias que anunciaba la imagen de los mensajeros laureados, surge otra asociación con la poesía, pues sabemos que el laurel era utilizado por las sacerdotisas del Oráculo de Delfos para inspirar el furor

¹⁴⁵ *Oed.* 538: está el laurel, amargo por sus bayas, [Mi traducción].

¹⁴⁶ Apolo, Atenea y Dioniso respectivamente.

con el que se dictaban los mensajes de los dioses en forma de poesía bajo el auspicio de Apolo.¹⁴⁷

Por este hecho, considero que el bosque en *Oedipus Coloneus* (d) señala un objetivo que tendrá una pervivencia poética, la cual se relaciona con buenas nuevas para Teseo y el Ática.

3.3.4. Un calmante y el aliso viajero sanador

Antes de que aparezca el aliso, están: “et tiliae leves/ et Paphia myrtus”.¹⁴⁸ Éstos se mencionan como un pequeño paréntesis que constituye también una braquilogía con respecto a las otras especies y quizá representan la calma y a Afrodita respectivamente. El verso pareciera indicar que antes de que empiece una acción tan importante como la señalada en el siguiente verso, es necesario conservar la calma que nos aporta el tilo y considerar, más que el amor, la entereza ante el conocimiento de la muerte y la resurrección. Entonces, por su parte, también: “et per immensum mare/ motura remos alnus”.¹⁴⁹ Con estos versos, Séneca une el mar con el bosque, y para tal caso, el viaje con la condición estática del árbol; con ello el árbol nos invita al desplazamiento físico por su sola constitución, pues es el material para construir barcos, como en el caso del pino, y para fabricar remos, los instrumentos que impulsan el movimiento para deslizarse sobre el mar. Aquí distingo una personificación finamente construida no sólo por el verbo del que *alnus* es sujeto, esto es, *motura est*, sino por una hipálage que atribuye el movimiento a los remos. La imagen del árbol moviendo los remos hechos de su propia madera constituye incluso un hipérbaton del impulso que éstos darían durante el desplazamiento. Aún más, con dicha construcción, Séneca le atribuye una agentividad particular al aliso dentro del contexto de los viajes al funcionar como el posibilitador del viaje, pues, por excelencia, es el árbol viajero o migrante del conjunto. Éste pertenece más

¹⁴⁷ Es fundamental considerar que el acto adivinatorio, en el caso del oráculo y la necromancia en *Oedipus* (f) implica el uso de la poesía en su forma música-poesía. Cf. página 107.

¹⁴⁸ Oed. 538-539: también los tilos ligeros,/ y está el mirto de Pafos. [Mi traducción].

¹⁴⁹ Oed. 539-540: está el aliso,/ que moverá remos por el inmenso mar [Mi traducción].

propiamente a terrenos asociados a la cultura celta, por demás alejados del contexto del Mediterráneo del que el próximo Oriente forma parte, así como todas las especies inducidas en territorio europeo desde tiempos inmemoriales.

3.3.5. El pino que une los continentes

Por último “et Phoebus obvia/ enode Zephyris pinus opponens latus”.¹⁵⁰ Para este árbol, Séneca también construye una personificación con la misma fórmula de participio presente de un verbo transitivo que tiene la idea de acción y acompaña al pino. El árbol, por naturaleza se implica inmóvil, mas Séneca lo presenta en acción al proteger el bosque del viento. No sólo eso, al estar expuesto a la luz, pues *Phoebus* es una antonomasia del sol, se expone a sí mismo resguardando el árbol especial que reside en la oscuridad porque el pino se muestra a la luz en su lugar. De esta manera, la especie del árbol especial permanece indeterminada.

Además de lo anterior, el pino funciona especialmente como un intertexto que nos remite a otras obras de Séneca. Por ejemplo, en la tragedia de *Phaedra*, Teseo dice lo siguiente cuando se entera de la muerte de Hipólito: “¡Que un pino, forzado a tocar el suelo con su vértice, al lanzarme hacia el cielo, me parta en dos, amarrado a dos troncos!” (*Phaed.* 1223-1225).¹⁵¹ Este castigo pedido por Teseo constituye un viaje obligado que se enfatiza con el intertexto de *Medea*: “Las acertadas leyes de división del mundo/ las llevó al caos un pino de Tesalia” (*Med.* 335-336),¹⁵² pues la nave de Argos estaba hecha de pinos del monte Pelio, en Tesalia. De acuerdo con lo que Luque precisa en sus notas a las palabras del coro (306), la disposición de la tierra después del caos en la cosmogonía griega suponía una separación deliberada de los pueblos que un árbol tuvo la

¹⁵⁰ *Oed.* 540-541: está el pino/ expuesto a Febo, que opone su costado sin nudos a los vientos céfiros. [Mi traducción].

¹⁵¹ Traducción de Jesús Luque Moreno.

¹⁵² Traducción de Jesús Luque Moreno. El pino de Tesalia del que está hecho Argo se concatena con la encina de Dodona.

capacidad de unir a través del primer viaje realizado en la mitología, es decir, el de los argonautas. El pino poseía la facultad de transgredir las “fronteras” naturales a través de su viaje por mar y simultáneamente acompañó la realidad del dolor causada por el desplazamiento forzado. Aunque la experiencia de ese movimiento es necesaria, puesto que lo marca el destino, el cambio y la transformación suscitada que se sufre y se llora, también se supera con la ayuda del árbol.

Con diez versos de descripción de los árboles específicos que forman parte del bosque, y considerando éstos como marcas transtextuales que remiten a otros textos, justifico que la nueva obra crea otros significados al mezclar las especies. Asimismo, determino que el árbol, a pesar de permanecer “estático”, cuenta con un movimiento, posee una agentividad construida a través de la personificación e invita al viaje que resulta en sufrimiento. No obstante, todos estos elementos se añaden a la posibilidad de la transformación individual del viaje que en forma alegórica se puede observar en las diferentes transformaciones de personajes en árboles o plantas. Uno de los elementos más importantes es que, a través de las marcas intertextuales, podemos observar una migración del motivo del árbol en sus diversas especies que, así como el pino de Tesalia, tiene la facultad de transgredir y romper fronteras naturales, artificiales y simultáneamente textuales que nos permiten ver que, aunque las especies se mezclen en un bosque del Mediterráneo o del extremo Norte, permanece el significado de fondo a través de las múltiples conexiones que logra el poeta con los diversos textos. Con ello también se aporta una inestabilidad e indeterminación que se relaciona con el árbol especial, visible también en la falta de determinación de los árboles en la poesía por el fácil intercambio entre los que pertenecen a una misma familia. A pesar de que, como ya lo habíamos mencionado, Eliot no participa de las mismas especies con las cuales Séneca forma su bosque para el sacrificio (I) y la posterior necromancia, de cualquier manera él utiliza una especie en particular que se relaciona con el árbol especial. Además, él se inscribe en la tradición

de indeterminar la especie y hace de ello una marca transtextual que lo asocia a la tradición de esta misma familia textual. Esto es en lo que nos concentraremos en la siguiente sección.

3.4. El árbol especial (E^{II})

Los doce versos con los que Séneca compone la écfrasis del bosque indirectamente constituyen su propia versión del catálogo de árboles que recorre el bosque de lo general a lo específico. Ese desplazamiento lleva a Tiresias hasta el árbol especial (E^{II}), el motivo más importante del campo temático. En su reporte de lo acontecido, Creonte se centra en ese árbol (E^{II}) del que no aporta ninguna especie:

medio stat ingens arbor atque umbra gravi
silvas minores urguet et magno ambitu
difusa ramos una defendit nemus,
tristis sub illa, lucis et Phoebi inscius.
restagnat umor frigore aeterno rigens;
limosa pigrum circumit fontem palus.¹⁵³

Al igual que Virgilio, Séneca posiciona su árbol especial en la mitad o el centro del bosque. El árbol de Séneca es ingente, con una copa tan grande que cubre todos los árboles y no sólo los tapa con su sombra, sino que los protege. Todos los árboles que forman parte de este bosque participan de ese amparo. Sin embargo, éste es el árbol guardián por excelencia, que “protege a los protectores”—tema-valor casi equiparable a un tema-personaje—. Séneca también personifica este árbol al hacerlo el sujeto de *stat* y *urguet*.

¹⁵³ *Oed.* 542-547: Un enorme árbol permanece [firme] en medio [del bosque] y oprime/ los árboles más pequeños con su sombra densa y [él], todo extendido/ en sus ramas, protege el bosque con su circunferencia amplia,/ mientras el líquido, afligido debajo de aquel [árbol], se desborda/ entumecido a causa del frío perpetuo, ignorante de la luz y de Febo;/ un pantano lodoso rodea la fuente casi inmóvil. [Mi traducción].

Séneca enfatiza el lugar en medio del bosque también a través de la estructura del verso 542, pues la palabra *arbor* se enfatiza por la cesura semiquinaria y la cesura semisepteniara, que la encierran en medio del verso:¹⁵⁴

mēdiō stāt īngēns || **arbōr** || ātqu(e) ūmbrā grāuī

Estos cortes del verso subrayan la importancia de la palabra *arbor*. Lo mismo ocurre en todos los versos anteriores: las cesuras semiquinaria y semiseptenaria encierran o subrayan las palabras que designan árboles, elementos del mundo vegetal y otros componentes adyacentes al árbol. Los árboles como *quercus* —así como *huius* e *illa*, que se refieren a *quercus*— *laurus*, *alnus* y *pinus* están al centro de los versos, mientras que *cupressus* y *myrtus* no. Más adelante en el verso 555 observamos que *taxus* sin la cesura semiternaria también queda en el centro.¹⁵⁵ Con esta estructura, el poeta no precisa la especie del árbol especial en el verso 542, mientras que enfatiza otras especies, lo cual percibimos al medir y marcar las cesuras. ¿No está el poeta apuntando a la posibilidad de que el árbol especial queda indeterminado en el verso 542 porque puede ser o el roble, o el laurel o el aliso o el pino? Así como esto es posible, también es probable que el árbol protector esté conectado con esos otros árboles. Los versos concatenan las especies del bosque y, por lo tanto, también extienden su vínculo con el tejo que no está incluido en las especies del

¹⁵⁴ El trímetro yámbico permite marcar las cesuras semiternaria, semiquinaria y semiseptenaria. En el caso de este verso, ésta enfatizaría igualmente tanto el tamaño como el punto intermedio en el que el árbol se posiciona. En este pasaje no he tomado en cuenta la semiternaria, puesto que con la semiquinaria y la semiseptenaria el árbol queda en el centro del verso. Sin embargo, la semiternaria enfatiza en el caso del verso 532 a *cupressus*, y, en el 539, el mirto. Se podría argumentar aquí que de hecho *cupressus* sale de la regla. Cf. Apéndice IV – Cesuras que marcan palabras del mundo vegetal.

¹⁵⁵ Por supuesto que estas dos cesuras en otros versos encierran palabras que no se relacionan de manera directa con el mundo vegetal, pero enfatizan otros elementos que se asocian a los árboles como *flamma* en el verso 557 e *igne* en el 558. En este caso, el fuego surge de los árboles; los árboles son su semilla porque la madera es el combustible. En el pasaje de *Oedipus* (f) del verso 530 al 658, proliferan los casos de elementos del mundo vegetal que aparecen remarcados por estas dos cesuras.

principio. Los árboles de este pasaje son o forman parte del árbol especial, como si cada especie funcionara como una sinécdoque del bosque, y el bosque, a su vez, fuera una metonimia del árbol. Las especies que quedan al centro con la cesura, pueden ser intercambiables por la posición, pero también, dependiendo del gusto del poeta y del lector, pueden alternarse fácilmente. Esto es posible porque una de las características de estos árboles y otras palabras relacionadas con el mundo vegetal tienen la estructura de vocal larga seguida de una breve, volviéndose virtualmente intercambiables también en cuestión de métrica.¹⁵⁶

Ahora bien, me parece que la alusión a las otras especies y su énfasis observado con las cesuras de los versos, conectan el árbol especial con el tejo que aparece en el verso 555 a partir de la posibilidad de participación de la especie silenciada del verso 542. Con ello se añade otra cualidad protectora del árbol: la dimensión de la naturaleza apotropaica del *taxus*. El tejo, a su vez, como marca intertextual, une el bosque de Séneca con el bosque de Eliot en AW (g). Como establecimos antes, la voz poética anuncia la llegada a un bosque-jardín por la vía negativa en donde hay “trees”, árboles, y “springs”, manantiales (AW. I.15). Es un lugar que constituye el Centro porque es equiparable a su Paraíso en donde la expresión es posible, un lugar al que la voz poética no tiene acceso. La incomunicación, la imposibilidad de expresarse con libertad, es alegóricamente representada a través del motivo de ese mismo bosque-jardín-paraíso, mas en forma de un desierto en el que sólo hay un árbol, el árbol especial (E^{II}) denominado “juniper-tree” (AW. II.1). Éste preside el sacrificio (I) como testigo, deidad y altar de toda la segunda sección: “Under a tree in the cool of the day, with the blessing of the sand,/ [...] / In the quiet of the desert” (AW. II.50-52). Aunque es un desierto, la marca intertextual de la primera sección permite que la imagen de sequedad se fusione con el motivo del bosque-jardín-paraíso en donde, puesto que hay

¹⁵⁶ Para esto, sin embargo, se tendría que considerar que algunas de las especies que quedan al centro comienzan con vocales y, también se tendría que poner cuidado en el uso de las consonantes en cada verso. Cf. con Apéndice IV.

manantiales, hay fertilidad de la tierra y proliferación de la vegetación porque el agua lo nutre todo. Además, la deidad o deidades a las que está consagrado tal lugar está ligada a ese cuerpo de agua y a todos los elementos naturales que lo rodean.

El desierto de la inexpressión en el que se encuentra la voz poética, el cual arguyo consiste solamente en un motivo que deviene después de la muerte a través de la desmembración y devoración de su cuerpo por parte de los tres leopardos blancos, aparece una vez que se ha llevado a cabo su autosacrificio (I^{III}); antes de ese hecho se puede considerar, en realidad, que se encuentra en un bosque tal como el de *La divina comedia*. Aquí la voz poética amplía la idea del motivo del bosque a través de la inversión que se construye en la *Aeneis* (b). Este cambio, como antes habíamos comentado, solamente es perceptible como la correspondencia de bosque terrestre y bosque subterráneo a partir de la concretización de Eliot en AW (g), pues vemos que al bosque-jardín “terrestre” le corresponde en un primer momento, en el mundo de los muertos, un desierto en el que se yergue un árbol único y especial (E^{II}). En este punto, Eliot observa un vacío en el planteamiento de Virgilio, quien establece que en el Infierno o Hades (H) existe un bosque que es análogo a uno en la superficie de la tierra. El bosque del mundo tangible, de la realidad humana, corresponde de manera invertida al bosque debajo de la tierra.

Virgilio establece ese bosque del Hades (H) como un bosque muerto y denso (E) que, al igual que en la superficie terrestre, cuenta con un árbol especial (E^{II}): “En el centro un sombrío olmo gigante tiende sus ramas,/ sus añosos brazos. Anidan por todo él los sueños vanos, según dicen,/ colgados de todo su follaje” (VI. 282-285).¹⁵⁷ Sin embargo, los árboles no producen un fruto, y de cualquier manera resguardan a “las fieras y animales” (E^{IV}) propios del Inframundo (H), pues son “monstruos” informes. Virgilio concretiza esta imagen del bosque de la muerte a partir de su

¹⁵⁷ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

antecedente en la *Odyssea* (a) donde Homero menciona a los chopos y sauces que dan frutos muertos. Ésta es la única señal de que Ulises, junto con todos sus compañeros, está en el límite del mundo real, de los vivos, y del mundo infernal, de los muertos, y no hay otra indicación. Esto parecería un vacío substancial para Virgilio, que necesitará llenar con sus detalladas determinaciones que obedecen a un desarrollo más profundo de la mitología y leyendas sobre el Inframundo (H). Éstas forman parte tanto de su horizonte histórico como de su horizonte de expectativas.

A pesar de la gran determinación que realiza Virgilio, quedan otros elementos sin determinar porque todo el pasaje es excesivamente complejo. Eliot fusiona aquí varias versiones en su concretización, las cuales corresponden a su horizonte de expectativas.¹⁵⁸ De la *Odyssea* (a), Eliot retoma la idea de la muerte flanqueada por árboles; de Virgilio, la écfrasis con su correspondiente inversión y correspondencia de los bosques en el Centro; de Ovidio, el camino flanqueado por tejos hacia el Inframundo (H) del relato de Juno (c^V) en las *Metamorphoses* (c);¹⁵⁹ y, por supuesto, de Séneca, su concretización mitológica relacionada con la muerte en *Oedipus* (f).

Sin embargo, a este universo del motivo recurrente del bosque y del árbol, hay que agregar un hipotexto que corresponde a una narración que involucra al profeta Elías en el libro 1 de Reyes. En este libro, observamos al profeta cansado quien huye de la persecución de Jezebel. El profeta elude del castigo de su crimen protegido por Dios, pues había asesinado a todos los profetas del territorio que habitaba. Con esto en mente, podemos considerar a Elías un análogo de la voz poética

¹⁵⁸ ¿Es posible que la idea de la arena haya sido también un correlato oracional intencional que Eliot concretiza en un desierto? El mar, no hay que olvidarlo, constituye también un desierto, aunque esté lleno de agua, pues la calidad del líquido que ofrece, así como lo anegado, no permite la proliferación de la vegetación propia para la vida de los humanos, la cual requiere del equilibrio entre la humedad y la sequedad, así como la participación de muchos otros elementos.

¹⁵⁹ Los tejos que flanquean la muerte también son apotropaicos, como se verá más adelante. Sin embargo, en la gran variación de Eliot se observan como un símbolo de vida que está asociado al milagro más grande, el de la comunicación en AW (g).

de AW (g) quien, considerándose igual a un asesino, escapa perseguido por la maldición de la imposibilidad de la expresión. No debemos olvidar que dentro de este universo tenemos a otro personaje que emigra como exiliado; Edipo también es un homicida que aparece ya concretizado en AW (g), añadiéndose a la imagen del profeta Elías, y vinculado a la poesía.

Perseguido, y en ese sentido también exiliado de su propia tierra, Elías huye de la promesa de Jezebel de hacer con él lo mismo que él había hecho con los otros profetas en 1 de *Reyes* 19:2. Elías llega al territorio de Beerseba y se adentra en lo que en la versión King James se traduce como “wilderness” (1 Reyes 19:4), que es un poco confuso. Con esa palabra se podría entender, de acuerdo con su etimología, que el lugar es salvaje, mas lleno de vegetación. En dicho lugar, los humanos no intervienen y por ello estaría impoluto. Sin embargo, Eliot utiliza “desert” en AW (g), que con toda la intención refiere al desierto del Neguev en donde está situado Beerseba: “But he himself went a day's journey into the **wilderness**, and came and sat down under a juniper tree: and he requested for himself that he might die; and said, It is enough; now, O LORD, take away my life; for I am not better than my **fathers**. And as he lay and slept under a **juniper tree**, behold, then an angel touched him, and said unto him, Arise and eat” (1 Reyes 19: 4).¹⁶⁰ Con este versículo y el verso 1 de la segunda sección de AW (g), establezco que la marca intertextual que remite a dos obras distintas, es decir, al primer libro de Reyes y al cuento de hadas *The Juniper Tree*, apela a una escena conjunta de refrigerio y restauración bajo el junípero. Con el descanso bajo el árbol, Elías puede seguir adelante después de comer el pastel y el agua que Dios le ofrece, mientras que

¹⁶⁰ Las negritas son mías. La palabra para juniper-tree es *juniper* ó *juniper*. Ésta se refiere al *Sparitum junceum*, un arbusto nativo del Mediterráneo que crece en terreno seco. Ambas palabras provienen de una raíz primitiva *juniper* que significa unir o amarrar al “polo” o “axis” de una carreta. Cf. con la explicación en el primer capítulo sobre el árbol o axis de una carreta en *Four Quartets* de Eliot; página 44. Queda por demás considerar la razón por la cual en la traducción King James se utilizó la especie *juniper-tree* en vez de dejar la retama de olor o ginestra.

en el cuento de hadas observamos la restauración intermedia del cuerpo del protagonista en forma de pájaro.¹⁶¹

El motivo recurrente del árbol especial (E^{II}) como un árbol único que resalta de entre un bosque denso, a diferencia del desierto en 1 Reyes, proviene enteramente de la concretización de la *Aeneis* (b). En ella, distingo una focalización sobre la encina en el plano terrenal de donde se toma la rama dorada y el olmo en el Inframundo (H). Estos dos motivos invertidos y análogos, y por tanto correspondientes, están unidos y pertenecen a un mismo “axis”. Sin embargo, ya dos especies recíprocamente relacionadas estaban establecidas desde la *Odyssea* (a) con la mención de los chopos y sauces que dan frutos muertos, quienes son los que señalan la llegada al otro mundo (D). El papel de los árboles invertidos y al mismo tiempo correspondientes en un mismo axis pervive en AW (g) a través del cambio de la especie del árbol especial en el bosque (D), donde se lleva a cabo el sacrificio (I) y que después de la muerte pertenece al desierto. Ya desde la cuarta sección de AW (g) se observa la focalización sobre una especie en particular, pero que no corresponde a la marca inicial de *juniper-tree*, lo cual crea la indeterminación de la determinación.

La voz poética en AW (g) cambia la focalización del junípero al tejo cuando anuncia la futura restauración de la comunicación estimulada por la intermediación de las plegarias de la Dama: “The silent sister veiled in white and blue/ Between the **yews**, behind the garden god,/ Whose flute is breathless” (AW. iv.22-24).¹⁶² Lo cual se completa con: “Will the veiled sister between the slender/ **Yew** trees pray for those who offend her” (AW. v.29-30). Esta imagen de la Dama entre los tejos necesariamente nos debe recordar el horizonte histórico de Eliot mencionado en el Capítulo 1, una marca intertextual personal, pues en sus sueños recurrentes él se veía a sí

¹⁶¹ Esto, como muchos otros temas relacionados con AW (g) han sido comentados y analizados con más profundidad en mi tesis de licenciatura.

¹⁶² Las negritas son mías. Aquí podríamos ver, quizá, a Baco vinculado con Orfeo de una manera no tan *in absentia*.

mismo y a un galgo entre tejos.¹⁶³ Independientemente del significado que se pudiera extraer con un análisis psicoanalítico, lo más lógico es pensar que esas imágenes formaban parte de su horizonte histórico. Esto también se añade la narración de Juno que visita los ínferos (c^V) en las *Metamorphoses* (c). La diosa llega al Hades por un camino flanqueado por tejos: “Hay un camino descendente sombreado por fúnebres tejos; conduce a las infernales estancias a través de mudos silencios” (IV.432- 435).¹⁶⁴ En dicho relato no observamos un regreso por el mismo lugar, como en otros relatos que pertenecen al campo temático. AW (g) de hecho, se caracteriza por realizar una segunda inversión a la ya establecida por Virgilio en la *Aeneis* (b). En esta concretización, la llegada al Centro o lugar sagrado en donde se celebran los sacrificios está señalada en un inicio por un junípero. Una vez que se observa un progreso acompañado de la promesa de la restauración de la creación poética la especie cambia y lo que observamos como motivo recurrente en vez del junípero, como en la cita anterior, son los tejos. Aquí los tejos flanquean a la “divinidad femenina” por cuyos ruegos se podrá establecer la comunicación, pero posteriormente adquieren otras funciones.

Puesto que la voz poética describe su propia muerte como una fragmentación interior equiparable al de la división que sufrió la tierra de Israel una vez que fue entregada al pueblo judío,¹⁶⁵ observamos que la voz poética también describe a través del movimiento del tejo una especie de diáspora enfocada en la comunicación: “Till the wind shake a thousand whispers from the **yew**/ And after this our exile” (AW. IV.28-29).¹⁶⁶ El árbol resguarda los susurros expulsados en todas direcciones por el viento después de un momento en la sección IV considerado un gran silencio, una gran pausa antes de continuar con una voz que pueda iniciar la comunicación. La

¹⁶³ Cf. página 44-45.

¹⁶⁴ Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca.

¹⁶⁵ ¿No rememora esto también el descuartizamiento de Penteo, Dioniso e Hipólito?

¹⁶⁶ Las negritas son mías.

imagen, además de figurar el exilio por medio de la diáspora de las muchas voces que en conjunto forman la voz poética, sutilmente rompe la pausa causada por el silencio. A través de los susurros, la voz poética parece otorgarle al tejo, al mismo árbol, una especie de participación y agentividad en la comunicación que más adelante es ampliada a través de otras concretizaciones.

En la quinta sección, observo a la voz poética en su búsqueda por la palabra primordial que le permita comenzar con la expresión y con la creación poética. La vegetación o el mundo vegetal está ligado a una función autorreferencial de la poesía, como en las *Metamorphoses* (c): “Where shall the Word be found, where will the word/ Resound? **Not here**, there is not enough silence/ Not on the sea or on the islands, not/ On the mainland, in the desert or the rain land,/ For those who walk in darkness” (AW. v.11-15).¹⁶⁷ La voz poética entonces determina por la vía negativa el lugar en el que “la palabra primordial” puede ser encontrada para lograr la expresión. Más adelante, unido al prodigio de la expresión y de la comunicación, los mismos tejos forman parte del proceso que está planteado de la siguiente manera: “This is the time of tension between dying and birth” (AW. VI.20). Ésta es la pausa antes del nuevo comienzo de la comunicación, como si la escena de la sección cuatro se repitiera. Entonces, después del silencio, los tejos vuelven a aparecer: “But when the voices shaken from the yew-tree drift away/ Let the other yew be shaken and reply” (AW. VI.23-24). En esta descripción de un sistema rudimentario de comunicación observamos un estímulo que desde un lado responde a otro estímulo; un árbol le contesta a otro árbol. Aunque de forma muy incipiente, en este proceso observamos una agentividad que proviene del árbol, una casi personificación que lo hace ser partícipe de la comunicación simple y, en un plano más refinado, de la misma poesía.

¹⁶⁷ Las negritas son mías.

3.4.1. La parte del árbol que protege (E^{III})

Establecido ya en la sección anterior que la especie de hecho funciona como una marca intertextual, observamos que la especie “tejo” en AW (g) nos remite a *Oedipus* (f) en donde:

ipse funesto integit
vates amictu corpus et frondem quatit,
lugubris imos palla perfundit pedes,
squalente cultu maestus ingreditur senex,
mortífera canam taxus adstringit comam.¹⁶⁸

Aquí distingo una concretización del elemento apotropaico presente en el relato de la *Aeneis* (b), en el que Eneas toma la rama dorada de la encina:

Lo mismo que en el bosque cuando llegan fríos del invierno, a menudo florece
en nuevas bayas el muérdago en un árbol ajeno a él y acostumbra a abrazar
su fruto azafranado el combo tronco, lo mismo parecía el ramo de oro
entre la fronda de la densa encina y su lámina así iba restallando
entre el blando susurro de la brisa. Eneas al instante se apodera del ramo
que resiste a su impaciencia y lo arranca afanoso y lo lleva a la gruta
en que mora la profética Sibila. (Verg. A. VI. 205-211)¹⁶⁹

Eneas, al igual que Tiresias con el tejo, se protege con la rama dorada que toma de la encina. Es aquí donde Virgilio incurre en otra indeterminación, pues nos dice de dónde proviene esa “rama dorada”, mas no explica exactamente lo que es. Séneca, por su parte, invierte la fórmula, pues determina la especie que protege (E^{III}) a quien realiza el sacrificio (I) y por lo cual accede a los ancestros, pero indetermina la especie del árbol especial (E^{II}). Es posible que él considerara ya que

¹⁶⁸ *Oed.* 551-555: el propio adivino protege su cuerpo/ con manto funesto, y agita la fronda,/ la túnica lúgubre [lo] reviste al ras de [sus] pies,/ avanza el anciano afligido con su atuendo sombrío,/ el tejo mortal ciñe su cabellera blanca. [Mi traducción].

¹⁶⁹ Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.

el tejo pudiera ser el árbol especial a partir del intertexto de la *Aeneis* (b). Eliot lo retoma para indicar el lugar propicio para descender al Inframundo (H), o, en su caso, ascender de él.

3.4.2. Tiresias (J)

El objetivo final del desplazamiento, tanto el corto como el largo, no es sólo visitar de forma inocente al Inframundo (H) al traspasar los linderos entre la vida y la muerte o sólo descender a él.

El viajero busca en el Centro la respuesta a una pregunta, información necesaria para seguir adelante y que puede tener diversas manifestaciones. En el movimiento que los viajeros de *Oedipus* (f) y AW (g) han realizado, nos hemos acercado a un Centro que hasta este punto ha estado señalado y constituido por árboles. Es más, el viaje mismo ha sido facilitado por los árboles de forma interior. Ahora delimitaré ese centro interior alineado con el centro físico y sus respectivos límites físicos e invisibles.

El viaje o el desplazamiento, en última instancia, se realiza por la búsqueda de información. Odiseo busca cómo regresar a casa; Eneas, a su padre; Cadmo, a su hermana; Juno, la ayuda de las Harpías; Orfeo, a su esposa; Edipo, su origen, que se concentra en definir exactamente quién es su padre; y la voz poética, en AW (g), busca, entre otras cosas, la posibilidad de la expresión propia, al mismo tiempo que sufre el peso de las voces poéticas de los relatos que pertenecen al conjunto temático. Ese último movimiento hacia donde nos dirige el árbol se relaciona con las voces de los ancestros que al final se conectan con la propia voz. En AW (g) la voz poética lleva a cabo por sí misma el viaje al Centro mientras que experimenta la muerte en carne propia. Tiresias realiza el desplazamiento de forma vicaria, y así Edipo puede permanecer alejado de la muerte. Tiresias, como sacerdote, lleva a cabo el sacrificio (I) que da la posibilidad de conectarse con los ancestros, al ser una extensión de Cadmo y, por tanto, de toda la patria Beocia.

3.4.3. Los demás fantasmas se acercan (K) y hay chisme sobre todo lo que saben (K^I)

Por los intertextos, en AW (g) somos transportados junto a los “fantasmas”, las sombras de los ancestros, que aparecen en los diferentes niveles del purgatorio-infierno-cielo de *La divina comedia*, aludida por el intertexto de “Sovegna vos” (AW. IV.11). Esta marca intertextual nos remite directamente a la poesía herética del provenzal Arnaut quien termina sus palabras diciendo: “sovenha vos a temps de ma dolor” que Musa traduce al inglés de la siguiente manera: “remember in good times, my suffering here” (Dante, *Purg.* XXVI. 147) y que también está vinculado en ese libro a otros poetas.¹⁷⁰ Aunque su experiencia en el purgatorio es un sufrimiento individual, el poeta comparte el espacio con otros poetas que de igual manera sufren por sus faltas relacionadas con la creación poética. Por supuesto que Eliot asocia esas “faltas o pecados heréticos” con la búsqueda de la expresión individual que sale de la regla —el viaje individual que se aleja del familiar—, que rompe límites en su propio tiempo y que, sin embargo, de cualquier forma, está ligada a la poesía imperante de los ancestros, a todas sus voces. Séneca sigue directamente el tema de base planteado por la *Odyssea* (a) y la *Aeneis* (b) y no a través de un intermediario, como Eliot sigue a Dante. Séneca al retomar la *Odyssea* (a) y la *Aeneis* (b) presenta una *Nekya* en un descenso invertido, es decir, un ascenso de los ancestros a la superficie terrestre, pero sólo de personajes que pertenecen a la mitología del ciclo tebano.

3.5. Naturaleza viva – la agentividad de las plantas (E^V)

Para mí es fundamental en este punto destacar con más profundidad la agentividad de los árboles observada con fuerza en AW (g) a través del movimiento de los tejos durante la comunicación. Sin embargo, también se observa a través de un dios de la poesía que aparece en diversas partes de AW

¹⁷⁰ Eliot utiliza “Sovegna vos” como una forma muy similar a lo que dice el texto original y que Mark Musa traduce como “remember”.

(g). Este dios porta una flauta en el jardín y aparece cuando ya se ha traspasado el límite entre la vida y la muerte. Considero que ésta es una figura cercana a Orfeo que simultáneamente está unido a ese dios que *in absentia* recorre el conjunto establecido de los relatos de a-g, esto es, Baco. El dios descrito en AW (g) no es una planta, Eliot le atribuye características de árbol-planta resultando en el dendromorfismo humano. Esto es quizá una reminiscencia de los cambios de personajes en árboles en las *Metamorphoses* (c) presente cuando dice: “The broadbacked figure drest in blue and green/ Enchanted the maytime with an Antique flute./ Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,/ Lilac and brown hair” (AW. III.15-18). En este punto, el color lila rememora el “larkspur” aludido en la cuarta sección de AW. (IV.9-10). Este dios, con la capacidad de Orfeo de controlar elementos de la naturaleza, le da la espalda a la voz poética en esta sección porque ésta aún no ha sufrido la modificación necesaria para acceder a la verdadera comunicación. Aunque es una transición muy corta, en estos versos podemos observar la agentividad de los árboles que en AW (g) son ya completamente híbridos fusionados en un ser que transita entre el antropomorfismo y el dendromorfismo.

Además de observar en esta deidad la agentividad de los árboles, la voz poética nos trae a la mente la posibilidad de considerar al poeta, y por consiguiente a la misma voz poética, como poetas-árboles con cuyos dendromorfismos se apela al árbol interior vinculado a la poesía, el cual se debe conectar con el árbol físico exterior. Por implicación, el árbol en su antropomorfismo también se convierte en poeta, lo cual se añade a su función de antonomasia invertida:¹⁷¹ el árbol es un dios, y al mismo tiempo un poeta. Esta agentividad del poeta-árbol la podemos observar también en la figura de Tiresias, que aparece coronado con el tejo como sacerdote (*Oed.* 555) y cuyas responsabilidades involucran la poesía, pues, después de invocar a los manes canta unos

¹⁷¹ En Séneca hay un árbol poeta. Cf. página 90-91.

versos: “carmenque magicum volvit et rabido minax/ decantat ore quicquid aut placate leves/ aut cogit umbras.”¹⁷² Tiresias se vincula con la poesía a través del verbo *volvit* que literalmente se refiere a “desenrollar”. El verbo entonces se asociaría con desenrollar, valga la redundancia, un rollo en el que está escrito el texto mágico. Asocio el *carmen* como canto o canción relacionado con el estado mágico primordial de la poesía en el que canto, música, poesía y baile estaban interrelacionados. Este *carmen* tiene la facultad de ayudar al sacrificio, expiar la acción de transgredir el límite entre los vivos y los muertos, así como de proteger a los testigos presentes y también al poeta-sacerdote-advino Tiresias. Las repeticiones hechas con su boca poseída lo vinculan con el furor profético del oráculo de Delfos, pero así también, por la proliferación de imágenes pertenecientes al mundo vegetal—ya que las encinas señalan la llegada al bosque—, lo conectan con el furor báquico, pues es un poeta análogo a Orfeo. Aquí, Tiresias como poeta-sacerdote-advino, está “laureado”, es decir coronado con tejo en parte porque la especie tiene un poder apotropaico que lo protegerá de la muerte, pero claramente su terreno se extiende también a la poesía, porque el *carmen* también acerca a Tiresias a la muerte y a los ancestros.

La poesía, el *carmen* o el canto mágico que va acompañado de música, en la cita anterior comienza a cantarse antes del sacrificio, una vez iniciado el fuego. Después de los primeros sacrificios y libaciones, el advino-sacerdote recurre al canto-poema de nuevo: “fundit et Bacchum manu/ laeva canitque rursus ac terram intuens/ graviore manes voce et attonita citat.”¹⁷³ Es decir, el sacrificio en cada una de sus etapas va acompañado de poesía en forma de música y canto, de palabras inspiradas por un furor ligado a los árboles, que en su calidad de antonomasia invertida

¹⁷² *Oed.* 561-563: [el advino] pronuncia un canto mágico y amenazante repite/ con su boca poseída cualquier cosa que o aplaca las sombras ligeras/ o las reúne; [Mi traducción]. Cf. nota 124 y 200.

¹⁷³ *Oed.* 566-568: derrama también el vino/ con la mano izquierda y canta de nuevo y, mientras mira fijamente la tierra,/ llama a los manes con una voz muy imponente y furiosamente inspirada. [Mi traducción].

son los árboles-dioses.¹⁷⁴ Una vez culminado el sacrificio (I), ocurren ciertos presagios y Tiresias los atribuye a que los dioses han escuchado ese canto-poesía-plegaria:

ter valles cavae
 sonuere maestum, tota succuso solo
 pulsata tellus. ‘audior’ vates ait,
 ‘rata verba fudi: rumpitur caecum chaos
 iterque populis Ditis ad superos datur’
 subsedit omnis silva et erexit comas,
 duxere rimas robora et totum nemus
 concussit horror, terra se retro dedit.¹⁷⁵

Lo más importante aquí es resaltar la agentividad de los robles que, definiendo, en su calidad antropomorfa constituyen los manes, y por tanto las divinidades del lugar, quienes reciben la ofrenda y quienes escuchan el canto-poema del adivino-sacerdote-poeta. Los manes, los difuntos deificados, en este caso son todos los ancestros de Edipo que pertenecen a la casa Cadmea y que, por pertenecer a Beocia, están estrechamente relacionados a los árboles. El recibimiento del sacrificio (I) más los cantos se señalan como aceptados primero por el resonar de los valles y posteriormente por un terremoto que facilita el centro físico e incorpóreo que representa la posible conexión con los ancestros del territorio beocio y de un territorio mítico de Italia fusionado con el terreno mítico del ciclo tebano.

Séneca otorga a los robles una agentividad especial. Arguyo que el camino al que alude Tiresias es creado, posibilitado por los mismos árboles que en conjunto muestran una acción colectiva del verso 574 al 577 al abrir la tierra para crear el lugar de paso para los difuntos. El

¹⁷⁴ Cf. página 83 y 84.

¹⁷⁵ *Oed.* 569-575: tres veces resonaron siniestramente los valles/ profundos; después de que el suelo fue sacudido,/ la tierra entera se agitó. “Soy escuchado” dijo el adivino,/ “he emitido las palabras fijadas, el infierno oscuro se rompe/ y [un] camino hacia los de arriba se concede a los pueblos de Plutón./ Todo el bosque se inclinó y excitó su cabellera,/ los robles produjeron grietas y un estremecimiento/ conmovió el bosque entero; la tierra retrocedió [Mi traducción].

bosque antes descrito, que a pesar de su extendida personificación exudaba muerte, podredumbre junto con el carácter estático y aparentemente inamovible de los árboles, ahora se muestra lleno de vida y moviéndose a una voz; participando conjuntamente en el acto de traer a los fantasmas desde los íferos a la tierra.

En el caso específico de los robles, es importante destacar que la voz del verbo es activa y no existe ninguna razón para traducir en voz media o voz pasiva. Esto último, por cierto, constituye una actitud sintomática de los traductores de *Oedipus* (f) en varios idiomas, quienes, al utilizar una voz media o pasiva, demeritan la agentividad de los árboles.¹⁷⁶ A diferencia de todos ellos, establezco que son los mismos árboles quienes hacen la oquedad, el vacío en la tierra, quizá con sus raíces, y lo definiendo también porque no es posible que el autor que haya creado el “nuevo estilo” del latín relacionado con el vocabulario del cuidado personal (Star 32), y quien creara las estructuras entremezcladas de partículas reflexivas en la construcción de un verso (Roca 41), decidiera crear una “voz media” a través de un pronombre reflexivo implícito que apelara a los robles y que no está en el original en latín.¹⁷⁷ A todo esto, añadiría yo un intertexto de una obra del mismo Séneca: “Consideremos a aquellos cuerpos que desarrollan a escondidas una enorme energía: semillas muy pequeñas, cuya menudencia encuentra alojamiento en los intersticios de las piedras, llegan a adquirir tal fuerza que destrozan rocas enormes y desmoronan monumentos; a

¹⁷⁶ A continuación, cito algunas de las diferentes traducciones del verso 575. En ellos se observa la tendencia a traducir en voz pasiva o voz media a excepción de la traducción de Nevyle y Viveros. Incluso cuando traducen con voz activa, Viveros implica una acción que recae sobre los robles mismos y, la de Nevyle, sólo la creación de un sonido.

“And bowes and trees do crake” [Traducción de Alex Nevyle].

“prolongaron sus grietas los robles” [Traducción de Germán Viveros].

“the stout oaks were split” [Traducción de Frank Justus Miller].

“se agrietaron los robles” [Traducción de Jesús Luque Moreno].

“i tronchi si aprirono in mostruose fenditure” [Traducción de Ettore Paratore].

“the oaks were cracked” [Traducción de Emily Wilson].

“la quercia si fende” [Traducción de Giancarlo Giardina].

¹⁷⁷ No se trata tampoco en este caso de una elipsis. Además, no se observa el alto grado de redundancia para que esto suceda.

veces, rocas y peñascos son hendidos por raíces menudísimas y finísimas” (*QN*. II. 6.5).¹⁷⁸ Esto me permite justificar que, en efecto, Tiresias, Creonte y los demás testigos de la *Nekya* no están presenciando la abertura de una cueva en donde se puede observar la entrada al Inframundo (H), a lo que se aludiría con el mito de la serpiente asesinada por Cadmo, pues ella habitaba la cueva de donde se originaba la fuente del manantial. Séneca parece defender más bien que la abertura es el lugar de paso a otro mundo completamente análogo y correspondiente al mundo terrestre que desarrolla con gran amplitud en el libro I de las *Quaestiones Naturales*. En este caso, en la inversión de los muertos con los vivos, observamos que se consideran a los fantasmas no como algo lejano que no posee memoria y que sólo recuerda al beber de la sangre, como lo establece Tiresias en la *Odyssea* (XI. 145-149), sino como quien verdaderamente tiene el conocimiento y la memoria necesaria para que pueda existir un intercambio y una cooperación entre esos mundos.

3.6. El chisme y la unión con los ancestros (K), porque poco importa el regreso

Al establecer la conexión y la comunicación entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos, Séneca no considera que los “muertos” estén inertes y sin agentividad, sino solamente que existe una frontera última que separa ambas esferas y que son unidas por el árbol. La unión de los ancestros, elegidos y heredados es posibilitada por el árbol mismo. En la *Nekya* que describe Séneca del verso 586 al 658, a pesar de que se refiere a una gran multitud —pueblos enteros cuyo número hace análogo al número infinito de hojas, flores, olas y aves que en su abundancia es lo único comparable a la cantidad de fantasmas que ascienden a la superficie—, sólo se mencionan directamente a personajes que pertenecen a la mitología propia del ciclo tebano. Primero aparecen los Espartos, los habitantes autóctonos del territorio beocio (586-589) y, posteriormente,

¹⁷⁸ Traducción de José-Román Bravo Díaz.

reproduciendo la estructura de la *Aeneis* (b), del verso 590 al 594, se mencionan personajes propios del Inframundo (H) como la Erinia, el Furor, el Horror, el Luto, la Enfermedad, la Vejez, el Miedo y la Peste.

Los fantasmas, a los cuales Séneca llama *auras* (599) o *animae trementes* (609), son mencionados en el siguiente orden, Zeto (611), Anfión (612), Níobe acompañada de sus hijos (613-615), Ágave (615-616), las bacantes (616-617), Penteo (618), y finalmente Layo, que se esconde y surge obligado por la repetición de las plegarias de Tiresias (620-623), e inicia su discurso: “O Cadmi effera,/ cruore Semper laeta cognato domus,/ vibrare **thyrsos**, enthea gnatos manu/ lacerate potius.”¹⁷⁹ En estos versos, al referirse Layo conjuntamente a Tiresias, Creonte, los ancestros y Edipo como una sola casa —y en este punto es importante recordar que los autóctonos no pertenecen a ese linaje y Zeto y Anfión tampoco— unifica a todos los ancestros correspondientes al ciclo tebano, de linaje Cadmeo o no, a una sola casa. Además, no sólo eso, llama a adoptar una actitud de los misterios dionisiacos con la mención del tirso, es decir, de un rito extranjero asimilado a la patria beocia y que forma parte de la casa cadmea, pues Baco también es descendiente de Cadmo. Con ello, no sólo agrupa a todos los ancestros en Beocia, ensamblando con ello a los ancestros extranjeros con los autóctonos y los que surgen por la mezcla, sino que también resalta la deidad propia de la familia que, unida a la figura de Anfión, conglomerada y mezcla el mundo vegetal divino con la música y la poesía.

Con esta gran unión, Séneca señala a Edipo como heredero de todo, en general males y maldiciones, y poco importan las acciones de los antepasados, pues el interior, la acción y decisión individual de Edipo, adquiere más peso:

Máximum Thebis scelus

¹⁷⁹ *Oed.* 626-629: “Oh [patria] salvaje de Cadmo,/ patria siempre alegre a causa de la sangre del mismo linaje,/ sacude los tirso, mejor rompe en pedazos a tus hijos/ con mano inspirada/ [Mi traducción].”

maternus amor est. Patria, non ira deum
 sed scelere raperis: non gravi flatu tibi
 luctificus Auster nec parum pluvio aethere
 satiata tellus halitu sicco nocet,
 sed rex cruentus, pretia qui saevae necis
 sceptrum et nefandos occupat thalamos patris
 egitque in ortus semet.¹⁸⁰

Para Layo —es decir, Séneca— vale más o tiene más peso el crimen individual de Edipo no sólo por la decisión individual inocente, sino por toda la carga ancestral, el “amor materno” que tiene la facultad y capacidad de dañar todo el territorio beocio.

Edipo, según Séneca a través de Layo, al regresar a sus orígenes, a su tierra y a su madre, creó o materializó la última parte del enigma multigeneracional de la Esfinge: “et matri impíos/ fetus regressit, quique, vix mos est feris,/ fratres sibi ipse genuit—implicitum malum/ magisque monstrum Sphinge perplexum sua.”¹⁸¹ Edipo, al no ir a otras tierras y regresar a la propia, crea una genealogía odiosa con su madre, que está tan embrollada y entrelazada como el mismo enigma de la Esfinge. Layo no se refiere directamente a esa descendencia, pero augura la guerra de los siete contra Tebas entablada entre Polinices y Eteocles, hijos de Edipo y Yocasta, como sus Erinias, las desgracias traídas por él mismo, extendiéndose así el sufrimiento hasta una generación después.

Sin embargo, la verdadera maldición dictada a Edipo consiste en ser exiliado de su, ahora descubierta, patria original, con lo cual restaurará la paz en Tebas. Layo, sin embargo, agrega un colofón cruel a este exilio: “et ipse rapidis gressibus sedes volet/ effugere nostras, sed graves

¹⁸⁰ *Oed.* 629-635: El mayor crimen de Tebas/ es el amor materno. Patria, eres saqueada no/ por la ira de los dioses, sino por el crimen: el viento luctuoso del Sur/ no te daña con su soplo nocivo ni, después de haber sido saciada en poco/ por el cielo lluvioso, la tierra [te daña] con una exhalación seca,/ sino [te daña] el rey sanguinario, quien toma posesión de los tronos y de los lechos nupciales/ abominables del padre,/ [Mi traducción].

¹⁸¹ *Oed.* 636-641: y [quien] se condujo a sí mismo a sus orígenes, y [quien] procreó/ los hijos impíos para la madre, y el mismo que, costumbre apenas/ propia de las bestias, se engendró hermanos—, calamidad [más] enredosa/ y monstruosidad más embrollada que su propia Esfinge. [Mi traducción].

pedibus moras/ addam et tenebo: reptet incertus viae,/ baculo senili triste praetemptans iter:/ eripite terras, auferam caelum pater’.”¹⁸² La última maldición-bendición sobre Edipo consiste en añadir al desplazamiento forzado de sufrimiento y desgracias la imagen de un Edipo anciano y reptante como la serpiente asesinada por Cadmo. El verbo *reptet*, que se arrastre, parece aludir a la metamorfosis de Cadmo en serpiente; con esta maldición, Layo iguala los crímenes de ambos, los establece como análogos puesto que, al igual que Cadmo, Edipo actuaría como serpiente. Séneca unifica por última vez a todos los ancestros de este territorio antes considerados extranjeros por Edipo y los conecta con los ancestros, antes originales y ahora prostéticos o elegidos, de Edipo por parte de su padre Pólibo de Corinto. Además, dentro de los ancestros, por la última maldición que deriva en la transformación en serpiente, también se castiga la transgresión inicial del asesinato de la deidad serpiente que habitaba la fuente cercana a la ciudad fundada por Cadmo, cerrando así el ciclo de retribuciones.

En AW (g), como ya hemos mencionado, la voz poética discute en su interior entre asociarse o no a los ancestros de la poesía e incluso a cuáles asociarse, en caso de que ése sea el camino para la creación poética desde la primera sección cuando dice: “Because I do not hope to turn/ Desiring this man’s gift and that man’s scope” (AW. I.3-4).¹⁸³ Desde el verso 1 la voz poética ya se asocia a unos ancestros deliberadamente elegidos, al traducir del italiano los versos de Cavalcanti y transformarlos en los primeros tres versos que terminan con la confesión de que en el fondo desea la expresión de otros poetas refiriéndose a ella como *gift* y *scope*. Después del autosacrificio (I^{III}) que se lleva a cabo debajo del junípero en la segunda sección, podemos observar

¹⁸² *Oed.* 654-658: y él mismo querrá escapar de nuestras/ sedes con marcha rápida, pero añadiré dilaciones pesadas/ a sus pies y lo detendré: [que] inseguro del camino se arrastre,/ mientras tantea el triste viaje con su bastón senil:/ arrebatéle las tierras, yo, su padre le quitaré el cielo. [Mi traducción].

¹⁸³ Esta marca intertextual nos remite al Soneto 29 de Shakespeare, que también se relaciona con la poesía. En gran medida, se puede considerar que este soneto es un hipotexto de AW (g), que plantea un estado de exilio, imposibilidad de comunicación y el estar separado del paraíso o el cielo.

que, a través de la fragmentación de su cuerpo, la voz poética ya tiene la capacidad de comenzar a expresarse con sus propias palabras porque, sin advertirlo, ya ha ocurrido la unión de los ancestros elegidos con los ancestros heredados:

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.49-55)

En estos versos la voz poética sin estar consciente de ello, quizá por la muerte que sufre de manera performativa, propone ya la unión de los ancestros de las dos partes. Por un lado, el cuerpo fragmentado de la voz poética conserva la carga de los ancestros heredados y mostrados en ese plano interior invisible que justo en el verso 52 se fusionan, al igual que la propia voz, con los otros ancestros. La fusión, sin embargo, como en el orden de la mixtura que es capaz de reconocer en la mezcla y en la separación los elementos que forman parte de ella con todos sus atributos, poco importa, como la voz poética lo dice, el hecho de que esos huesos, que ahora forman parte de todos los ancestros, estén “unidos” o “divididos”. Puesto que ya se ha llevado a cabo la unión de los dos centros, el interior y el propio del lugar, lo que importa es la expresión, la herencia de la nueva tierra creada con sus propios horizontes físicos e invisibles, así como el nuevo Centro que se está formando.

Yo interpreto que las siguientes secciones de AW (g), como se dijo antes para el análisis de las especies mencionadas en esta parte y el cambio entre el junípero y el tejo, en realidad son una ampliación de lo que sucede en un instante o en un momento que no tiene una muy larga duración. Es decir, la escalera de la tercera sección es una imagen continua de la experiencia sufrida en la

segunda sección, un motivo que amplía el del árbol. En este sentido, el ascenso-descenso por la escalera menciona diferentes personajes a los que la voz poética se asocia, el diablo de la escalera (III. 5), las caras que se observan, pero luego permanecen en la oscuridad (III.9) y, finalmente, la figura más importante de todas, la divinidad músico-poética en forma de Orfeo-Dioniso dendroforme (III. 15-18). Que hay una correspondencia en lo visible y el interior de la voz poética se intuye a través de: “Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind over the third stair” (III.19), y pues, si la escalera es una figura formada por la música con pausas y notas de esta deidad dendroforme en la mente o *psyche* de la voz poética, asimismo tanto el junípero como el tejo tienen un correspondiente interior que se asocia a la imagen del poeta dendroforme. La voz poética desea tener el mismo poder que él posee: la capacidad de encantar a través de la música-poesía.

En la cuarta sección la sola referencia casi textual al “Sovegna vos” de Arnaut en *La divina comedia*, asocia a la voz poética en su viaje por conseguir la creación poética con todos los poetas que pertenecen a ese círculo del purgatorio. Esta imagen se potencia más adelante en la sección V, ya que sabemos que la escalera está dentro de la mente del poeta, entendemos que asimismo el desierto y el bosque jardín están dentro del poeta: “In the last desert between the rocks/ The desert in the garden the garden in the desert/ Of drought, spitting from the mouth the withered apple-seed” (AW. v.33-35). La voz poética con esto da a entender que, en su caso, el desierto y el jardín son una dimensión interior que posee, en el plano del desierto, un tejo y, en el plano del jardín, un junípero. Ambos árboles y, espacios, como motivos del bosque que señalan el lugar indicado, son análogos y correspondientes y en este caso están enteramente en la mente del poeta. Aún más, una vez que ya se ha logrado la fusión de los ancestros elegidos y los ancestros heredados, la unión aporta o tiene como resultado una semilla que surge de la boca, la promesa futura de la expresión

lograda a través de la conexión de todas las voces de todos esos poetas representada en el manzano del futuro.

En la última sección, en donde no vemos propiamente un regreso, sino la promesa de él, dice la voz poética: “Although I do not hope to turn/ Wavering between the profit and the loss/ In this brief transit where the dreams cross/ The dreamcrossed twilight between birth and dying” (AW. VI.3-6). Aquí Eliot nos remite, por la marca intertextual, al texto de la *Aeneis* (c). En éste se observa que el camino de regreso (L) no vuelve al lugar de entrada y aún más, que la unión y plática o recolección del chisme que aportan los fantasmas en sus diferentes niveles culmina en los Campos Elíseos con varias imágenes vegetales y arbóreas.¹⁸⁴ Eneas y la Sibila se separan de éste, dice el padre de Eneas, como en un sueño, del que parece que sólo le quedarán sombras a *Eneas* (Verg. A. VI. 893-901). Los sueños en AW (g) se cruzan porque son deseos de la expresión de los diferentes poetas que, en lo más profundo de su interior, toman decisiones como poetas-músicos durante el proceso de la creación poética y son alegorizados por la voz poética como sueños. Los sueños también funcionan como la forma para regresar al mundo de los vivos.

El acto de la lectura, que desde la perspectiva de Eliot corresponde a un instante en el tiempo terrestre, provoca la unión de esos ancestros que se observan en un lugar alegórico como un paisaje y en el que también están los ancestros interiores. La voz poética vuelve de la muerte, al igual que Eneas, a modo de un viaje en barco a través del mar: “The white sails still fly seaward, seaward flying/ Unbroken wings” (AW. VI.8-10) y anuncia el futuro desplazamiento en el que combina, por la figura de las velas como alas, las alas que en la sección I estaban rotas, ya restauradas y por el material, también posibilitadas por la madera de los árboles.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Cf. A. VI.635-900; páginas 89-90; 110-111.

¹⁸⁵ Al final del libro VI de la Eneida, también se observa a los viajeros encayando en una playa como una imagen de que el viaje ha terminado (899-900).

Lo anterior se amplifica y enfatiza a través de las últimas palabras anteriores a la salida del Inframundo (H) flanqueada por los tejos:

And the lost heart stiffens and rejoices
 In the lost lilac and the lost sea voices
 And the weak spirit quickens to rebel
 For the bent golden-rod and the lost sea smell
 Quickens to recover
 The cry of the quail and the whirling plover
 And the blind eye creates
 The empty forms between the ivory gates
 And smell renews the salt savour of the sandy earth. (AW. VI.11-19)

Aquí observamos que Eliot modela la salida del Inframundo (H) a través de una concretización que obedece a una fusión de horizontes varios, pues toma la entrada al Inframundo (H) de las *Metamorphoses* (c) como la salida de él y, además, lo conjunta a esta parte citada, en la que directamente hace referencia a las puertas de marfil por las que cruza Eneas con la Sibila, de donde después se extiende el viaje por mar para regresar al mundo de los muertos. En el acto de la lectura, al salir igualmente por una especie de puerta, las voces de los poetas quedan atrás y emerge la voz rebelde interior del poeta figurada por medio del “bent golden-rod”. La voz poética no se anda por las ramas tratando de determinar exactamente la especie del árbol especial; aquí ella lo ubica en el interior del poeta. La “rama dorada” como extensión del árbol se convierte en una sinécdoque que tiene la capacidad de proteger al poeta en su viaje a sus propios infiernos. La voz poética, al igual que la *Aeneis* (b) en el Inframundo (H), sitúa la rama dorada en el interior del poeta, que comienza a recobrar la conciencia en este pasaje en un lugar intermedio entre las puertas de marfil, el mar y el camino de salida más adelante flanqueado por los tejos.

En la última plegaria, la voz poética se refiere a la unión del centro físico, en este caso alegórico, con el centro físico interior:

Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still
 Even among these rocks,
 Our peace in His will
 And even among these rocks
 Sister, mother
 And spirit of the river, spirit of the sea,
 Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee. (AW. VI.27-35)

En esta última plegaria, que por el intertexto del rezo evoca lo que Tiresias repite durante los sacrificios y libaciones en *Oedipus* (f), la voz poética pide a todas las divinidades aludidas en el poema —y que están en última instancia relacionadas con la poesía— el no dejarlo sufrir por estar separado por la muerte o la incomunicación. Ahora bien, esta fragmentación del propio cuerpo que es observada en la sección II se refiere a no estar unido y en sintonía, en armonía, con los ancestros-poetas del interior, los heredados por toda la tradición, y con los ancestros-poetas del nuevo lugar. La voz poética solamente puede encontrar su voz interior a través de la conexión de todos los ancestros durante la experiencia del desplazamiento, pues de suyo, sabemos, lleva la carga de su propio lugar, pero habríamos de preguntarnos, ¿cuál es el nuevo lugar? ¿Cuáles son, en este caso, todos los ancestros unidos y cómo se delimita ese nuevo lugar? Defiendo en este punto, que todos los ancestros son los que directa e indirectamente, incluso veladamente, pertenecen al campo temático que he determinado.

Los ancestros, entonces, comprenderían a los heredados por el propio lugar de origen de la voz poética, entiéndase, de Eliot, y los del nuevo lugar, los elegidos, son las voces de todos los personajes que aparecen en los relatos que pertenecen al campo temático. No sólo eso, también se encuentran todos los que quedaron fuera del conjunto, pero que forman parte de él *in absentia* y

que no habré de enumerar. Todavía más, el cúmulo de todos los ancestros de la voz poética en AW (g) incluiría a todos aquellos que en los diferentes relatos se aluden directa o indirectamente, dioses, semidioses, héroes, heroínas, árboles que antes fueron alguno de estos personajes que ahora son literarios, pero que en otro tiempo fueron mitológicos. Los ancestros también son aquellos que fueron acallados por el asesinato, el parricidio o el infanticidio, aquellos que, inocente o intencionalmente, fueron borrados de esta historia como paratextos de la patria que engloba todo el campo temático. Todos esos personajes, en mayor o menor medida, se convierten en viajeros en la alegoría del acto de la lectura y han contribuido así sea con una semilla, que puede tener una gran energía guardada, para formar el gran mapa que contiene las idas y venidas de todos los trayectos de todos esos posibles ancestros.

En efecto, a pesar del gran esfuerzo por darle voz a todos esos ancestros y al darle voz asimismo a los árboles, solamente estamos confrontándonos con una parte de lo que constituye el mapa completo, puesto que la aventura del viaje no termina para las voces poéticas de Eliot y tampoco para los hijos de Edipo, para quienes pervive la maldición-bendición de su casa. Sin embargo, con esto vemos la posibilidad de acceder al Centro tan sólo con la poesía y al mismo tiempo la posibilidad de alejarnos de él porque el viaje se extiende por las diferentes lecturas que se deben realizar para estar más cerca del significado específico. A ello le sigue también el descubrimiento y la fundación de otros Centros, con el que el viaje ancestral a gran escala continúa por muchas generaciones más. Este último desplazamiento que hemos realizado con todos nuestros viajeros, posibilitado por los árboles, también nos ha revelado que, así como los ancestros se extienden al infinito por las diferentes genealogías históricas y míticas, la herencia cultural de la literatura europea no obedece a ninguna frontera geográfica natural ni artificial, ni a imposiciones de una nación. La herencia cultural, la identidad cultural vista a través de los diferentes árboles que forman parte de nuestro conjunto, nos persuade de que la identidad europea es algo más complejo,

es algo creado a partir de la fusión de todos los elementos y posee un alto grado de hibridación que comenzó con un simple desplazamiento fijado por el destino.

En este último capítulo, el final del recorrido para llegar al centro, se ha llevado a cabo un movimiento de lo general a lo específico. El centro, en este sentido, se ha focalizado en temas y motivos DE, con algunas menciones de I, que se ha analizado a través de considerar las especies de árboles como marcas transtextuales. Las diferentes especies de árboles que tanto Séneca como Eliot utilizan para su creación poética amplifican el carácter primigenio que dicho motivo tiene de unir, y que se expande a diferentes manifestaciones y concretizaciones del motivo dependiendo de la especie de la que se está hablando. El tratamiento del árbol en ambos autores suma otras propiedades al carácter primigenio de unión que de por sí ya posee, porque los poetas hacen que los árboles-deidades presidan los ritos; resaltan la agentividad de los árboles durante el viaje alegórico de la lectura; subrayan el carácter apotropaico del árbol, así como de sus partes; le adjudican al árbol la facultad de la resurrección; y estimulan la modificación de su propia madera para crear poesía, así como el impulso para el viaje que propicia la transgresión de las fronteras creadas desde el inicio de los tiempos.

Como segunda parte del capítulo se ha enfatizado el carácter protector del árbol especial que justo a través de la incidencia de las especies remite como marca transtextual a otros relatos. Éstos enfatizan el acto de la comunicación como una de las facultades fundamentales que el árbol concede al poeta en la creación poética. Ésta, en su forma simple de comunicación, también figura por medio de la agentividad de los árboles y su capacidad de lograr la confluencia de los ancestros elegidos con los ancestros heredados proyectando una extensión del árbol físico hacia el interior del poeta.

Conclusiones

En esta tesis he querido mostrar de forma general mi reflexión teórica en el análisis comparativo de los temas y motivos utilizados por Séneca y Eliot. En especial me interesaba darle al árbol y al mundo vegetal el lugar que merece. El motivo del árbol se relaciona con los textos de Eliot y de Séneca en distintos niveles y con una gran profundidad que comienza desde el primer impulso del viaje largo ancestral llevado a cabo por ellos desde la periferia hasta el centro. Esa primera invitación al viaje comienza con un árbol y desde sus orígenes está ligado a un pasado mítico que indefinidamente, para el campo temático, comienza con Cadmo y se extiende, pasando por Grecia, Roma e Inglaterra, a toda la cultura europea. Esos inicios primigenios de la hibridación de las culturas se focalizan en el árbol también en su gran capacidad de unión a veces tan imperceptible como el estrecho vínculo que existe entre él y Séneca por vía de la tradición literaria del drama isabelino.

Esa primera conexión, que se remonta a un pasado remoto y fuera del alcance del control del poeta, no sólo permite, sino que incita a la comparación entre otros elementos ligados a la persona autorial de Séneca y Eliot, como se ha mostrado a través del análisis de sus viajes análogos y de sus correspondientes teorías de la composición literaria que involucran el motivo del árbol y lo ponen al centro de la discusión. El mundo vegetal, por esta razón, prolifera en los escritos de ambos poetas porque éste tiene una facultad primigenia de unir en diferentes manifestaciones que apelan a la conexión con Dios, el universo y las distintas partes de la tierra. El árbol aporta recursos para darle cohesión a la nueva creación surgida de obras ya creadas anteriormente y muy bien establecidas, pero asimismo ayuda a liberar la nueva creación convirtiéndola en patrimonio de todos los humanos, independientemente de las fronteras físicas y artificiales impuestas por los hombres.

He observado también cómo la aplicación de la tematología, asistida por los otros marcos metodológicos, descubre al árbol como el centro de un campo temático formado a través de los relatos elegidos. La existencia de un posible infierno interior, y su correspondiente análogo de una salvación representada por el árbol interior, enfatiza la paradoja del carácter estático que representa en primera instancia el motivo del árbol. El árbol además figura el movimiento continuo ascendente o descendente llevado a cabo por él mismo. Esta facultad de movimiento dota al poeta de diversos recursos empleados en su poesía que comienzan al concentrarse de forma general en un recorrido más corto y casi imperceptible del bosque hacia sus especies descritas por medio de una écfrasis. Ésta logra proveer al poeta la facultad para unir el nuevo y el viejo centro, así como sus respectivos límites para crear un nuevo espacio poético donde prolifera el motivo del árbol repetido de diversas maneras para mostrarnos qué el árbol nos puede entregar la poesía.

El recorrido, por último, conlleva la focalización en las especies de los distintos árboles consideradas como marcas transtextuales que se amplifican por la alegoría y la repetición el carácter de unión que tiene el motivo del árbol. Estas diferentes manifestaciones se pueden observar en el resultado de la experiencia de todo el recorrido del viaje llevado a cabo a través de la lectura. Brilla en especial la facultad que tienen los árboles de tomar el papel de las deidades a las que está consagrado el bosque. Asimismo, por los diferentes intertextos aludidos en el análisis, los árboles muestran su característica antropomorfa que los acerca a casi ser personajes protagonistas de la historia, quienes poseen una gran agentividad y participan de todos los relatos al defender, proteger, y revivir tanto a humanos como a plantas. El mismo árbol enseña con la poesía que la manipulación de su madera, es equiparable a la transformación del lenguaje que debe construirse para dar palabras de esperanza: que es posible decir nuevas cosas incluso cuando lo que se quiere expresar ya haya sido dicho mejor y de muchas maneras. El árbol, a pesar de su estática postura, no sólo invita al viaje, sino que impulsa el movimiento; él mismo transgrede fronteras uniendo por medio

de la poesía territorios separados por el tiempo y por el espacio. El árbol es también sanador que ayuda a superar el sufrimiento.

Todas estas manifestaciones construidas a través de la transformación de los temas y de los motivos, permiten indeterminar la especie del árbol especial, pues cada autor, al crear su propia obra, tiene la facultad de llenar ese vacío dependiendo de sus decisiones estéticas. Emerge, así, al carácter autorreferencial de la creación poética que el árbol posibilita como motivo incluido en el proceso de la comunicación. La mayor muestra de unión que logra el motivo del árbol es que, sin obedecer fronteras reales o ficticias de territorios apartados, conecta los ancestros heredados y los ancestros elegidos en un casi no lugar al que tiene acceso todo lector sin importar el espacio o territorio en el que se encuentre. Esa mayor unión e intercambio de información, revela, como último regalo, la existencia del árbol interior del poeta que tiene la facultad, por tanto, de crear el nuevo lugar que no se agrega en el mapa de la ruta ancestral, porque la literatura no pertenece a un territorio en particular, le pertenece a todo el mundo.

Apéndice I – Tabla del campo temático

Bremond propone un estudio tematólogo a partir de los rasgos en común entre relatos que a primera vista parecen estar conectados. El análisis minucioso revela exactamente cómo se vinculan formando un centro en su tabla:

Relato	a :	Rasgo	A, B, C, D.				
»	b :	»	B, C, D, E.				
»	c :	»	C, D, E, F.				
»	d :	»	D, E, F, G.				
»	e :	»	E, F, G, H.				

Tabla de ejemplo de campo temático (Bremond 173)

Bremond se concentra en detectar la constante que muestra exactamente el centro invariable que conecta los relatos de una misma familia señalados arriba con el recuadro verde. Lo que hice en mi tabla fue tomar en cuenta la mayor parte de los rasgos dando pauta para ello a mostrar visualmente la posibilidad de variación de una constante o invariable. Desde mi punto de vista, la constante o invariable no se refiere a que el tema o motivo no cambie, sino que tiene una recurrencia. La variabilidad del tema es necesaria, es casi como una situación del destino porque esa es la pauta para la creación de una nueva obra, pero el hecho de la recurrencia en sus distintas formas une los relatos en una misma familia en las palabras de Luz Aurora Pimentel, o de un mismo conjunto en las palabras de Bremond.

Aunque los rasgos están desglosados en mi tabla, los incluyo en este espacio para facilitar su consulta y futuro análisis y estudio:

A – Viaje largo

A^I – Búsqueda del padre

A^{II} – Bosque de la Sibila

A^{III} - Expresión

B – Guía que da indicaciones

B^I – Cómo reconocer el lugar indicado

B^{II} – Indicaciones para sacrificio

B^{III} – Indicaciones de con quién hablar

B^{IV} – Indicaciones de protección: pira funeraria, protección con una parte del árbol

C – Desplazamiento corto

C^I – Cruce del límite

C^{II} – Desplazamiento muy muy corto

^{II}C – Inversión

C^{III} – Límite entre hierba y agua

D – Árboles que indican el lugar

D^I – Bosque consagrado a dioses o diosas

D^{II} – Bosque que posibilita el descenso

^{II}D – Inversión

E – Bosque denso

E^I - Especies

^IE - Inversión

E^{II} – Árbol especial

^{II}E - Inversión

E^{III} – Parte de árbol que protege

^{III}E - Inversión

E^{IV} – Árbol importante señalado por animales

^{IV}E – Inversión: Monstruos

F – Desplazamiento a pie

F^I - Descenso

^IF – Inversión: Ascenso

F^{II} – Desplazamiento en barco

G – Agua bajo el árbol
 G^I – ¿Lago Averno alrededor? - CONFUSO
 G^{II} - Cueva
 G^{III} – Confluencia de cuerpos de agua
 G^{IV} – Fuente o estanque
 G^V – Aguas no tocadas
 H – Hades o Inframundo
 H^I – Confuso/Indeterminado
 H^{II} - Cueva
 H^{III} - Descenso
^{III}H – Inversión: ascenso
 H^{IV} – Proliferación de varios cuerpos de agua
 H^V – Autoinfierno físico
 I - Sacrificio
 I^I – Presagios importantes
 I^{II} – Sacrificio involuntario
 I^{III} - Autosacrificio
 J – Se acercan a Tiresias
 J^I – Tiresias informa sobre qué hacer
 J^{II} – ¿Voz de Marte?
 J^{III} – Pedir favor de Harpías
 K – Se acercan los demás fantasmas
 K^I – Los fantasmas cuentan el chisme
 K^{II} – Niveles o capas de fantasmas
^{II}K - Inversión
 K^{III} – Ceguera – inexpressión
^{III}K – Inversión: don
 L – Regreso

En las siguientes páginas, ofrezco una forma simplificada de la tabla que por razones de espacio se ha separado en cuatro partes. Asimismo, ofrezco la tabla completa, con lo que se puede observar una perspectiva más amplia.

Civilización		Relatos		Tabla de campo temático		
		Relato a <i>Odyssea</i>	Relato b <i>Aeneis</i>	Relato c <i>Metamorphoses</i>	Relato d <i>Cadmo</i>	
C-	Viaje eterno	Viaje largo	A	A	A	A
			A ^I	Búsqueda del Padre	A ^I	*El primer héroe/Viaje ancestral largo
			A ^{II}	Bosque de Sibila	A ^{II}	A ^I
			B	Sibila	B	B
			B ^I	Indicaciones vagas de reconocimiento	B ^I	B ^I
			B ^{II}		B ^{II}	
			B ^{III}		B ^{III}	
			B ^{IV}	Expiar: para funeraria/protección con el árbol	B ^{IV}	
			C	Entendimiento del límite de muertos-vivos	C	C
			C ^L	Desplazamiento más corto/INVERSIÓN	C ^L	C ^L
			C ^{II}		C ^{II}	
			D	Se implica	D	D
			D ^I	Bosque consagrado a deidad	D ^I	D ^I
			D ^{II}	El bosque posibilita el descenso	D ^{II}	
			D ^{III}		D ^{III}	
			D ^{IV}	Especies de árboles /correspondencias	D ^{IV}	
			E ^I	Árbol especial	E ^I	
			E ^{II}	Parte de árbol - protección	E ^{II}	
			E ^{III}	Animales-fieras /Monstruos	E ^{III}	
			E ^{IV}		E ^{IV}	
F	Descenso	F	F			
F ^I	Barca en agua	F ^I	F ^I			
F ^{II}	?	F ^{II}				
G	Lago Averno alrededor - CONFUSO	G	G			
G ^L	CUEVA	G ^L	G ^L			
G ^{II}	Confluencia de aguas	G ^{II}				
G ^{III}		G ^{III}				
H	Confuso e indeterminado	H	H			
H ^I	CUEVA	H ^I				
H ^{II}	DESCENSO	H ^{II}				
H ^{III}	Proliferación de agua	H ^{III}				
H ^{IV}		H ^{IV}				
I	PRESAGIOS IMPORTANTES	I	I			
I ^L		I ^L				
I ^{II}		I ^{II}				
J ^I		J ^I				
J ^{II}		J ^{II}				
K	Niveles/Capas de fantasmas	K	K			
K ^L		K ^L				
K ^{II}		K ^{II}				
L		L	L			
		Unión con ancestros: dentro/fuera--Romper fronteras=Patrimonio				
		Creación				

Relatos		Tabla de campo temático												
		Rasgos												
Relato e <i>Oedipus Tyrannus</i>	A	A ^I	Busca Padre y origen										A	
		A ^I											A ^I	
		A ^{II}	VICARIO- Oedipus=Tiresias										A ^{II}	
		B	Manto/él sabe cómo										B	
		B ^I	Indicaciones vagas del oráculo										B ^I	
		B ^{II}												
		B ^{III}												
		B ^{IV}												
		C	Tebas a fuente Dircea										C	
		C ^L	Vivos y muertos										C ^L	
				F ^I C ^{II}										F ^I C ^{II}
				Bosque del Citerón (Sur) - en el recuerdo										D
				Está implicado										D ^I
				Posibilita "el descenso" - hacia la autogénesis										D ^{II}
			No descrito - Bosque del Citerón										E ^I	
			Laurel/Olivo - Vid in absentia										E ^L	
													E ^{II}	
			En Tiresias										E ^{III}	
			Referido										E ^{IV}	
			Retorno/vástago - Dendromorfismo										E ^V	
			¿Mitológico?										F ^I	
			A sí mismo										F ^L	
													G	
			Aludido										G ^I	
			Vago/implicado										G ^{III}	
			Inmóvil										G ^{IV}	
													G ^V	
													H	
			Un poco indeterminado										H ^I	
			Ascenso de fantasmas										H ^{III} H ^I	
													H ^{III} H ^I	
			Implicado										H ^{IV}	
													I	
			Implicado en el Juniper Tree										I ^I	
			Involuntario-destino/Voluntario										I ^{II} I ^I	
													I ^{III}	
			Nunca										J ^I	
			Inversión- Tiresias vivo										J ^I	
			*											
													K	
			*										K	
			Poeta cuenta el chisme										K ^I	
			Van en orden										K ^{II}	
			Layo hasta el final										K ^{III}	
			¿Lo sabemos por Layo?										L	
			Creonte regresa										L	

Viaje perpetuo

Desplazamiento al CENTRO

Unión con ancestros: dentro/fuera--Romper fronteras=Patrimonio

Creación

Relato g AW		Relato f Oedipus		Relato e Oedipus Tyrannus		Relato d Colonus		Civilización		Relato c Memnon/Hoos		Relato b Aeneis		Relato a Odysea	
Relato g AW	Relato f Oedipus	Relato e Oedipus Tyrannus	Relato d Colonus	c ¹	c ²	c ³	c ⁴	c ⁵	c ⁶	c ⁷	c ⁸	c ⁹	c ¹⁰	c ¹¹	c ¹²
¿La vida/Dignidad?	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Boque igual a Dante EXPRESION	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'	A'
Todos los poemas	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
El nacimiento por la voz	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'	B'
Implacado	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''	B''
Dentro del árbol	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''	B'''
Limite vivo-muerto	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
Tema abajo-susceso-desceso	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'	C'
Vivos y muertos	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''	C''
Aludido por dios/comedia/jardin	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''	C'''
Implacado a desasosonado-susceso	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D
Abajo-positivo abajo-susceso	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'	D'
Implacado por la voz/AV completo	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''	D''
Variada	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''	D'''
En Tiresias	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''	D''''
Referido	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''	D'''''
Implacado en poesía/buena sucesión	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''	D''''''
Humeral-después a pie: sube escaleras	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''	D'''''''
Desceso/susceso	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''	D''''''''
Aludido	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G
Vago/implacado	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'	G'
Innovel	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''	G''
Un poco indiermado	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''	G'''
Asesno de fantasmas	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''	G''''
Implacado	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''	G'''''
Implacado en el Juniper Tree	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''	G''''''
Involuntario-deslino/Voluntario	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''	G'''''''
Buena voz	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''	G''''''''
Implacado en voces/disco-susceso	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''	G'''''''''
Puede contar el chisme	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''	G''''''''''
Ven en orden	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''	G'''''''''''
Pedica	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''	G''''''''''''
Layo hasta el final	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''	G'''''''''''''
¿Lo sabemos por Layo?	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''	G''''''''''''''
Creonte regresa	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''	G'''''''''''''''
Creonte regresa	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''	G''''''''''''''''

Viaje perpetuo Desplazamiento al CENTRO

Union con ancestros: dentro/fuera-Romper fronteras-Patrimonio

Creacion

Tabla de campo temático

Rangos	
Valje largo	A
Blaquez del Padre	A'
Boque de Sibila	A''
Sibila	B
Indicaciones y lugar de reconocimiento	B'
Como sucesor el lugar	B''
Como sucesor el mundo	B'''
Como quien hablar	B''''
Explicar para literatura/protección con el árbol	B'''''
Desplazamiento corto	C
Desplazamiento límite	C'
Entendimiento del límite de muertes-vivos	C''
Desplazamiento más corto/INVERSIÓN	C'''
Se implica	D
Boque consumada a totalidad	D'
El bosque prohibida el descenso	D''
Boque de amor (Tiresias matris)	D'''
Especies de árboles (correspondencias)	D''''
Árboles especiales	D'''''
Parque de árbol - protección	D''''''
Animales-árboles	D'''''''
Animales-árboles	D''''''''
Desceso	D'''''''''
Buena y agua	D''''''''''
Lago Averna (ciclador - CONUSO)	D'''''''''''
CUYA	D''''''''''''
Confluencia de aguas	D'''''''''''''
Comitas e indeterminado	D''''''''''''''
CUYA	D'''''''''''''''
DESCENSO	D''''''''''''''''
Profitería sin de agua	D'''''''''''''''''
PRISAGIOS/IMPORTANTES	D''''''''''''''''''
Buena a Tiresias - Información	D'''''''''''''''''''
Buena a Padre	D''''''''''''''''''''
Secreción los demás fantasmas	D'''''''''''''''''''''
Chisme, filio y mudación	D''''''''''''''''''''''
Nieves/Capas de fantasmas	D'''''''''''''''''''''''
Retorno	D''''''''''''''''''''''''

Apéndice II – Estructura de “Ash-Wednesday, Six Poems”

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

Apéndice III - Traducción de *Oedipus* 530-658¹⁸⁶

Cr.Est procul ab urbe lucus ilicibus niger,	530
Dircaea circa vallis inriguae loca.	
cupressus altis exerens silvis caput	
virente semper alligat trunco nemus,	
curvosque tendit quercus et putres situ	
annosa ramos: huius abruptit latus	535
edax vetustas; illa, iam fessa cadens	
radice, fulta pendet aliena trabe,	
amara bacas laurus et tiliae leves	
et Paphia myrtus et per immensum mare	
motura remos alnus et Phoebus obvia	540
enode Zephyris pinus opponens latus:	
medio stat ingens arbor atque umbra gravi	
silvas minores urguet et magno ambitu	
diffusa ramos una defendit nemus,	
tristis sub illa, lucis et Phoebi inscius,	545
restagnat umor frigore aeterno rigens;	

¹⁸⁶ En este apartado incluyo el latín, porque de otra manera las notas a la traducción serían superfluas. He tratado de mantener el orden de los versos lo más posible sin que esto signifique que la traducción es una propuesta poética. En el mayor de los casos, los números de los versos en español coinciden con los versos en latín, pero a veces es muy difícil conservar el orden de las palabras. Por esta razón, los números de los versos en español son una aproximación del original en latín. Es importante destacar, también, que comparé tres ediciones en latín y decidí utilizar la edición Teubner, a la cual le modifiqué la numeración de los versos.

Creonte

Hay lejos de la ciudad un bosque negro a causa de las encinas, 530

alrededor de los lugares dirceos del húmedo valle.

El ciprés que alza la cabeza por encima de la arboleda alta¹⁸⁷

une el bosque con su tronco siempre verde.

El roble añejo extiende sus ramas, torcidas y podridas por el abandono:

la vejez voraz desgarró violentamente su costado; 535

éste, mantenido [todavía] en pie, aun cuando cae por su raíz ya fatigada,¹⁸⁸

apuntalado pende de un tronco ajeno;

está el laurel, amargo por sus bayas, y también los tilos ligeros,¹⁸⁹

y está el mirto de Pafos y está el aliso,

que moverá remos por el inmenso mar, y está el pino 540

expuesto a Febo, que opone su costado sin nudos a los vientos céfiros:¹⁹⁰

Un enorme árbol permanece [firme] en medio [del bosque] y oprime

los árboles más pequeños con su sombra densa y [él], todo extendido

en sus ramas, protege¹⁹¹ el bosque con su circunferencia amplia,

mientras el líquido, afligido debajo de aquel [árbol], se desborda 545

entumecido a causa del frío perpetuo, ignorante de la luz y de Febo;¹⁹²

¹⁸⁷ El participio *exerens*, nominativo atributivo, lo traduzco como una oración de relativo.

¹⁸⁸ El participio *cadens*, nominativo atributivo, lo traduzco, en su calidad de *participium conjunctum*, como una oración con un matiz concesivo.

¹⁸⁹ Aunque las siguientes oraciones con *est* implícito las considero con un valor absoluto de *sum*, preferí traducir está por hay porque, desde mi punto de vista, en español es más agradable decir “está el laurel” y no “hay laurel”, y así con las subsiguientes.

¹⁹⁰ Traduzco el participio *opponens*, nominativo atributivo, como una oración de relativo.

¹⁹¹ *Diffusa* es un predicativo sujetivo.

¹⁹² Traduzco el participio *rigens*, nominativo atributivo de *umor*, como una oración circunstancial temporal.

limosa pigrum circumit fontem palus.

Huc ut sacerdos intulit senior gradum,

haut est moratus: praestitit noctem locus,

tum effossa tellus, et super rapti rogis 550

iaciuntur ignes, ipse funesto integit

vates amictu corpus et frondem quatit,

lugubris imos palla perfundit pedes,

squalente cultu maestus ingreditur senex,

mortifera canam taxus adstringit comam. 555

nigro bidentes vellere atque atrae boves

intro trahuntur, flamma praedatur dapes,

vivumque trepidat igne ferali pecus,

vocat inde manes teque qui manes regis

"et obsidentem claustra Lethaei lacus, 560

carmenque magicum volvit et rabido minax

un pantano lodoso rodea la fuente casi inmóvil.
 Cuando el sacerdote anciano avanzó hacia aquí,
 no demoró: el lugar garantizó la oscuridad,
 en aquel momento la tierra fue excavada, y los fuegos arrebatados 550
 de la pira funeraria son lanzados encima, el propio adivino protege ¹⁹³su cuerpo
 con manto funesto, y agita la fronda,¹⁹⁴
 la túnica lúgubre [lo] reviste al ras de [sus] pies,¹⁹⁵
 avanza el anciano afligido con su atuendo sombrío,
 el tejo mortal ciñe su cabellera blanca. 555
 Ovejas de vellón negro y vacas negras son arrastradas¹⁹⁶
 adentro [del hoyo], el fuego arrasa los banquetes sagrados,
 y los animales vivos tiemblan ante el fuego fúnebre,
 [el adivino] invoca a los manes de allí y a ti, que los gobiernas,
 y al que bloquea el cerco del abismo Leteo, 560
 [el adivino] pronuncia un canto mágico y amenazante repite¹⁹⁷

¹⁹³ Está compuesto, proteger, como *integit*. He decidido mantener el verbo proteger porque, aunque de hecho se puede traducir el verbo por cubrir, arguyo que el acto de portar el manto y las hojas para el rito comprende una función apotropaica.

¹⁹⁴ La palabra *frons* se refiere sólo a algunas hojas. Observo aquí el uso de una sinécdoque generalizante que por medio de lo general expresa lo particular (Beristain 464); en ésta Séneca utiliza la fronda para referirse sólo a algunas ramas u hojas.

¹⁹⁵ Literalmente la traducción debería decir “a sus pies los más bajos”, en donde *imos* es un predicativo. He cambiado en español “al ras de sus pies” para que dé un mejor sentido acerca de cómo el vestido cubría todo su cuerpo incluso hasta lo más bajo de sus pies.

¹⁹⁶ Puesto que este pasaje es una narración, todo indicaría que los verbos en presente indicativo activo deberían traducirse como presentes históricos, es decir, en pretérito en español. Sin embargo, he optado por dejarlos en presente original, pues considero que eso enfatiza el carácter sagrado de la narración en la que, por el tiempo de los verbos, el que cuenta, Edipo y nosotros como lectores nos inscribimos en ese mismo tiempo sagrado a modo de espectadores de un acto que es vigente y ocurre al mismo tiempo que lo leemos o escuchamos.

¹⁹⁷ Literalmente la traducción debería decir “desenrolla”, que es la acepción que le adjudico a *volvit*. Lo interpreto como un rollo con las fórmulas mágicas escritas que lee y recita el adivino, lo cual agrega más sacralidad al evento.

decantat ore quicquid aut placat leves
 aut cogit umbras; sanguinem libat focus
 solidasque pecudes urit et multo specum
 saturat cruore; libat et niveum insuper 565
 lactis liquorem, fundit et Bacchum manu
 laeva canitque rursus ac terram intuens
 graviore manes voce et attonita citat.
 latravit Hecates turba; ter valles cavae
 sonuere maestum, tota succusso solo 570
 pulsata tellus. 'audior' vates ait,
 'rata verba fudi: rumpitur caecum chaos
 iterque populis Ditis ad superos datur'
 subsedit omnis silva et erexit comas,
 duxere rimas robora et totum nemus 575
 concussit horror, terra se retro dedit
 gemuitque penitus: sive temptari abditum
 Acheron profundum mente non aequa tulit,

con su boca poseída cualquier cosa que o aplaca las sombras ligeras
 o las reúne; ofrece en libación sangre a los fuegos
 y quema los animales enteros y llena la cavidad
 de abundante sangre; también ofrece en libación por encima 565
 el líquido blanco de la leche; derrama también el vino¹⁹⁸
 con la mano izquierda y canta de nuevo y, mientras mira fijamente la tierra,¹⁹⁹
 llama a los manes con una voz muy imponente y furiosamente inspirada.²⁰⁰
 La manada de Hécate ladró; tres veces resonaron siniestramente los valles²⁰¹
 profundos; después de que el suelo fue sacudido, 570
 la tierra entera se agitó. “Soy escuchado” dijo el adivino,
 “he emitido las palabras fijadas, el infierno oscuro se rompe²⁰²
 y [un] camino hacia los de arriba se concede a los pueblos de Plutón.
 Todo el bosque se inclinó y excitó su cabellera,
 los robles produjeron grietas y un estremecimiento 575
 conmovió el bosque entero; la tierra retrocedió
 y gimió profundamente: ya sea que el Aqueronte soportó
 que el abismo profundo fuera tocado por una mente intranquila,²⁰³

¹⁹⁸ El original dice “el Baco”. Consciente de que se pierde en español la antonomasia del latín, he decidido dejar vino para que se entienda mejor el texto.

¹⁹⁹ Traduzco el participio *intuens*, nominativo predicativo subjetivo, como una oración temporal simultánea

²⁰⁰ Del furor báquico que acompaña el *carmen*. La inspiración que proviene del momento en que el sacerdote se acerca a los dioses, en la tradición griega se asocia con el furor, de ahí que la voz esté furiosamente inspirada.

²⁰¹ Con *latravit* se rompe la cadena de presentes que comenzó con *trahuntur*.

²⁰² Lugar debajo, inferior, que está abajo.

²⁰³ *Mente non aequa + tulit*

sive ipsa tellus, ut daret functis viam,
 compage rupta sonuit; aut ira furens 580
 triceps catenas Cerberus movit graves.
 subito dehiscit terra et immenso sinu
 laxata patuit— ipse torpentes lacus
 vidi inter umbras, ipse pallentes deos
 noctemque veram; gelidus in venis stetit 585
 haesitque sanguis, saeva prosiluit cohors
 et stetit in armis omne vipereum genus,
 fratrum catervae dente Dircaeο satae.
 tum torva Erinys sonuit et caecus Furor
 Horrorque et una quicquid aeternae creant 590
 celantque tenebrae: Luctus avellens comam
 aegreque lassum sustinens Morbus caput,
 gravis Senectus sibimet et pendens Metus
 avidumque populi Pestis Ogygii malum.
 nos liquit animus, ipse quae ritus senis 595

ya sea que, desgarrada su estructura, la tierra misma resonó
para ofrecer camino a los difuntos; o que 580
el tricéfalo Cerbero, enloquecido de ira, sacudió las cadenas pesadas.
La tierra se hunde súbitamente y, habiéndose abierto, se extendió²⁰⁴
en un hoyo inmenso—yo mismo vi los lagos inmóviles²⁰⁵
entre las sombras, yo mismo vi a los dioses
que palidecen y la oscuridad verdadera; la sangre permaneció helada en [nuestras] venas 585
y se detuvo; la multitud se precipitó furiosa
y permaneció en armas toda la estirpe viperina,
las tropas de hermanos nacidas del diente dirceo.
Entonces clamó la terrible Erinia y también el Furor ciego
y el Horror y, al mismo tiempo, [clama] todo lo que crean y ocultan 590
las tinieblas eternas: el Luto, arrancando su cabellera,
y la Enfermedad sosteniendo [su] cabeza cansada con dificultad,²⁰⁶
la Vejez, penosa para sí misma, y el Miedo que pesa
y la Peste, calamidad ávida del pueblo ogigio.
El alma nos abandonó, se pasmó la misma que²⁰⁷ 595

²⁰⁴ El verbo en original latín está en presente, que es como lo traduzco. Sin embargo, considero que debería ir en pretérito perfecto por dos razones: a) me parece que el verbo es un presente histórico que debería traducirse en pretérito en español; y b) porque estructuralmente los siguientes verbos están en pretérito perfecto. Considero que a partir de este punto comienza el momento sagrado que se cuenta en presente porque vuelve a ocurrir cuando Creonte recuenta lo que vio que también ocurrió en el pasado. En latín existe la posibilidad de entender ambos tiempos, pero en español esa simultaneidad se pierde.

²⁰⁵ *Lacus* literalmente se debe traducir por lagos, pues en los ínferos o en el Hades hay una abundante hidrografía relacionada con la muerte. Sin embargo, creo que estamos ante una sinécdoque que además incluye otros cuerpos de agua como los ríos que se encuentran en esos “abismos”.

²⁰⁶ En latín el nombre es *Morbo*, mas he decidido cambiarlo en español para que el texto se entienda mejor.

²⁰⁷ Oraciones yuxtapuestas con idea de copulativas.

artesque norat stupuit, intrepidus parens
 audaxque damno convocat Ditis feri
 exangue vulgus, ilico ut nebulae leves
 volitant et auras libero caelo trahunt.

non tot caducas educat frondes Eryx 600

nec vere flores Hybla tot medio creat,
 cum examen arto nectitur densum globo,
 fluctusque non tot frangit Ionium mare,
 nec tanta gelidi Strymonis fugiens minas

permutat hiemes ales et caelum secans 605

tepente Nilo pensat Arctoas nives

quot ille populos vatis eduxit sonus.

avide latebras nemoris umbrosi petunt
 animae trementes.; primus emergit solo,
 dextra ferocem cornibus taurum premens,

610

Zethus, manaque sustinens laeva chelyn

qui saxa dulci traxit Amphion sono;

sabía los ritos y artes del anciano: su padre sin miedo

y osado, convoca con un daño cruel al pueblo sin sangre del feroz Plutón;

allí como nieblas ligeras enseguida

revolotean y traen las brisas desde el cielo abierto.

El Éryx no produce tantas hojas que caen secas,²⁰⁸ 600

ni el Hybla hace nacer tantas flores en la mitad de la primavera,

cuando un nutrido enjambre se une en un globo espeso;

ni el mar Jonio rompe tantas olas,

ni tan [gran cantidad] de ave[s], mientras huye de las amenazas del helado Estrimón²⁰⁹

[y] mientras atraviesa el cielo, cambia los inviernos e²¹⁰ 605

intercambia las nieves del Norte por el Nilo templado,

como multitudes convocó aquella voz del adivino.²¹¹

Las almas temblorosas buscan ansiosamente escondites

del bosque sombrío; primero, emerge desde el suelo Zeto,²¹²

agarrando con la diestra el toro feroz por los cuernos,²¹³ 610

y, sosteniendo la lira con su mano izquierda,

Anfión, quien atrajo las rocas con dulce sonido;²¹⁴

²⁰⁸ Literalmente la traducción debería quedar como *caducas*. Sin embargo, pienso que por implicación secas da el sentido de muertas.

²⁰⁹ Aunque en el original *alites* es singular, considero que el sentido en español mejora al ponerlo en plural.

²¹⁰ Para mejorar el sentido de las dos oraciones principales, decidí juntar los participios, nominativos atributos de *ales*, porque considero que el sentido en español mejora al tener las principales más cerca una de la otra.

²¹¹ Literalmente *quot* debería traducirse como *cuanta* o, en este caso que opté por el plural, *cuantas*. No obstante, considero que el sentido en español mejora cuando uso “como”.

²¹² Para que suene mejor en español, decidí recorrer Zeto más adelante, antes del participio. Se pierde el efecto del latín, pero se entiende mejor.

²¹³ Traduzco *premens*, nominativo predicativo subjetivo, como una oración temporal de simultaneidad.

²¹⁴ *Amphion* es el antecedente pospuesto de *qui*, por ello lo he movido antes de él para que se entienda mejor. Asimismo, he decidido cambiar “el que” por “quien” para mejorar la expresión en español.

interque natos Tantalus tandem suos
 tuto superba fert caput fastu grave
 et numerat umbras, peior hac genetrix adest 615
 furibunda Agaue, tota quam sequitur manus
 partita regem: sequitur et Bacchas lacer
 Pentheus tenetque saevus etiam nunc minas,
 tandem, vocatus saepe pudibundum extulit
 caput atque ab omni dissidet turba procul 620
 celatque semet (instat et Stygias preces
 geminat sacerdos, donec in apertum efferat
 vultus opertos) Laius— fari horreo:
 stetit per artus sanguine effuso horridus,
 paedore foedo squalidam obtectus comam, 625
 et ore rabido fatur: 'O Cadmi effera,

y, finalmente, entre sus hijos, la Tantálida insolente²¹⁵
sin miedo lleva la cabeza digna con arrogancia
y cuenta las sombras; [una] madre peor que ésta se acerca, 615
Ágave furiosa, a la que sigue toda la multitud
que fragmentó al rey; también Penteo hecho pedazos
sigue a las Bacantes e, incluso ahora cruel, mantiene las amenazas.
Por fin, [Layo], invocado varias veces, ha asomado [su] cabeza apenada²¹⁶
y se aparta lejos de toda la multitud 620
y se esconde a sí mismo (el sacerdote insiste y repite
las plegarias infernales,²¹⁷ hasta que hace salir a un lugar descubierto
los rostros ocultos).²¹⁸ Layo, me horrorizo de decirlo,²¹⁹
horrendo se mantuvo en pie con la sangre derramada a través de las articulaciones²²⁰
cubierto en cuanto a su cabello descuidado con hedor repugnante 625
y con boca iracunda dice: “Oh [patria] salvaje de Cadmo,²²¹

²¹⁵ Se refiere a Níobe.

²¹⁶ Aquí considero que se repite la misma estructura de la oración de Zeto, en donde aparece al final al igual que Layo. He decidido recorrerlo a este punto para que se entienda mejor, aunque se pierde la construcción original en latín, por lo cual repito el nombre en su lugar original.

Extulit lo traduzco como antepresente porque se entiende que Tiresias ha reconocido a Layo no por haber éste elevado su cabeza una vez, sino varias veces. Por ello considero que *saepe* acompaña a *extulit*.

²¹⁷ El original diría literalmente “plegarias estigias”, pero para que se entienda mejor en español he decidido dejar infernales.

²¹⁸ Esto es un plural poético, que mantengo en la traducción.

²¹⁹ He decidido repetir el nombre de Layo para que no se pierda de vista al avanzar por los versos.

²²⁰ Este verso alude a lo cruento del asesinato: dejo articulaciones en la traducción porque es una sinécdoque de miembros y expresa la intención de enfatizar el desarrollo del asesinato.

²²¹ Arguyo que Séneca utiliza en latín una metonimia en la que *domus* representa a la patria entera de Tebas. Al mismo tiempo provee de una imagen visual en la que un edificio es derribado, cuando en realidad se refiere a que toda la ciudad es derribada. Por esta razón he decidido mantener la traducción de *domus* como patria y no casa. Al final, las consecuencias de un individuo tienen una terrible repercusión en toda la “nación”. En efecto, la casa de Layo, es decir la familia, es incestuosa y maldita, pero Séneca extiende con su Nekya esos lazos familiares a toda la patria. Aunque la maldición-bendición termina con los hermanos fraticidas, las consecuencias de sus actos se extienden a toda la patria. Cf. página 24.

cruore semper laeta cognato domus,
 vibrare thyrsos, enthea gnatos manu
 lacerate potius— maximum Thebis scelus
 maternus amor est. patria, non ira deum 630
 sed scelere raperis: non gravi flatu tibi
 luctificus Auster nec parum pluvio aethere
 satiata tellus halitu sicco nocet,
 sed rex cruentus, pretia qui saevae necis
 scepra et nefandos occupat thalamos patris 635
 egitque in ortus semet et matri impios
 fetus regessit, quique, vix mos est feris,
 fratres sibi ipse genuit— implicitum malum
 magisque monstrum Sphinge perplexum sua.
 invisae proles: sed tamen peior parens 640
 quam gnatus, utero rursus infausto gravis.
 te, te cruenta scepra qui dextra geris,

patria siempre alegre a causa de la sangre del mismo linaje,²²²
sacude los tirsos, mejor rompe en pedazos a tus hijos²²³
con mano inspirada—El mayor crimen de Tebas
es el amor materno. Patria, eres saqueada no 630
por la ira de los dioses, sino por el crimen: el viento luctuoso del Sur
no te daña con su soplo nocivo ni, después de haber sido saciada en poco²²⁴
por el cielo lluvioso, la tierra [te daña] con una exhalación seca,
sino [te daña] el rey sanguinario, quien toma posesión de los tronos y de los lechos nupciales
abominables del padre, recompensas de un cruel asesinato, 635
y [quien] se condujo a sí mismo a sus orígenes, y [quien] procreó²²⁵
los hijos impíos para la madre, y el mismo que, costumbre apenas²²⁶
propia de las bestias, se engendró hermanos—, calamidad [más] enredosa
y monstruosidad más embrollada que su²²⁷ propia Esfinge.²²⁸
La estirpe [es] odiosa: con todo, peor que el hijo es 640
la madre, pesada con el útero infausto.
[Yo], tu padre no vengado, te buscaré, junto con la ciudad entera,

²²² De acuerdo con las creencias de Séneca, aludidas antes en las páginas 23-24 y nota 41, el linaje no solamente pertenece a la familia, sino a toda la patria celestial y terrestre que se extiende a todos los dominios de la tierra. En este caso, el linaje tomado como un todo se refiere a todo Tebas y a cada uno de los individuos que pertenecen a ella.

²²³ *Domus* en latín es un sustantivo colectivo equivalente a “familia” y por ello en latín los verbos están en plural. Sin embargo, en la traducción he decidido poner los verbos en singular por el uso del español.

²²⁴ Traduzco *satiata*, nominativo atributivo subjetivo de *tellus*, como una oración temporal.

²²⁵ Se podría considerar que simplemente *qui* es el sujeto de una oración compuesta por cuatro verbos. Sin embargo, dado que se repite un *qui* en el último verbo, creo que para mí se enfatiza más la idea de sumarle todos estos crímenes a Edipo repitiendo el relativo en español más que repitiendo la conjunción “y”.

²²⁶ Lo traduzco así porque el antecedente *ipse* está pospuesto al relativo *qui*.

²²⁷ La de Edipo.

²²⁸ Discursivamente, las oraciones y la casa de Cadmo se muestran enredadas. Considero que la Esfinge, en ese sentido, es una antonomasia del enigma enredado, paralelo a la casa de Cadmo.

te pater inultus urbe cum tota petam
 et mecum Erinyn pronubam thalami traham,
 traham sonantis verbera, incestam domum 645
 vertam et penates impio Marte obteram.
 proinde pulsum finibus regem ocius
 agite exulem quocumque funesto gradu;
 solum relinquat: vere florifero virens
 reparabit herbas, spiritus puros dabit 650
 vitalis aura, veniet et silvis decor;
 Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
 comitatus illo dignus, excedent simul;
 et ipse rapidis gressibus sedes volet
 effugere nostras, sed graves pedibus moras 655
 addam et tenebo: reptet incertus viae,
 baculo senili triste praetemptans iter:
 eripite terras, auferam caelum pater.'

a ti que llevas los cetros con la diestra ensangrentada,
 y arrastraré conmigo a la Erinia como madrina del matrimonio,
 arrastraré a las que hacen sonar los azotes, derribaré 645
 la patria deshonrosa y pisotearé los penates con la guerra sacrílega.
 Entonces, lleven rápidamente al rey expulsado del
 territorio como exiliado con paso funesto a dondequiera [que sea];
 [que] abandone la región; [ésta] reverdecido renovará
 las plantas en la primavera llena de flores, la brisa vital dará 650
 soplos puros, y la belleza llegará para los bosques;
 La Expiración y la Peste, la Muerte, la Desgracia, la Pestilencia, el Dolor,²²⁹
 séquito digno de aquél, desaparecerán al mismo tiempo
 y él mismo querrá escapar de nuestras
 sedes con marcha rápida, pero añadiré dilaciones pesadas 655
 a sus pies y lo detendré: [que] inseguro del camino se arrastre,
 mientras tantea el triste viaje con su bastón senil:
 arrebaténle las tierras, yo, su padre le quitaré el cielo.

²²⁹ Asínerton.

Apéndice IV – Cesuras que marcan palabras del mundo vegetal

En los siguientes versos del extracto de Séneca, marco en verde las palabras que se enfatizan al centro del verso, al igual que el árbol en el medio del bosque, por medio de la cesura semiquinaria y la semiseptenaria. Cuando la semiternaria marca otra palabra del mundo vegetal que es importante, también la resalto con color verde.

Ēst prōcūl āb ūrbē lūcūs īlīcībūs nīgēr	530
Dīrcāē cīrcā uāllīs irrīgūā lōcā.	531
cūprēssūs āltīs ēxērēns sīluīs cāpūt	532
cūruōsquē tēndīt quērcūs ēt pūtrēs sītū	534
ānnōsā rāmōs hūiūs ābrūpīt lātūs	535
ēdāx uētūstās; īllā iām fēssā cādēns	536
āmārā bācās laurūs ēt tīlīā lēuēs	538
ēt Pāphīā mŷrtūs ēt pēr īmmēnsūm mārē	539
mōtūrā rēmōs ālnūs ēt Phōeb(o) ōbuiā	540 ²³⁰
ēnōdē Zēphŷrīs pīnūs ōppōnēns lātūs.	541
mēdīō stāt īngēns ārbōr ātqu(e) ūmbrā grāuī	542
dīffūsā rāmōs ūnā dēfēndīt nēmūs.	544
iācīuntūr īgnēs īpsē fūnēst(o) īntēgīt	551 ²³¹
mōrtífērā cānām tāxūs ādstrīngīt cōmām	555
sūbsēdīt ōmnīs sīlv(a) ēt ērēxīt cōmās,	574
dūxērē rīmās rōbōr(a) ēt tōtūm nēmūs	575 ²³²

²³⁰ Incluyo los remos porque están hechos de madera.

²³¹ Aquí las cesuras encierran a *ignes* que es alimentado por la madera.

²³² Incluyo esta palabra porque es el resultado de una acción de los árboles.

frātrūm cātērvāē dēntē Dīrcaēō sātaē.	588 ²³³
nēc vērē flōrēs Hȳblā tōt mēđīō crēāt	601
āvīdē lātēbrās nēmōrīs ūmbrōsī pētūnt	608
vībrātē Thȳrsōs ēnthēā gnātōs mǎnū	628
rēpārābīt hērbās spīrītūs pūrōs dābīt	650

²³³ Lo incluyo aquí porque funciona como una semilla.

Apéndice V - Homenaje a las plantas silenciosas

Vocabulario del mundo vegetal

En este breve glosario que presento de forma alfabética, incluyo principalmente las palabras mencionadas en *Oedipus* (f) que pertenecen al mundo vegetal. Además, he decidido añadir información acerca de diferentes plantas que formaron parte del cuerpo de la tesis en otras versiones. Para no acallar ese paratexto, incluyo esos datos perdidos en este apéndice, con algunas citas en entradas que así lo requieran y que, aunque no pertenecen al campo temático, pertenecen al mismo universo o familia textual. Mi intención con esto es subrayar la importancia del mundo vegetal a través de las plantas, árboles y extensiones de ambos que aparecen en los textos relacionados al conjunto temático. La fuente de este glosario en gran medida es el libro de Segura y Torres, así como el diccionario de Lewis y Short, pero en algunos casos completo la información con otras fuentes para las cuales ofrezco las correspondientes referencias. Las citas de las obras que proceden del griego y el latín provienen de las ediciones de Gredos, las cuales se pueden consultar en el primer apartado de la biografía.

1. Aesculus, aesculi (f): Encina italiana de bellotas comestibles. La especie más alta del *Quercus*. Consagrado a Jupiter/Zeus.
2. Alnus, alni (f): *Alnus glutinosa*. De la familia de las betuláceas. Aliso, sauco. Alder, elder, *Besula alnus*. Puede llegar una altura de hasta 30 metros y una edad de 100 años. Tiene flores masculinas y femeninas. Su madera es rojiza de fácil pulimento, que se torna negra. Se usa en ebanistería y resiste mucho tiempo bajo el agua. Por lo tanto, es apto para diques y construcciones hidráulicas. Es un árbol “anfíbio” porque crece en lugares húmedos. Sus raíces crecen en lugares con agua como pantanos y pueden estar debajo del agua como el sauce. Las Heliades, hijas del Sol y hermanas de Faetón, son convertidas en alisos en Verg. *Ecl.* VI.62.

El aliso es un árbol de hoja caducifolia, de la cual la antigüedad clásica realmente no se ocupa a excepción de Teofrasto y Celso. En Teofrasto como en Séneca, se le llama *alnus*, cuando en realidad la especie es *sambucus nigra*. Éste es un árbol del que en realidad se ocupa la cultura celta. Sabemos que, en general, es un árbol maldito, pues existe la leyenda de que Judas se colgó de un aliso, pero precisamente por ello protege del mal. Es más bien un arbusto que alcanza los 10 metros y se asocia con figuras de mujeres, brujas

- en realidad, por su contorsionada forma. Para Cuchulain, el aliso representa la ira y el castigo. Es importante destacar que aporta un color parecido al de la sangre por sus bayas.
3. Arbor, arboris (f): árbol, mástil, palanca, remo, bote, asta. Junto con el genitivo se aporta la especie particular. Eufemístico: horca.
 4. Baca, bacae (f): fruto redondo pequeño, baya, mora. España: oliva. Transferencia: cualquier fruto de un árbol.
 5. Bacchus, Bacchi (m): Baco, dios del vino, vino, viña.
“Ojalá seas ciego para que no veas los ritos de Baco” (Ov. *Met.* III.516-520).
 6. Baculum, baculi (m): báculo, bastón, cetro.
 7. Coma, comae (f): cabellera, crines, melena, penacho, vellocino, frondosidad.
 8. Cultus, cultus (m): acción de cultivar, cuidar, cultivo, crianza, atavío, arreglo, adorno, modo de vestir, alimento del alma, culto, reverencia, cultura, civilización.
 9. Cupressus, cupressi (f): ciprés. Árbol perennifolio consagrado a Plutón; relacionado con Apolo por Cipariso; utilizado en funerales. De la familia de las cupresáceas, que cuenta con 128 especies de árboles y arbustos. Tiene hojas muy pequeñas enfrentadas o en rueda en torno a las ramas. Tiene flores macho y hembra en la misma planta. Cuenta con poca madera, por lo cual es prácticamente un arbusto.

El ciprés es un árbol que crece recto y empinado. Puede alcanzar los 25 metros de altura. Su copa, como bien lo describe Séneca, es larga y estrecha. Éste es el ejemplo perfecto de un árbol extranjero que irrumpió en terreno europeo. Originalmente de Fenicia, posteriormente, se piensa, entró a Chipre y luego a Creta y al territorio griego continental. Este árbol está consagrado a Dite, pues se vincula con su principal uso de señalar las tumbas, aunque también se utiliza para marcar los linderos de las fincas. El epíteto utilizado por Séneca es muy similar al nombre técnico de *cupressus sempervirens*, originario de Oriente del territorio de Afganistán, el Norte de la India y China. Desde tiempos muy remotos se aclimató a Europa y el Norte de África quizá por su rápida germinación.

Los romanos sabían que era un árbol extranjero que provenía probablemente de Sicilia y Tarento. Se utilizaba para marcar tumbas, de ornato y como lindero de fincas. En Titane, localidad del Peloponeso, había un bosque de cipreses consagrado a Asclepio donde las serpientes habitaban libremente.

En intertextos provenientes de Séneca se repite la imagen del árbol denso y oscuro formado por tejos y cipreses: "Una región misteriosa queda en el fondo de un apartado retiro, enmarcado dentro de un valle profundo un vetusto bosque; es el santuario del reino; allí ningún árbol suele presentar ramas saludables o recibir los cuidados del hierro, sino que el tejo y el ciprés y una oscura selva de negros acebos mueven sus copas. Sobresaliendo por encima, una encina domina el bosque y lo contempla desde su altura" (*Thy.* 650-656).

Kypárisos posee una etimología pre-griega, lo cual relaciona el árbol con antiguas divinidades de vegetación absorbidas por Apolo

Ovidio lo menciona en su catálogo de árboles: "Estaba entre esta muchedumbre el ciprés que imita las metas de los estadios, ahora árbol, antes muchacho amado de aquel dios que temple la cítara con las cuerdas y con las cuerdas temple el arco" (*Ov. Met.* x.107-110).

Garrison relaciona el *locus inamoenus* con la contigua aparición de un bosquecillo, arboleda y pantano que contiene robles y cipreses (100-101).

10. Desert: desierto.

"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 form the mouth the withered apple-seed/ O my people"
(*AW.* v.31-36).

11. Fiddles: violines (*AW.* iv.13).

12. Fig: higo.

"At the first turning of the third stair/ Was a slotted window bellied like the fig's fruit"
(*AW.* iii.12-13).

13. Florifer, florifera, floriferum (adj): florífero, florido.

14. Flos, floris (m): flor, aroma, sabor, miel de flores, flores de elocuencia.

15. Flutes: flauta (*AW.* iv.13).

16. Frons (fros, frus, fruns), frondis (f): follaje, hojas, frondosidad. Poético: corona, guirnalda de hojas.

17. Garden: jardín.

"The single Rose/ Is now the Garden" (*AW.* ii.32-33).

"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.31-36).

“spirit of the garden” (AW. VI.25).

18. Gourd: “the fruit of the gourd” (AW. II.13).

19. Green: “Who walked between/ The various ranks of varied green” (AW. IV.2-3).

20. Hawthorn: En la tercera sección de AW (g), cuando ya se observa claramente la alusión a *La Divina Comedia*, la voz poética asciende o desciende sobre una escalera por secciones de donde menciona: “At the first turning of the third stair/ Was a slotted window bellied like the fig’s fruit/ And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene” (AW. III.12-14).

21. Herba, herbae (f): hierba, hojas, tallos, verdes, retoños, planta.

22. Ilex, ilicis (f): (*quercus ilex*) encina. Del género *Quercus*. Griego *dry*, *dryos*; árbol, roble, encina. Dado que *Quercus* es el género que engloba varias especies, el término da pie a confusiones entre ellas y a una gran indeterminación. Está relacionada con *Drys*, *Dryos* y *Dryades*, *Dryum*; Dríades, ninfas de los bosques: Hamadriade.

Árbol perenne de madera muy dura y compacta, productor de bellotas. Es el árbol consagrado a Zeus en Dodona, ciudad del Epiro, en cuyo santuario se interpretaban los ruidos del árbol producidos por el viento de la encina. En los juegos nemeos se coronaba a los ganadores con coronas de encina. En Roma las encinas estaban consagradas a Júpiter y existía asimismo una corona cívica hecha para algún ciudadano que hubiera salvado a otro.

La nave de Argos estaba hecha de pinos del monte Pelio de Tesalia. Tenía la facultad de hablar porque Atena había puesto en la popa una encina profética de Dodona, un madero dotado de voz. Por esta razón considero que la encina está dentro del dominio tanto de Atena como de Zeus.

La encina detiene los ataques entre los Espartos: “Por fin el Agenórída, persiguiéndola sin cesar, la alcanzó en la garganta y empujó la punta hasta que una encina le cortó la retirada, y su cuello quedó clavado al tronco” (Ov. *Met.* 88-91).

Unas palomas muestran la encina opaca a Eneas al sentarse en él (Verg. *A.*, VI.208-208):

refrena el paso espiando
 qué es lo que las palomas le señalan,
 a dónde se dirigen. Ellas picoteando revuelan hasta el punto preciso
 que pueden alcanzar los que las van siguiendo con los ojos.

Y después cuando llegan hasta la boca del infecto Averno, alcanzan raudas el cielo y se deslizan por el aire traslúcido y se posan las dos en el tejuelo que desean, sobre el árbol donde con vario viso brilla el fulgor del oro entre las ramas.

Lo mismo que en el bosque cuando llegan fríos del invierno, a menudo florece en nuevas bayas el muérdago en un árbol ajeno a él y acostumbra a abrazar su fruto azafranado el combo tronco, lo mismo parecía el ramo de oro entre la fronda de la densa **encina** y su lámina así iba restallando entre el blando susurro de la brisa. Eneas al instante se apodera del ramo que resiste a su impaciencia y lo arranca afanoso y lo lleva a la gruta en que mora la profética Sibila. (Verg. A., VI.197-211)

En cuanto a una alusión a la corona cívica: “¡Qué mozos! ¡Míralos! ¡Cómo resalta en ellos su pujanza/ y cómo llevan sombreadas sus sienes de hojas de **encina** cívica!” (Verg. A., VI.771-772).

Un intertexto en Séneca dice: "Una región misteriosa queda en el fondo de un apartado retiro, enmarcado dentro de un valle profundo un vetusto bosque; es el santuario del reino; allí ningún árbol suele presentar ramas saludables o recibir los cuidados del hierro, sino que el tejo y el ciprés y una oscura selva de negros acebos mueven sus copas. Sobresaliendo por encima, una **encina** domina el bosque y lo contempla desde su altura" (Sen. *Thy.* 650-656).

23. Juniper tree: junípero, enebro.

“when it was first published, an Oxford undergraduate asked Eliot (guest of honour at the Poetry Club), 'Please sir, what do you mean by the line: 'Lady, three white leopards sat under a juniper tree'?' Eliot replied, 'I mean 'Lady, three white leopards sat under a juniper tree . . .'" (Calder 121).

24. Larkspur: consuelda.

“In blue of larkspur, blue of Mary’s colour” (AW. IV.9-10).

25. *Laurus*, lauri (f): *Laurus nobilis*. gr. *daphne*. Laurel, bay-tree. Consagrado a Apolo. Metonimia: laurea-corona de laurel-triunfo, victoria. Originalmente de Licia o Cilicia, se propagó primero en Grecia quizá por el Norte, antes de tiempos históricos. Es probable que haya penetrado en Italia por Regium y Cumas, por las partes bajas del país. Pertenece a la familia de las lauráceas de 1000 especies leñosas, la cual crece en países cálidos. Es un

árbol perenne. De sus flores y corteza se extrae esencia y aceite de su fruto y semillas. De él también se obtiene la canela de Ceilán.

En el catálogo de árboles, el laurel aparece aludido en el verso 93 sólo como “virginal laurel” que nos dicen Fernández y Cantó se relaciona con las Helíades y la formación del ámbar. Ovidio cuenta la historia del origen de este árbol al referirse al suplicio de la ninfa que es convertida en esta especie para evitar estar con Apolo. Este contexto también nos remite a las características que de suyo tiene el laurel, el cual es perenne y cuenta con flores y frutos. De éste se obtienen productos aromáticos que apelan a los sentidos. En Roma, el laurel representa la victoria y el poder, y por ello la corona del triunfo consagrada a Júpiter Capitolino se elaboraba a partir de las hojas de este árbol.

Allí de pronto Eneas ve a izquierda y a derecha a otros yantando por la yerba,
cantando a coro un himno de gozo a honra de Febo
en un bosque fragante de laureles
donde brota el Erídano caudaloso de la tierra rodando entre arboledas
Allí el corro de aquellos que sufrieron heridas por la patria,
allí están los que fueron toda su vida sacerdotes castos,
allí los vates fieles a los dioses, cuya canción sonó digna de Apolo,
y los que ennoblecieron la vida con las artes que idearon
y los que haciendo bien
lograron perdurable recuerdo entre los hombres. (Sen. A., VI. 656-664)

“Pero viene con alegre vocerío una muchedumbre apretada, con la frente adornada de laurel, entonando merecidas alabanzas del gran Hércules” (Sen. *Her. F.* 827-829).

26. *Lucus*, *luci* (m): bosquecillo, arboleda, grupo de árboles, bosques sagrados o consagrados a una deidad. Pantano. De acuerdo con Garrison *lucus* desde Homero en *Odyssea* va acompañado de una gruta o una cueva (104).

Lucus proviene del itálico *loukos* y el latín antiguo *loucos* (Bodel 5), aunque está ligado al osco. Se refiere a un bosque sagrado que está vinculado estrechamente a Libitina, diosa de los funerales, según Plutarco. Su bosque sagrado, de acuerdo con los arqueólogos, estaba cerca del lugar donde se enterraban a los difuntos en tierra perteneciente al Esquilino, fuera del campo Servio. Sin embargo, de acuerdo con Bodel, no hay evidencia suficiente para ello. El *lucus* en Roma no adquiere un culto y quizá solamente se refiere a una ninfa

de la que se toma el nombre (Garrison 20). De acuerdo con Bodel, desde Catón *lucus* se refería literalmente a un “bosque sagrado” y fue usado de esa manera en el mundo clásico (11). Desde el punto de vista de la ley romana, el *lucus* le pertenecía al estado: "This accords with the Roman concept of *sacrum* as being closely attached to the earth, so much so that the earth underlying sacred places remained sacrosanct even after the destruction or removal of any *res sacrae* located upon it and could only be rendered profane by the formal rite of *profanatio*" (Bodel 11).

27. Myrtus, myrti (f): mirto, *myrtle*. Consagrado a Afrodita/Venus.

El mirto de Pafos Pertenece a la familia de las mirtáceas que conforma un grupo de 2800 especies y crece en países cálidos. Sus hojas son perennes y tienen bayas pequeñas. Es una planta sagrada relacionada con el Oriente por el mito de Gilgamesh. En el Mediterráneo está consagrado a Afrodita, pues se cree que tiene la facultad de generar o fortalecer el amor. En Roma está consagrado a Venus y está asociado al laurel. En Grecia se propaga de forma paralela al culto de Afrodita oriental. Los iniciados en los misterios eleusinos portaban coronas de mirto.

“A éste lo sostiene un pino, a aquél un **laurel**, a éste un haya y la selva entera se estremece con el pueblo colgado de ella” (Sen. *Tro.* 1081-1083).

28. Nemus, nemoris (n): pasturaje para distribuir el ganado. Poético: bosque. Lugar de pastoreo. Particular: brezal, bosque consagrado a una divinidad. *Nemus* solo puede significar el bosque de Diana-Aricia. Transferencia poética: árbol. Lo que agrada a los poetas es el *nemus* domesticado y no *silva* salvaje.

29. Palus, paludis (f): pantano. Implica la mezcla fértil de agua y tierra.

Para este término y su relación con el mundo vegetal, es muy importante tener en cuenta a Garrison y su tesis de que, el bosque frondoso pero lúgubre que Séneca forma en su *locus inamoenus* en realidad corresponde a un paisaje ajeno a Roma, que se inserta en la cultura del Imperio romano al subyugar a los pueblos de la Galia. En la década de los cincuenta a.C. los legionarios encuentran un clima lluvioso con un bosque denso en tierras bajas pantanosas o cenagosas, más durante las campañas del 55 al 53 a.C. (Garrison 105): “To appreciate the immensity of this and neighboring European forests, one must try to imagine a Europe whose mass is 80 percent forested, as opposed to about a third today” (Garrison 104). Garrison no lo menciona, pero una de las razones por las cuales la tercera parte es la

única visible en la actualidad es porque los pantanos fueron considerados nocivos y se desecaron. Sin embargo, para los pueblos conquistados, esos bosques y pantanos o tierras cenagosas eran sagrados y los utilizaban como protección y escondite durante la guerra. Los bosques y pantanos parecían interceder por los enemigos de los romanos: “the events of 54 B.C. established once again that forests and swamps were as safe to the Gauls as they were perilous to the Romans” (Garrison 107).

“Hay estancada bajo esa sombra una siniestra fuente que permanece inmóvil como un negro pantano: así es de repugnante el agua de la terrible Éstige, la que proporciona crédito a los dioses. Desde aquí, en la oscuridad de la noche, se dice que gimen las fúnebres divinidades y que el bosque sagrado resuena con chasquidos de cadenas y aúllan los manes” (Sen. *Thy.* 665-670).

30. Pinus, pinus (f): pino. Fir, *pinus silvestris*. *Juniperus communis*. Transferencia: cualquier cosa hecha de pino, madera de pino, barco, lanza, antorcha. Árbol consagrado a Cibeles/Diana. Corona de pino dada en los juegos Ístmicos. Atis se convierte en pino.

El pino está relacionado con el viaje por mar en el coro de las Troyanas:

No es un pueblo inexperto y nuevo en el llanto
al que mandas que lllore: eso es lo que hemos hecho
año tras año desde que el forastero
frigio tocó la costa de la griega Amiclas
y surcó el mar el pino consagrado
a la madre Cibeles. (Sen. *Tro.* 67-72)

En este caso, también se hace alusión al sufrimiento que un viaje provoca al realizarse, como la guerra de Troya.

El primer viaje en la mitología es el de los Argonautas, que está vinculado con el fin del crecimiento espontáneo de las plantas y todo lo necesario para sobrevivir. Entonces comienzan los viajes marítimos, y las tierras divididas por las leyes naturales se unen por el pino (Luque 306): “Las acertadas leyes de división del mundo las llevó al caos un pino de Tesalia” (Sen. *Med.* 335-336). Séneca con esto nos recuerda que la nave de Argos estaba hecha de pinos del monte Pelio de Tesalia que hablaba porque Atena puso en la popa una encina profética de Dodona, y, por lo tanto, era un madero dotado de voz.

El bosque Gargafia, consagrado a Diana, estaba lleno de pinos y cipreses.

31. *Quercus*, *quercus* (f): roble, (duro). El roble sólo es *Quercus robur*. Árbol consagrado a Zeus/Júpiter. Género *Quercus*, familia a la que pertenecen varias especies. Produce bellotas y tiene una hoja muy parecida a la de la encina. Segura y Torres se refieren a este árbol como roble y encina de forma indistinta. Sólo hacen una diferencia cuando hablan de Teofrasto.
- “Descuelga él entonces de su izquierda la cabeza del de Cleonas con sus feroces fauces y la coloca delante, cubriéndose con tan descomunal escudo, mientras en su diestra vencedora blande el enorme roble” (Sen. *Her. F.* 798-801).
32. *Radix*, *radicis* (f): raíz, ramita, brote. Particular: raíz comestible. Transferencia: lo más bajo, pie de algo.
33. *Ramus*, *rami* (m): rama, ramita. Transferencia: lo que tiene forma de rama.
34. *Remus*, *remi* (m): remo. Transferencia poética: alas de pájaros.
35. *Robur* (*robor*), *roboris* (n): roble, madera, objeto de roble, dureza, solidez, fortaleza, fuerza, resistencia. Cf. con *Quercus*.
36. *Rod*: vara, caña, bastón.
- “And the lost heart stiffens and rejoices/ In the lost lilac and the lost sea voices/ And the weak spirit quickens to rebel/ For the bent golden-rod and the lost sea smell/ Quickens to recover” (AW. VI.11-15).
37. *Rose*: rosa.
- “The single Rose/ Is now the Garden” (AW. II.32-33).
38. *Rose of memory*: Rosa de la memoria (AW. II.28).
39. *Sceptrum*, *sceptri* (n): cetro, trono, reinado, realeza.
40. *Semilla*: El diente dirceo es una semilla. Cada árbol comenzó por ser una semilla.
- “¿Te sorprende que el hombre se eleve hasta los dioses? Dios desciende a los hombres; mejor aún —y esto es más íntimo—, Dios penetra en el interior del hombre: ninguna alma es virtuosa sin Dios. En el cuerpo humano han sido derramadas semillas divinas; si un buen cultivador las recoge, brotan mostrando semejanza con su origen, y se desarrollan con rasgos iguales a las que le dieron el ser; pero si el cultivador es malo, no de otra suerte que el terreno estéril y pantanoso, las sofoca y luego produce broza en lugar de buen cereal” (Sen. *Ep.* VIII. 73. 16).

41. Sero, sevi, satum, serere (tr): plantar, sembrar, hacer nacer, promover, ocasionar, discriminar.
42. Silva, silvae (f): bosque, sinónimo de *saltus*, *nemus*, *lucus*. En poesía: plantación, *grove*; plantación de árboles. Tropo: abundancia.

Bosquecillo o arboleda asociado a Silvanus y su flauta de pipa.

43. Taxus, taxi (f): gr. *Smílax*. Tejo. *Yew*. *Taxus baccata*. Este árbol da el nombre a la familia de las taxáceas. Puede llegar a tener una altura de 15 metros. Es fuerte y su tronco puede medir un diámetro de 1.5 metros. No forma bosques, más bien se mezcla con otros árboles para crear las sombras que Garrison destaca en el *locus inamoenus*. Es uno de los pocos árboles nativos de Europa. Aunque se creía que su follaje era venenoso, los romanos lo utilizaban en sus jardines.

Es el árbol predilecto de Séneca, junto con el ciprés. Para el *locus inamoenus* según Garrison no se utiliza un tejo sino un roble (101): "Una región misteriosa queda en el fondo de un apartado retiro, enmarcado dentro de un valle profundo un vetusto bosque; es el santuario del reino; allí ningún árbol suele presentar ramas saludables o recibir los cuidados del hierro, sino que el tejo y el ciprés y una oscura selva de negros acebos mueven sus copas" (Sen. *Thy.* 650-655). El *locus amoenus* que anuncia la tristeza en las *Metamorphoses*, de acuerdo con Fernandez y Cantó, por excelencia se encuentra en la narración de la muerte de Narciso.

El motivo del tejo es lo que une los *Ariel poems* de Eliot, pero está especialmente vinculado con "Marina" que es el último de la serie. Uno está entre los dos tejos por el tema y por el epígrafe: "The epigraph from Seneca recalls an incident in which Hercules, having killed his children in a fit of madness, awakes to reality in a landscape which we can think of as made foreign by the alienating force of his own destructiveness" (Rajan 52).

"Las repugnantes aguas estancadas del Cocito yacen inertes. Aquí gime el buitro, allá el lúgubre búho y resuena el funesto presagio de la infausta lechuza. Se eriza un negruzco follaje en una oscura fronda en la cual sobresale el **tejo**, en el que se asienta el perezoso Sopor, y el Hambre yace triste con los labios podridos y el Remordimiento tardío se cubre el rostro consciente de su culpa" (Sen. *Her. F.* 686-693).

44. Tilia, tiliae (f)- tilo, *linden*. Limonero, lime-tree, lima. Transferencia: corteza del tilo. Filemón y Baucis se convierten en un tilo y una encina que salen del mismo tocón (Ruiz de Elvira 455).

Pertenece a la familia de las tiláceas que comprende 400 especies. La mayoría crece en países cálidos. El árbol tiene un follaje tupido y es de hoja caducifolia. Las flores de tilo calman la excitación nerviosa porque tiene propiedades sedantes y espasmódicas.

45. Thyrsus, thyrsi (m): tirso, tallo de planta, báculo báquico.

Ovidio describe el bosque antiguo al que llega Cadmo y asimismo la cueva donde habita la serpiente de Marte, la cual contiene cañas y mimbres. No es coincidencia que estos materiales son los que se ocupan para hacer el tirso (Ov. *Met.* III.28-30).

"Licurgo y al rojo mar, con su lanza cubierta de verdeante tirso" (Sen. *Her. F.* 905).

46. Trabs, trabis (trabis, trabis) (f)- trabe, viga, madera. Transferencia: árbol, cualquier cosa hecha de madera, techo trabe.

47. Truncus, trunci (m): tronco. *Stem, stock* (sin ramas). Transferencia: al cuerpo humano sin extremidades; columna, pedazo de carne, pulpa.

48. Valles, vallis (f): valle, hueco.

49. Virens, virentis (adj): verdeante, verde.

Bibliografía

A. Fuentes y traducciones

- Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Trad. Mark Musa. Nueva York: Penguin Books (Penguin Classics). 2003.
- Heráclito. “Fragmentos probablemente auténticos”. *Los filósofos presocráticos I*. Trads. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 12). 1981. pp. 380-395. Formato digital PDF.
- Homero. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 48). 1993. Formato digital PDF.
- Luciano de Samosata. “Relatos verídicos”. *Obras I*. Trad. Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 42). 1981. pp. 176-227. Formato digital PDF.
- Ovidio. *Metamorfosis. Libros I-V*. Trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 365). 2008. Formato digital PDF.
- _____. *Metamorfosis. Libros VI-X*. Trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 400). 2012. Formato digital PDF.
- _____. *Metamorfosis: Libros VIII-XV*. Trad. Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*). 2008. Impreso.
- Séneca. *Cuestiones Naturales*. Trad. José-Román Bravo Díaz. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 410). 2013. Formato digital PDF.
- _____. *Diálogos*. Trad. Juan Mariné Isidro. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 276). Formato digital PDF.
- _____. *Epístolas Morales a Lucilio I*. Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 92). 1986. Formato digital PDF.
- _____. *Epístolas Morales a Lucilio II*. Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 129). 1989. Formato digital PDF.
- _____. *Seneca. His Tenne Tragedies*. Newton Thomas (ed). New York: A.A. Knopf (The Tudor Translations. Second Series XI-XII). 1927.
- _____. *Seneca's Tragedies*. Trad. Frank Justus Miller. London: William Heinemann. 1917. Formato digital PDF.
- _____. *Sénèque: Tragedies Tome II*. Trad. León Hermann. París: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France). 1967. Impreso.

- _____. *Six Tragedies*. Trad. Emily Wilson. Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics). 2010.
- _____. *Tragedias I*. Trad. Germán Viveros. México: UNAM (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*). 1998. Formato digital PDF.
- _____. *Tragedias I*. Trad. Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 26). 1979. Formato digital PDF.
- _____. *Tragedias II*. Trad. Germán Viveros. México: UNAM (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*). 2001. Formato digital PDF.
- _____. *Tragedias II*. Trad. Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 27). 1999. Formato digital PDF.
- _____. *Tragedie*. Trad. Giancarlo Giardina. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese. 1987.
- _____. *Tragoediae*. Leipzig: Teubner. 1921. Página web.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0007%3Acard%3D510>
- _____. *Tutte le Opere*. Trad. Ettore Paratore. Roma: Newton Compton Editori. 2015.
- Sófocles. *Tragedias*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 5). 2000. 303-368. Impreso.
- Virgilio. *Bucólicas*. Trad. Tomás de la Ascensión Reco García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 141). 1990. Formato digital PDF.
- _____. *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 166). 1997. Formato digital PDF.

B. Especializada

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. Trad. Tedi López Mills. México: FCE. 1992. Impreso.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2011. Impreso.
- Atkins, G. Douglas. *T. S. Eliot Materialized. Literal Meaning and Embodied Truth*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 2013.
- Bodel, John. *Graveyards and Groves, A Study of the Lex Lucerina*. Cambridge: American Journal of Ancient History. Vol. 11 (1994). Formato digital PDF.
- Boeri, Marcelo D., y Ricardo Salles. *Los Filósofos Estoicos: Ontología, Lógica, Física y Ética*. Sankt Agustin: Academia Verlag (Studies in Ancient Philosophy, 12) 2014.

- Boyle, A.J. *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*. Londres y Nueva York: Routledge. 2003. Formato digital PDF.
- Bravo Díaz, José-Román. “Introducción General”. *Cuestiones Naturales*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 410). 2013. Formato digital PDF.
- Bremond, Claude. “Concepto y tema”. *Tematología y comparatismo literario*. Cristina Naupert (ed.). Madrid: Arco/Libros. 2003. pp. 167-180. Impreso.
- Calder, Angus. “Christianity, ‘The Ariel Poems’ and ‘Ash Wednesday’”. *T. S. Eliot*. Sussex: Harvester Press. Formato digital web Questia-Gale.
<https://www.questia.com/read/85871115/t-s-eliot>
- Cappelletti, Angel J. *Introducción a Séneca*. Maracaibo: Universidad de Zulia. 1972. Impreso.
- Chinitz, David E. *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. 2003. Impreso.
- Citti, Francesco. “Seneca and the Moderns”. *The Cambridge Companion to Seneca*. Shadi Bartsch y Alessandro Schiesaro (eds.). Nueva York: Cambridge University Press. 2015. pp. 278-288. pp. 303-317. Formato digital PDF.
- Costa, C.D.N. *Seneca*. Londres: Routledge & Kegan Paul. 1974.
- Coupe, Lawrence. *Myth*. Londres: Routledge. 1997. Impreso.
- Cunliffe, John W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy: An Essay*. Londres: Macmillan & Co. 1893. Impreso.
- Dickie, Matthew W. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. Londres: Routledge. 2005. Impreso.
- Di Marzo, Enrico. *Prosodia e metrica latina per il liceo classico e l'istituto magistrale*. Torino: Paravia. 1946. Formato digital PDF.
- Dodson-Robinson, Eric. “Introduction”. *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Eric Dodson-Robinson (ed.). Leiden y Boston: Brill (Brill's Companions to Classical Reception, vol. 5). 2016. pp. 1-9. Formato digital PDF.
- Donoghue, Denis. “The Music of ‘Ash Wednesday’”. *Words Alone. The Poet T. S. Eliot*. New Haven: Yale University Press. 2000. pp. 138-163.
- Duncan Jones, E. E. “Ash Wednesday”. *T. S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands*. Londres: Denis Dobson Ltd. 1949.

- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. Ernestina de Champorucín. Segunda edición. México: FCE. 2016. Impreso.
- _____. “Gayômart et la mandragore”. *Ex Orbe Religionum. Studia Geo Windengre*. Leiden: E. J. Brill. 1972. 66-74. Formato digital PDF.
- _____. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Trad. Philip Mairet. Nueva York: Sheed and Ward. 1961. Formato digital PDF.
- _____. *Patterns in Comparative Religion*. Trad. Rosemary Seed. Nueva York: Sheed and Ward. 1958. Formato digital PDF.
- _____. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Trad. Willard R. Trask. Nueva York: Harper and Row. 1975. Formato digital PDF.
- Eliot, T. S., “Animula”. *The Complete Poems and Plays*. Londres: Faber and Faber, 1969. 98-99. Formato digital PDF.
- _____. “Ash-Wednesday”. *Selected Poems*. Londres: Faber and Faber. 1972. 83-92. Impreso.
- _____. “Burnt Norton”. *Four Quartets*. Londres: Faber and Faber. 1979.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot: Volume 1: 1898-1922*. Eds. Valerie Eliot y John Haffenden. Londres: Faber and Faber. 2009. Formato digital Epub.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot: Volume 2: 1923-1925*. Eds. Valerie Eliot y John Haffenden. Londres: Faber and Faber. 2009. Formato digital Kindle.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot: Volume 3: 1926-1927*. Eds. Valerie Eliot y John Haffenden. Faber and Faber: Londres. 2012. Formato digital Kindle.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot: Volume 5: 1930-1931*. Eds. Valerie Eliot y John Haffenden. Faber and Faber: Londres. 2015. Formato digital Epub.
- _____. “The Metaphysical Poets”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951. 281-291. Impreso.
- _____. “Salutation”. *The Saturday Review of Literature*. Diciembre 10. 1927. 429. Formato digital PDF. Web. 20 sept. 20018. <http://www.unz.com/print/SaturdayRev-1927dec10-00429/>
- _____. “Seneca in Elizabethan Translation”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951. 65-107. Impreso.
- _____. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951. 126-140. Impreso.

- _____. "Tradition and the Individual Talent". *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber. 1951. 13-22. Impreso.
- Farrington, Jill. "Confessions of an Anglo-Welsh Reader". *New England Review and Bread Loaf Quarterly*. Middlebury College Publications (Vol. 10, No. 4, Verano). 1988. 381-402. Formato digital PDF. <http://www.jstor.org/stable/40241962>.
- Fleming, Katie y Teresa Grant. "Introduction: Seneca in the English Tradition". *Canadian Review of Comparative Literature. Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Katie Fleming y Teresa Grant (eds.). Vol. 40 No. 1. 2013. pp.7-15. Formato digital PDF. <https://journals.library.ualberta.ca/crccl/index.php/crccl/issue/view/1517>
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Trads. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano y Óscar Figueroa Castro. Tercera edición. México: FCE. 2014. Impreso.
- Garrison, Daniel. "The 'locus inamoenus': Another Part of the Forest". *A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 2. no. 1 (1992). pp. 98-114. <https://www.jstor.org/stable/20163508>
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.
- Gordon, Lyndall. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*. Londres: Hachette Digital. 2012. Formato digital Kindle.
- Hutchinson, Ben. *Comparative Literature: A Very Short Introduction*. Londres: Oxford University Press. 2018.
- Ingarden, Roman. "Construcción y reconstrucción". Rall, Dietrich (Compilador). *En busca del texto. Teoría de recepción literaria*. Trad. Sandra Franco et al. México, D.F.: UNAM/CELE/IIS (Colección pensamiento social 457). 2008. pp. 31-54. Impreso.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico". *Estética de la recepción*. (Comp.) José Antonio Mayoral. Madrid: Editorial Arco/Libros (Colección Bibliotheca Philologica). 1987. pp. 215-243.
- Jeanmaire, Henri. *Dioniso. Storia del Culto di Bacco*. Trad. Luca Salvatore. Roma: Edizioni Saecula. 2012. Formato digital PDF.
- Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la recepción*. (Comp.) José Antonio Mayoral. Madrid: Editorial Arco/Libros (Colección Bibliotheca Philologica). 1987. pp. 59-85.

- _____. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trads. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Taurus (Colección Persiles 167). 1986.
- _____. *La literatura como provocación*. Trad. Juan Good Costa. Barcelona: Ediciones Península. 1976.
- Kramer, Kenneth Paul. *Redeeming Time: T. S. Eliot's Four Quartets*. Maryland: Cowley Publications. 2007. Impreso.
- Llovet, Jordi (ed.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel. 2005.
- Luque Moreno, Jesús. "Introducción". *Tragedias II*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 27). 1999. pp. 87-92. Impreso.
- Luck, Georg (ed). *Arcana Mundi, Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds: A Collection of Ancient Texts*. Baltimore: John Hopkins University Press. 1985. Impreso.
- Mayer, Roland. "Seneca Redivivus: Seneca in the Medieval and Renaissance World". *The Cambridge Companion to Seneca*. Shadi Bartsch y Alessandro Schiesaro (eds.). Nueva York: Cambridge University Press. 2015. pp. 278-288. Formato digital PDF.
- Mangas Manjarrés, Julio. *Séneca o el poder de la cultura*. Madrid: Editorial Debate. 2001.
- McAuley, Mairéad. "Breaking Apart Like the World: Seneca and Psychoanalysis". *Canadian Review of Comparative Literature. Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Katie Fleming y Teresa Grant (eds.). Vol. 40 No. 1. 2013. pp.71-87. Formato digital PDF.
<https://journals.library.ualberta.ca/crccl/index.php/crccl/issue/view/1517>
- Muller, Herbert J. *The Spirit of Tragedy*. New York: Alfred A. Knoff. 1956. Impreso.
- Nougaret, Louis. *Traité de métrique latine classique*. París: Klincksieck (Nouvelle collection a l'usage des classes, XXXVI). 1963. Formato digital PDF.
- Nucera, Domenico. "Los viajes y la literatura". *Introducción a la literatura comparada*. Coords. Armando Gnisci y Franca Sinopoli. Barcelona: Crítica. 2002. 241-290. Formato PDF.
- Pimentel, Luz Aurora. "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 6 (1993-1994). pp. 37-67.
<http://hdl.handle.net/10391/1614>
- _____. "Tematología y Transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: El Colegio de México. vol. 41. núm. 1 (1993). pp. 215-229.
<http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>

- Rajan, Balachandra. *The Overwhelming Question. A Study of the Poetry of T. S. Eliot*. Toronto y Buffalo: University of Toronto Press. Londres: Dennis Dobson Ltd. 1976.
- Rall, Dietrich (Compilador). *En busca del texto. Teoría de recepción literaria*. Trad. Sandra Franco et al. México, D. F.: UNAM/CELE/IIS (Colección pensamiento social 457). 2008. Impreso.
- Roca Meliá, Ismael. “Traducción general”. *Epístolas Morales a Lucilio I*. Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 92). 1986. Formato digital PDF.
- Schuchard, Ronald. “T. S. Eliot and Ted Hughes: Shamanic Possession”. *South Atlantic Review*. (Vol.76, No. 3). 2011.51-73. Formato digital PDF. <http://www.jstor.org/stable/43739123>
- Seymour-Jones, Carole. *Painted Shadow. The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T. S. Eliot*. Nueva York: Random House. 2003. Formato digital Kindle.
- Sollors, Werner. “La tematología hoy”. Trad. Andrés Barral Pan. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco libros. 2003. pp.53-84.
- Staley, Gregory. “T.S. Eliot’s Seneca”. *Brill’s Companion to Roman Tragedy*. George W.M. Harrison (ed.). Leiden y Boston: Brill (Brill’s Companions in Classical Studies). 2015. pp. 348-363. Formato digital PDF.
- Star, Christopher. *Seneca*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris (Understanding Classics Series Editor) 2017. Formato digital PDF.
- _____. “Seneca Tragicus and Stoicism”. *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Eric Dodson-Robinson (ed.). Leiden y Boston: Brill (Brill’s Companions to Classical Reception, vol. 5). 2016. pp. 34-56. Formato digital PDF.
- Töchterle, Karlheinz. “Oedipus”. *Brill’s Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*. Gregor Damschen y Andreas Heil (eds). Leiden: Brill. 2014. pp. 483-491.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI. 2017.
- Veyne, Paul. *Séneca: Una introducción*. Trad. Julia Villaverde. Barcelona: Marbot, 2008.
- _____. *Séneca y el estoicismo*. Trad. Mónica Utrilla. México: FCE. 1996. Impreso.
- Weisstein, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*. Trad. William Riggan. Bloomington y Londres: Indiana University Press. 1973. Formato digital PDF.
- Zambrano, María. *El pensamiento vivo de Séneca*. Madrid: Cátedra. 1992. Formato digital PDF.

C. Bibliografía complementaria

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge. 2011. Impreso.
- Bodel, John. *Graveyards and Groves. A Study of the Lex Lucerina*. Cambridge: MA. (American Journal of Ancient History, 11). 1986 [1994]. Formato digital PDF.
- Coccia, Emanuele. *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture*. Trad. Dylan J. Montanari. Cambridge y Medford: Polity Press. 2019. Formato digital Kindle.
- Edmunds, Lowell. *Oedipus*. Londres y Nueva York: Routledge. 2006. Formato digital PDF.
- Gowers, Emily. "Trees and Family Trees in the Aeneid". *Classical Antiquity*. University of California Press (Vol. 30, 1). 2011. 87-118. Formato digital PDF.
<http://www.ucpressjournals.com/reprintInfo.asp>. DOI:10.1525/CA.2011.30.1.87.
- Hay, Eloise. "T. S. Eliot's Virgil: Dante". *The Journal of English and Germanic Philology* (Vol. 82, 1). 1983. 50-65. Formato digital PDF.
<http://www.jstor.org/stable/27709117>
- Holmes, James S. "The Name and Nature of Translation Studies". *The Translation Studies Reader*. Trad. Lawrence Venuti. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 172-185. Formato digital PDF.
- Kenner, Hugh. "Ash-Wednesday". *The Invisible Poet: T.S. Eliot*. Nueva York: Ivan Obolensky, Inc. 1959. Formato digital PDF.
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Trads. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid: Gredos. 1989.
- Mac Coitir, Niall. *Ireland's Trees: Myths, Legends and Folklore*. Poland: The Collins Press. 2003. Formato digital Kindle.
- Márquez Guerrero, Miguel Á. y Pablo L. Zambrano Carballo. "En el principio está el fin. De Heráclito a T. S. Eliot". *Philologia Hispalensis*. 1993: 55-69. Formato PDF.
- Merril, Elmer D. y Egbert H. Walker. *A Bibliography of Eastern Asiatic Botany*. Jamaica Plain: The Arnold Arboretum of Harvard University. 1938. Formato digital PDF.
- Simmons Greenhill, Eleanor. "The Child in the Tree: A Study of the Cosmological Tree in Christian Tradition". *Traditio*. Fordham (Vol. 10). 1954. 323-372.
<http://www.jstor.org/stable/4256546>
- Soldo, John J. "The American Foreground of T. S. Eliot". *The New England Quarterly* (Vol. 45; No. 3). 1972. 355-372.

<http://www.jstor.org/stable/364400>

Unger, Leonard. *T.S. Eliot*. Minneapolis: University of Minnesota Press (Pamphlets on American Writers, No. 8). 1961. Formato digital PDF.

D. De consulta

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2004. Impreso.

Cooper, Jean Campbell. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Londres: Thames and Hudson. 2007. Formato digital PDF.

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

Eliade, Mircea (ed). *The Encyclopedia of Religion*. Nueva York: Simon and Schuster Macmillan. 1987. Impreso.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. 1997. Impreso.

Gubernatis, Angelo de. *Mythologie des Plantes ou Les légendes du règne végétal*. Ginebra: Arbre d'Or. 2004. Impreso.

Lewis, Charlton T. y Charles Short. *A Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press. 1958.

Liddell, Henry George, y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1996.

Lurker, Manfred. *The Routledge Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*. Londres: Routledge, 2005. Impreso.

Melton, J. Gordon (ed). *Encyclopedia of Occultism and Parapsychology*. Quinta edición. Detroit: Gale Group (Volumen II, M-Z). 2001. Impreso.

Naupert, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Editorial Arco/Libros (Colección perspectivas). 2001.

Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos. 2015. Impreso.

Segura Munguía. *Los jardines en la antigüedad*. Bilbao: Universidad de Deusto. 2005.

Segura Munguía, Santiago y Javier Torres Ripa. *Historia de las plantas en el mundo antiguo*. Madrid: Universidad de Deusto. 2009. Impreso.

E. Recursos electrónicos

Brändle, Rudolf y Fritz Graf. *Brill's New Pauly*. Brill Reference Online. Página web. Consultada el 28 de mayo de 2022. <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/>

Crane, Gregory R. *Perseus Digital Library*. Tufts University.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

Etymonline, Página web. <https://www.etymonline.com/search?q=necromancy>

Graf, Fritz (Columbus, OH), “Grove”, in: *Brill’s New Pauly*, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik y Helmuth Schneider.

http://dx.doi.org.pbidi.unam.mx:8080/10.1163/1574-9347_bnp_e501780

Lewis, Charlton T., and Charles Short. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. 1879.

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3DDirce>

Ov. *Met.*,

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D10%3Acard%3D86>

Sen., *Oed.*,

<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1017.phi006.perseus-lat1:1-81>

“Seneca”. *Autoridades LIBRUNAM*. México: UNAM. 2017-2022.

https://librunam.dgb.unam.mx:8443/F/ENBGBVUIPMIFT6E6NM2CSTXT9MYEAQFM/MML41A5Q3T7VFSHGJU-25705?func=full-set-set&set_number=557544&set_entry=000001&format=999

Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Geography*. London: Walton and Maberly. 1854.

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0064:entry=thebae-geo02&highlight=dircaea>

The Purdue OWL, Purdue Writing Lab. 2022. Página web.

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/01/>

Thurston Peck, Harry. *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York: Harper and Brothers. 1989.

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0062:entry=amphion-harpers&highlight=>

Verg. A., VI,

<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0690.phi003.perseus-lat1:6.236-6.263>