

## TRAMAS INTERGENÉRICAS EN EL RELATO LUCANIANO DEL 'DÍA DESPUÉS' (B.C., VII, 786-846)

### Campos de batalla y campos genéricos

La crítica lucaniana ha demostrado que la masacre en el campo de batalla tras la lucha constituye uno de los principales módulos narrativos del *Bellum Ciuile*<sup>1</sup>. Si bien la representación de escenas sangrientas integró la literatura latina desde el período arcaico, lo cierto es que el poema épico-histórico de Lucano refuncionalizó esa tendencia literaria tradicional mediante la exacerbación de los rasgos macabros de tales escenas. A partir de la intensificación expresiva propia de la producción teatral arcaica<sup>2</sup>, la épica y la historiografía incorporaron desde diversos ángulos ese tipo de representaciones, especialmente en relación con el tópico del día después del combate<sup>3</sup>. Más aún, los vínculos entre el género historiográfico y la poesía tanto épica como trágica se ampliaron a lo largo de la evolución de la analística hacia una narración monográfica que permitía mayores asociaciones con el discurso dramático al centrarse

---

<sup>1</sup> Cf. Esposito, P., *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli, Loffredo, 1987, 39-69. Bartolomé, J., "La narración de la batalla de Farsalia como derrota en Lucano", *Emerita* 74, 2006, 259-288, estudió dicho módulo en función de la idea de 'derrota' y de los intertextos épico e historiográfico del poema.

<sup>2</sup> La Penna, A., "Funzione e interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina", en: *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi, 1979, 88 ss., utiliza el término 'expresionismo' para caracterizar el teatro romano de época arcaica. La tragedia senecana del período imperial constituye, indudablemente, el apogeo de esa modalidad expresiva (cf. Dangel, J., "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique", en: Billerbeck, M. - Schmidt, E. (eds.), *Sénèque le tragique. Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève*, 2003, 63-105). Más allá del poema de Lucano, la misma tendencia impregnó también los textos de Estacio y Tácito. Al respecto, cf. Franchet D'Espèrey, S., *Conflict, violence et non-violence dans la Thèbaïde de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, y Galtier, F., *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2011.

<sup>3</sup> Sobre las manifestaciones de este tópico en ámbito griego (Heródoto y Tucídides) y romano (César, Salustio y Livio), cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 51-64. Por su parte, Perutelli, A., "Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un'appendice su Tacito)", en: Esposito, P. - Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 85-108, reconstruyó la tradición del motivo en Salustio (*Cat.*, 61), Livio (XXII, 51, 5 ss.) y Tácito (*Ann.*, I, 61 ss.).



en personajes y eventos claramente delimitados<sup>4</sup>. Según observa al respecto A. Perutelli<sup>5</sup>, desde Salustio en adelante el motivo del campo tras el relato bélico se inscribe fundamentalmente en la historiografía dramática de raigambre helenística y cada autor lo trató de manera singular más allá de sus ejes unificadores. Por un lado, Salustio subrayó su dimensión moral y psíquica en un intento de reconstrucción arqueológica que apuntaba a poner de manifiesto la imagen de los caídos; por otro lado, Livio insistió, con ciertas oscilaciones en su *modus narrandi*, en la presentación de una serie de hechos extraordinarios en las escenas del día después y en su impacto sobre los observadores de las mismas<sup>6</sup>. En cuanto a la poesía épica, pese al estado fragmentario de los *Annales* de Ennio, algunos de sus pasajes exhiben una tendencia similar a la focalización de los efectos visuales y espectaculares de la batalla<sup>7</sup>. Como señala P. Esposito<sup>8</sup>, toda la literatura latina arcaica está marcada por una impronta alejandrina cuyo *pathos* característico ejercerá una influencia decisiva en la épica romana posterior. En lo que respecta a la epopeya virgiliana, tal *pathos* se concentra sobre todo en el relato de *aristías* entre personajes individuales de ejércitos opuestos; las escenas de ultraje y mutilación del vencido son allí funcionales a la exaltación del vencedor en consonancia con el módulo homérico<sup>9</sup>. A partir de una suerte de fusión entre los registros historiográficos de Salustio y Livio y dentro de una tradición poética que solía asociar ese motivo con las guerras civiles<sup>10</sup>, Lucano propuso una redefinición de sus elementos constitutivos. La explotación de las escenas de masacre en su *Bellum Ciuile* debe comprenderse no solo a la luz del modelo historiográfico como presupuesto fundamental del poema, sino también del proceso de remodulación de los parámetros de la épica clásica. En el marco de esta doble vertiente hermenéutica, lo macabro se instaaura como la matriz expresiva dominante de una narración que se ubica, por su temática misma, en el campo simbólico de la anomalía<sup>11</sup>. Si la excepcionalidad del *bellum ciuile* remite a una superposición inadmisibles entre las categorías de *Romanus* y

---

<sup>4</sup> Cicerón (*Fam.*, V, 12: epístola a Luceyo) expone una verdadera codificación de la monografía histórica. Para este tema, cf. Puccioni, G., *Il problema della monografia storica latina*, Bologna, 1981.

<sup>5</sup> Perutelli, “Dopo la battaglia”, 86-89.

<sup>6</sup> Con respecto a la representación de escenas violentas en Salustio (*Jug.*, 66, 1 y ss.) y en Livio (XXII, 51, 55 y ss.; XXIV, 39; XXVIII, 20), cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 56-57; 57-63.

<sup>7</sup> Enn. 264 Sk.; 266-267 Sk.; 483-484 Sk.; 485-486 Sk.

<sup>8</sup> Esposito, *Il racconto della strage*, 41.

<sup>9</sup> Cf. Vernant, J.-P., “La belle mort et le cadavre outragé”, en: Vernant, J.-P. - Gnoli, P. (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris, 1982, 45-76.

<sup>10</sup> Cf. Virgilio, *G.*, I, 491-497; 505 ss.

<sup>11</sup> Cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 68.

*hostis*, al involucrar el dominio sagrado de las relaciones familiares el conflicto representa, también, la extensión indebida de la guerra, es decir, su carácter excesivo (*bella plus quam ciuilia*, *B.C.*, I, 1)<sup>12</sup>. En ese horizonte semántico, la descripción de las matanzas deviene uno de los modos en que el texto expone los aspectos más trágicos de una realidad que entrelaza paradójicamente a vencedores y vencidos mediante acciones cuyos alcances transgresores y extraordinarios rozan el ámbito de lo monstruoso<sup>13</sup>.

La escena del campo de batalla después del enfrentamiento entre pompeyanos y cesarianos en el libro VII (786-846) es una instancia clave del proceso de refuncionalización del tópico acorde con el proyecto estético del poema. Desde una perspectiva estilística explicitaremos los rasgos de dicho proceso para mostrar cómo la intergenericidad entre los registros historiográfico, épico y trágico constituye un eje fundamental del tratamiento del motivo en Lucano<sup>14</sup>. El contrapunto entre la voz del narrador y los temas recurrentes de la mirada, el *monstrum* civil y la participación de la naturaleza en el horror fratricida puede leerse como uno de los principales mecanismos de la poética lucaniana del *nefas*.

### **El ‘día después’ o las implicancias monstruosas de la mirada**

En el centro del libro VII del *Bellum Ciuile* el narrador presenta el conflicto bélico de Farsalia y sus consecuencias (460 ss.). El relato se organiza a partir de cuatro unidades temáticas sucesivas: la batalla (460-646), la huida de Pompeyo (647-727), el saqueo de su campamento (728-786) y el campo marcial después de la contienda (786-846). Tales núcleos temáticos están enmarcados, a su vez, por dos intervenciones del poeta: una serie de lamentos en torno a los hechos funestos de Farsalia (385-459) y un apóstrofe conclusivo a la *infelix* tierra de Tesalia (847-872). Estas intervenciones se

---

<sup>12</sup> Sobre la relación entre las normas jurídico-religiosas que regían la guerra en Roma y la idea de contaminación de la sangre derramada a partir de la historia fundacional de Rómulo y Remo, cf. Brisson, J.-P., (ed.), *Problèmes de la guerre à Rome*, Paris, 1969, 17. En cuanto a la pervivencia de la noción de ‘exceso’ en la tradición posterior, cf. Floro, II, 13, 4 (4, 2), quien designa a la guerra civil como algo “plus quam bellum”.

<sup>13</sup> Como señala Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 1969, 257: “*Monstrum* désigne en général une chose qui sort de l’ordinaire; parfois quelque chose de hideux, qui viole de façon repoussante l’ordre naturel des choses...”. Para una definición del *monstrum* romano a partir de las nociones de ‘anomalía’ y ‘perturbación’, cf. Cuny - Le Callet, B., *Rome et ses monstres. Naissance d’un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005, 54-62.

<sup>14</sup> Entendemos el concepto de ‘intergenericidad’ a partir de las reflexiones de Schaeffer, J.-M., “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”, en: *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 179-205, acerca de la genericidad como factor productivo de la constitución de la textualidad (199). Para un estudio de esta dinámica en la épica y la tragedia latinas, cf. Dangel, J., “L’héritage des genres grecs à Rome: épopée et tragédie, une généricité traversière?”, *BAGB* 2, 2009, 146-164.

multiplican dentro de la narración no solo en la primera y segunda partes de la batalla (535-543<sup>15</sup>; 617-646<sup>16</sup>), sino también tras la noticia de la huida de Pompeyo (680-727<sup>17</sup>). Entre esas instancias autoriales y el relato propiamente dicho el texto establece un entramado de correspondencias que deja al descubierto las implicancias poéticas y genéricas del episodio.

La escena del día después se inscribe en la tendencia contemplativa que caracteriza, como sabemos, el texto de Lucano<sup>18</sup>. En el caso particular del combate en Farsalia la dimensión visual resulta aún más compleja que en otros pasajes, dado que es César quien se erige en espectador de la masacre y torna problemático el comportamiento de un vencedor al dar muestras de una crueldad insaciable<sup>19</sup>. De hecho, la descripción del campo de batalla surge de la trama siniestra de sus miradas:

*B.C.*, VII, 786-799:

Tamen omnia passo,	786
postquam clara dies Pharsalica damna retextit, nulla loci facies reuocat <b>feralibus aruis</b> <b>haerentes oculos. cernit</b> propulsa cruore	
flumina et excelsos cumulis <b>aequantia colles</b>	790
<b>corpora</b> , sidentis in tabem <b>spectat</b> aceruos et Magni numerat populos, <b>epulisque paratur</b> <b>ille locus, uultus ex quo faciesque iacentum</b> <b>agnoscat. iuuat Emathiam non cernere terram</b> <b>et lustrare oculis campos sub clade latentes.</b>	795
fortunam superosque suos in sanguine <b>cernit.</b> ac, <b>ne laeta furens scelerum spectacula perdat,</b> <b>inuidet igne rogi miseris</b> , caeloque nocenti ingerit Emathiam. (...)	

Sin embargo, aun habiendo padecido todo esto, después de que la claridad del día le reveló las pérdidas de Farsalia, ningún aspecto del lugar desvía sus ojos que estaban fijos en las fúnebres campiñas. Mira los ríos, impulsados por la sangre, y los cadáveres que, en montones, igualan a las elevadas colinas; contempla el cúmulo de muertos en vías de descomposición y cuenta los pueblos del Magno; y ese lugar se dispone para el festín, para que desde ahí reconozca los rostros y los semblantes de los caídos. Le complace no ver el suelo de Ematia y recorrer con sus ojos los campos ocultos bajo la masacre. Reconoce en la sangre su buena fortuna y el favor de los dioses. Y para no

<sup>15</sup> En estos versos el poeta se dirige a Farsalia.

<sup>16</sup> Tras una reflexión sobre la magnitud de la guerra civil a partir de la muerte de los soldados que han tomado parte en ella, el narrador se dirige a la Fortuna (645-646).

<sup>17</sup> El poeta se dirige a Pompeyo.

<sup>18</sup> Sobre la dimensión espectacular del *Bellum Ciuile*, cf. fundamentalmente el estudio pionero de Leigh, M., *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford, 1997.

<sup>19</sup> En cuanto al tema de la visita del vencedor al campo de batalla después de la lucha, cf. Gioseffí, M., “La *deprecatio* lucanea sui cadaveri insepolti a Farsalo (b. civ. VII 825-46)”, *BStudLat* 25, 1995, 501-520.

perderse, enloquecido, el gozoso espectáculo de sus crímenes, deniega a los desgraciados el fuego de la pira e impone al cielo culpable la visión de Ematia<sup>20</sup>.

La desmesura del vencedor (*furens* 797) abarca no solo el plano diegético del relato con una progresión ascendente de ferocidad a partir de la imagen de los cadáveres que igualan en altura a las colinas (790-791), de la acumulación de cuerpos en descomposición (791) y de la organización de la comida frente a los caídos (792-794)<sup>21</sup>, sino también el plano verbal del texto mediante la insistencia en el campo léxico de la mirada (*oculos* 789; *cernit* 789; *spectat* 791; *cernere* 794; *lustrare oculis* 795; *cernit* 796; *spectacula* 797; *inuidet* 798). La amplitud contemplativa del personaje (*spectat* 791)<sup>22</sup> se vincula con el carácter excesivo del *nefas* civil al pretender reconocer los rostros de los muertos, es decir, de sus propios compatriotas (...*uultus ex quo faciesque iacentum / agnoscat*<sup>23</sup>, 793-794). En tal crescendo de *pathos*, la única negación del acto visual referido a César se asocia paradójicamente con el placer de *no ver* el suelo a raíz de la cantidad de cuerpos (...*iuuat Emathiam non cernere terram*, 794) y de repetir el gesto con vistas a renovar ese placer (...*et lustrare oculis campos...*, 795)<sup>24</sup>. El clímax de la progresión de actos extremos es, sin duda, la denegación de sepultura a los adversarios para imponer al cielo culpable de Ematia la visión de esos *scelerum spectacula* (797)<sup>25</sup>. La paronomasia parcial entre estos dos términos (**sce-**; **s-ec-**; **-ele**; **-ula**) sella, en el plano fónico, el entrelazamiento que opera el relato entre el crimen y la mirada.

---

<sup>20</sup> Para el texto latino seguimos la edición de Shackleton Bailey, D. R., *M. Annaei Lucani de Bello Ciuili*, Stuttgart, Teubner, 1988.

<sup>21</sup> Respecto de la inverosimilitud de este detalle de la escena, cf. Perutelli, “Dopo la battaglia”, 90. La única mención de un gesto semejante se encuentra en Apiano (*B.C.*, II, 81), quien sostiene que César se benefició de un banquete ya preparado por el enemigo en el campo pompeyano.

<sup>22</sup> Sobre el frecuentativo *specto*, cf. Guiraud, Ch., *Les verbes signifiant “voir” en latin. Étude d’aspect*, Paris, 1964, 22-23; 66.

<sup>23</sup> En cuanto al uso de este verbo en contextos que subrayan el *nefas* fratricida, cf. *B.C.*, IV, 179 (“*nec Romanus erat, qui non agnouerat hostem*”); 194 (“*agnouere suos*”).

<sup>24</sup> La descripción del avance de César por Italia en el libro II presenta al personaje a partir de una misma desmesura: “...non tam portas intrare patentis/ quam fregisse *iuuat*, nec tam patiente colono/ arua premi quam si ferro populetur et igni” (443-445). Si bien por un proceso de desgaste semántico los verbos *uidere* y *cernere* tendieron a tornarse sinónimos, este último implica rasgos más activos o voluntarios por parte del sujeto que mira (Guiraud, *Les verbes signifiant “voir” en latin*, 28). En cuanto al aspecto durativo de *lustrare* en el sentido de ‘recorrer con la mirada’, cf. Guiraud, *Les verbes signifiant “voir” en latin*, 46-47.

<sup>25</sup> Sobre los alcances del adjetivo *nocens* en el imaginario lucaniano de la guerra civil, cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 106-110.

Ahora bien, la ira insaciable de César remite a su estatus más estético que histórico en la versión lucaniana<sup>26</sup>, tanto es así que su comportamiento roza la desmesura propia de un tirano trágico y que el texto ofrece un conjunto de señales que orientan la interpretación de dicho comportamiento hacia el espacio genérico de la tragedia<sup>27</sup>. Por un lado, el sintagma *epulis paratur* (792) en el marco del *furor* del personaje evoca doblemente el funesto regreso de Agamenón en la pieza senecana homónima (*ictu bipennis regium uideo caput; / iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor: / parantur epulae*. Sen., *Ag.* 46-48; *spectemus. epulae regia instructae domo*, Sen., *Ag.* 875) y la escena inicial del *Tiestes* en que la Furia anticipa el banquete caníbal del protagonista por instigación de su hermano Atreo (*epulae instruuntur - non noui sceleris tibi / conuiuia uenies*, Sen., *Thy.* 62-63; *postquam hostiae placuere, securus uacat / iam fratris epulis*, Sen., *Thy.* 759-760)<sup>28</sup>. La alusión implícita del *Bellum Ciuile* a dos tipos de sacrilegio cometidos en el seno familiar no solo focaliza el *commune nefas* (*B.C.*, I, 6) de la contienda civil, sino que recupera también la imagen de derramamiento de sangre fraterna dentro del universo trágico. A la luz de tal alusión cobran pleno sentido los versos que anuncian la actitud de César ante el espectáculo de Farsalia, pues la visión ‘real’ de la masacre es enmarcada por una visión ‘onírica’ del personaje durante la noche anterior<sup>29</sup>:

*B.C.*, VII, 776-786:

pectore in hoc pater est, **omnes in Caesare manes**.  
 haud alios nondum Scythica purgatus in ara  
**Eumenidum uidit uultus** Pelopeus **Orestes**,  
 nec magis attonitos animi sensere tumultus,  
 cum fureret, **Pentheus** aut, cum desisset, **Agaeus**. 780  
 hunc omnes gladii, quos aut Pharsalia **uidit**  
 aut ultrix **uisura** dies stringente senatu,  
 illa nocte premunt, hunc **infera monstra** flagellant.  
 et quantum poenae misero mens conscia donat,

<sup>26</sup> Según Johnson, W. R., *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*, Ithaca-London, 1987, 101 y ss., el César de Lucano funciona como símbolo de ciertas fuerzas inescrutables que operan detrás y por debajo de lo que se denomina ‘historia’. Narducci, E., *Lucano. Un’epica contro l’impero*, Roma-Bari, 2002, 91, observa que la reconstrucción lucaniana de este “héroe negro” del *Bellum Ciuile* contradice los datos de la realidad histórica en varios aspectos.

<sup>27</sup> Cf. Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, 292 ss.; Perutelli, “Dopo la battaglia”, 92; 97.

<sup>28</sup> Sobre la relación entre ambas tragedias de Séneca a partir de este motivo, cf. Boyle, A. J., “*Hic epulis locus: the Tragic Worlds of Seneca’s Agamemnon and Thyestes*”, *Ramus* 12, 1983, 199-228. Cabe recordar, además, que el mismo Egisto es fruto del *monstrum* llevado a cabo por su padre Tiestes.

<sup>29</sup> Como observa Zehnacker, H., “Épopée et tragédie. À propos de la *Pharsale*”, *Pallas* 59, 2002, 285, en su reflexión acerca de los alcances trágicos del poema de Lucano, la visión infernal de los soldados vencedores hacia el final del libro VII se corresponde circularmente con el sueño glorioso de Pompeyo en el comienzo del mismo libro (1-44).

quod Styga, quod manes ingestaque Tartara somnis  
Pompeio uiuente **uidet!**

785

...[la sombra] de su padre está en el pecho de este otro [soldado]; en el de César, todos los manes. El pelópida Orestes no vio otros rostros de las Euménides cuando aún no se había purificado en el ara escítica, ni sintieron más espantosos desórdenes en su mente Penteo, al enloquecer, ni Ágave cuando recuperó la razón. A él lo acosan aquella noche todas las espadas que vio Farsalia o las que iba a ver el día de la venganza, desenvainadas por el Senado; a él lo flagelan monstruos infernales. Y ¡cuántos castigos le perdona al desgraciado su conciencia puesto que ve la Estigia, los manes y el Tártaro mezclados a sus sueños mientras Pompeyo vive aún!

Los *fraterna cadauera* (775) que introducen la visión de César entrecruzan el registro épico-histórico de las *arma fraterna* con el ámbito trágico, dado que el general vencedor de un *bellum impium* es ‘asediado’ en sueños por una serie de figuras míticas vinculadas con relatos trágicos de crímenes de sangre (las Euménides y Orestes 778; Penteo y Ágave 780)<sup>30</sup>. Si Orestes remite, como sabemos, a un matricidio emblemático, la presencia de Ágave refiere a un filicidio realizado en estado de *furor* y la de Penteo condensa, en la transgresión visual inherente a su leyenda, el carácter sacrílego de la mirada de César sobre el campo de Farsalia. A través de una red verbal insistente el texto de Lucano aúna el plano de un pasado mítico (*uidit* 778) y el plano histórico de la guerra (*uidit* 781) con el futuro destino de César (*ultrix uisura dies* 782) y el presente de enunciación de su sueño (*uidet* 785). En este contexto, los *infera monstra* (783) que lo acosan se instauran como la representación mitológica del infierno fratricida y, particularmente, de los *monstra* que César realizará al día siguiente. Su conducta prolonga, a su vez, los actos llevados a cabo durante la batalla misma (460-646), cuyo inicio incluye una ‘mirada’ de ambas facciones:

*B.C.*, VII, 462-466<sup>31</sup>:

quo sua pila cadant aut quae sibi fata minentur,	463
inde manus <b>spectant</b> . penitus quo noscere possent	462
<b>facturi quae monstra forent, uidere</b> parentes	464
frontibus aduersis <b>fraterna</b> que comminus <b>arma</b> ,	465
nec libuit mutare locum. (...)	

Observan dónde caerán sus picas o qué manos amenazarán sus destinos desde la otra parte. Para poder conocer por completo qué monstruosidades estaban por realizar, vieron a sus padres en las filas de enfrente y de cerca las armas fraternas; y no quisieron cambiar de posición.

<sup>30</sup> Estas mismas alusiones al universo trágico se encuentran en Virgilio, *Aen.*, IV, 469-473. La mención de las Euménides referida a César aparece también en *B.C.*, VII, 169, en el contexto de los presagios.

<sup>31</sup> Los versos 463, 462, 464 y 465 presentan muchas dificultades en la tradición manuscrita del poema. Por razones semánticas y de claridad seguimos, sin alteraciones, la edición de Shackleton Bailey, 1988.

La descripción de los preparativos de los soldados se asocia directamente con el concepto de *monstrum* (464) a partir de una mirada que supone la transgresión de los lazos de parentesco (*parentes* 464; *fraternaque...arma* 465)<sup>32</sup>, tanto es así que el término *monstra* (464) queda incluso ‘encerrado’ entre los dos verbos que aluden a la visión (*spectant* 462; *uidere* 464). Como sabemos, dicho concepto designa en el mundo romano un quiebre de límites estrictamente reglamentados entre esferas diversas, ya sea en el nivel geográfico, ya sea en el jurídico, político o social<sup>33</sup>. Desde esta óptica, el *nefas* del conflicto resulta de una confusión de fronteras entre las nociones de ‘identidad’ y ‘alteridad’ al implicar la identificación excepcional entre las categorías de *Romanus* y *hostis* en una guerra interna. Ya en plena batalla, el relato retoma y explicita la idea en el marco de una serie de acciones que dejan también al descubierto la confusión entre los sujetos y objetos de la lucha:

B.C., VII, 532-533:

**pērdīdīt īndē mōdūm<sup>P</sup> caedes**, ac nulla secutast      **DDSS**  
pūgnā, sēd hīnc iūgūlīs,<sup>P</sup> hinc **ferro** bella geruntur;      **DDSS**

Desde entonces la matanza perdió sus límites y no siguió ninguna lucha propiamente dicha, sino que de un lado se libra batalla con la garganta, del otro con el hierro.

La pérdida de límites subraya los alcances del *monstrum* en el plano bélico ya que la *impietas* que define la guerra civil desestabiliza la noción misma de batalla al desplazar del relato a los héroes tradicionales para instalar una lucha que confunde a los cuerpos de los soldados con sus armas (*iugulis / ferro* 533)<sup>34</sup>. El entrelazamiento parcial de las células sonoras de los términos que presentan la imagen insiste en dicha desintegración de límites (*perdīdit īndē modūm caedes*, 532). Asimismo, la subversión que plantea la escena respecto del motivo marcial en la tradición de la épica heroica abarca la factura métrica de ambos hexámetros. Estos ponen pues de relieve una oposición que se manifiesta tanto en sus esquemas (**DDSS**)<sup>35</sup> como en su configuración

<sup>32</sup> Cf. B.C., VII, 801-802 (*sed meminit... / ciues esse suos...*).

<sup>33</sup> Cf. Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres*, 58-62.

<sup>34</sup> Sobre estos aspectos del poema luciano en relación con el código épico tradicional, cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 65, Bartsch, S., *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, Mass. & London, Harvard University Press, 1997, 25-29, y Sklenář, R., *The Taste for Nothingness: A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, The University of Michigan Press, 2003.

<sup>35</sup> Las letras D y S designan respectivamente los dáctilos y espondeos del hexámetro. En cuanto a los alcances antitéticos del esquema DDSS, cf. Dangel, J., “L’hexamètre latin: une stylistique des styles



prosódica inicial hasta la cesura pentemímera (P): la presencia simétrica de dos unidades coriámbricas sucesivas en los dos comienzos de verso (– ~ ~ –) sugiere una inversión que aúna el plano diegético con el plano rítmico del texto (*pērdīdīt īndē mōdūm*, 532; *pūgnā, sēd hīnc iūgūlīs*, 533)<sup>36</sup>.

A partir del núcleo temático de la visión, el relato ubica en el ámbito de la desmesura y el sacrilegio el comportamiento de César el día después de la batalla y el desempeño de los soldados durante el enfrentamiento. Las correspondencias estilístico-poéticas que establece el texto entre los diversos actores de la guerra confieren, a su vez, nuevas resonancias al lamento del poeta que enmarca los acontecimientos de Farsalia (385-459). En tanto observador de los dos bandos que se disponen para la lucha el narrador interviene para recordarle al lector los efectos devastadores que tendrá el conflicto civil en las futuras generaciones. Su extensa descripción de la desolación de ciudades y campos (*rus uacuum*, 395; *uacuas urbes*, 399; *nec muros implere uiris nec possumus agros*, 401) yuxtapone el acto de la visión y el crimen fratricida (*crimen ciuile uidemus*, 398) a los efectos de instalar una antítesis entre los *tristia fata* de Roma (411) y sus *prospera fata* previos al *nefas* militar de Farsalia:

B.C., VII, 415-427:

hi possint <b>explere</b> uiri, quos undique traxit	415
in miseram Fortuna necem, dum munera longi	
explicat eripiens aeui populosque ducesque	
constituit campis, <b>per quos tibi, Roma, ruenti</b>	
<b>ostendat quam magna cadas.</b> quae latius orbem	
possedit, <b>citius per prospera fata</b> cucurrit?	420
<b>omne</b> tibi bellum gentis dedit, <b>omnibus</b> annis	
te geminum Titan procedere <b>uidit</b> in axem;	
<b>haud multum terrae spatium restabat</b> Eoae	
ut tibi nox, tibi <b>tota</b> dies, tibi curreret aether,	
<b>omniaque</b> errantes stellae Romana <b>uiderent.</b>	425
<b>sed retro tua fata tulit</b> par omnibus annis	
<b>Emathiae funesta dies.</b> (...)	

[Todos esos vacíos] podrían haberlos colmado estos hombres que de todas partes arrastró la Fortuna a una muerte desdichada, mientras despliega, arrebatándolos al mismo tiempo, los frutos de un largo período de tiempo y alinea en el campo a pueblos

---

métriques”, *Flor. Il.* 10, 1999, 63-94 y “*Formosam resonare doces Amaryllida siluas*: écritures métriques et métamorphoses poétiques”, en: Luque-Moreno, J. (ed.), *Estudios de métrica latina*, Granada, 1999, 257-280.

<sup>36</sup> La inversión resulta del contra-ritmo que provoca el enfrentamiento de un troqueo y un yambo dentro de una misma medida. Sobre los alcances prosódicos y estilísticos de ese tipo de palabra o unidad rítmica, cf. Lucot, R., “Les rythmes horatiens”, *Pallas* 11, 1962, 181-187, y Dangel, J., “Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques”, *REL* 77, 1999, 87-117.

y jefes para mostrarte a través de ellos en tu derrumbamiento, Roma, cuán grande eres en tu caída. ¿Qué ciudad poseyó más ampliamente el mundo y corrió más velozmente por prósperos destinos? Toda guerra te proporcionó pueblos, todos los años Titán te vio avanzar hacia los dos polos; no quedaba más que un pequeño espacio de territorio oriental para que la noche hiciera su recorrido para ti, para ti el día entero, para ti el éter y las estrellas en su curso vieran romanas todas las tierras. Pero el funesto día de Ematia hizo retroceder tu destino, por un período semejante a todos esos años.

En la invocación a Roma el poeta entrelaza la imagen paradójica de su ruina y de su grandeza anterior mediante una red de verbos vinculados con la mirada (*ostendat* 419; *uidit* 422; *uiderent* 425). Sin embargo, la celebración hiperbólica y totalizadora del poderío de la *Vrbs* (*latius* 419; *citius* 420; *omne...bellum* 421; *omnibus annis* 421; *tota dies* 424; *omniaque...Romana* 425) culmina abruptamente en una fuerte oposición (*sed* 426) que implica la anulación de esos logros a raíz de la guerra civil. El sintagma que designa tal anulación (*retro tua fata tulit*, 426) inscribe nuevamente el relato en el espacio trágico a través de una doble correspondencia léxico-conceptual con el *Agamenón* de Séneca: el discurso inicial de Tiestes sobre la perversión monstruosa que existe en su familia (*Versa natura est retro*, *Ag.* 34) y, luego, las palabras de Casandra al narrar la muerte de Agamenón (*Spectate, miseri: fata se uertunt retro*, *Sen., Ag.* 757)<sup>37</sup>. La alteración en sentido contrario que caracteriza a la trama simbólico-temporal de la tragedia (trastrocamiento de los lazos familiares; vencedores vencidos) se transforma, en el episodio lucaniano, en la subversión del destino mismo de Roma. Más aún, las nociones de ‘vacío’ y ‘llenado’ que atraviesan la intervención del narrador épico (*uacuum* 395; *uacuas* 399; *implere* 401; *explere* 415) remiten también a un motivo recurrente en las tragedias de Séneca, que aflora emblemáticamente en la escena del banquete de Tiestes y la interiorización simbólica de su propia descendencia<sup>38</sup>: *Sed cur satis est? Pergam et implebo patrem / funere suorum*, *Sen., Thy.* 890-891; *totumque turba iam sua implebo patrem. / Satiaberis, ne metue.* *Sen., Thy.* 979-980<sup>39</sup>. La

<sup>37</sup> El adverbio *retro* aparece recurrentemente en la tragedia senecana dentro de contextos que aluden a subversiones cósmicas y sociales (*Her.F.*, 941; *Phaed.*, 676; *Ag.*, 488; 714; *Thy.*, 459; 776; *Med.*, 747; *Oed.*, 349; 367; 576; 870).

<sup>38</sup> Cf. también *Oed.*, 1012 (*uacuosque uultus*); *Ag.*, 702-703 (*regia... /uacua*); *Thy.*, 53 (*imple Tantalo totam domum*); 65 (*ieiunia exple*); 152 (*uacuo gutture*); 253-254 (*...impleri iuuat/ maiore monstro*); *Her.F.*, 500 (*explebo nefas*). Sobre estos aspectos en la tragedia de Séneca, cf. Tola, E., “Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: nefas trágico e imaginario poético”, *Auster* 14, 2009, 85-99; “El texto y sus fronteras: cuerpo, ritual y poética trágica en el *Tiestes* de Séneca”, *Cuadernos de Filología Clásica* 30.1, 2010, 117-130.

<sup>39</sup> Hacia el final de su apóstrofe (*B.C.*, VII, 451-452) el narrador menciona explícitamente a Tiestes y a la ciudad de Argos, donde se desarrolla ese mito trágico (*...astra Thyestae / intulit et subitis damnauit noctibus Argos*). El primer libro del *Bellum Ciuile* (I, 543-544) presenta una referencia a la inversión del curso del Sol en esa leyenda.

referencia inmediatamente posterior del poeta del *Bellum Ciuile* a la fundación de la ciudad a partir del gesto funesto de Rómulo sella la alusión mítico-trágica implícita en su visión del *nefas* civil (...*ut primum laeuo fundata uolatu / Romulus infami compleuit moenia luco*, *B.C.*, VII, 437-438).

En función de los múltiples ecos con la tragedia de Séneca, el apóstrofe del narrador acerca de las consecuencias de Farsalia para Roma adquiere los rasgos de una suerte de Coro trágico que potencia el *pathos* dramático del relato bélico. El poeta deviene uno de los personajes de su propia narración, que él mismo interrumpe para plasmar su *indignatio* conforme a una estética propia del género trágico<sup>40</sup>. Más allá de la desmesura de César, el día después de la lucha profundiza el efecto dramático con la focalización de la naturaleza como partícipe activo de los aspectos macabros de la escena.

### **El banquete funesto y el destino de Roma o la poética lucaniana del relato bélico**

Diversas formas de intervención de la naturaleza en los acontecimientos humanos problematizan también la noción de ‘victoria’ en esta versión épica de una guerra civil. Los tópicos de la exposición de los cadáveres a los animales rapaces en el campo de batalla y de la decadencia de las ciudades a partir de una irrupción del ámbito salvaje en la esfera de la cultura dejan al descubierto, en el libro VII, la interpretación lucaniana de la historia. Si bien la presencia de animales en ese contexto marcial constituye un *topos* de procedencia homérica (*Il.* I, 4-5), lo cierto es que Lucano lo amplía con un catálogo de variadas fieras (*lupi* 826; *leones* 827; *ursae* 828; *canes* 829; *uolucres* 831) y con una alusión hiperbólica a las aves que cubren el cielo (...*numquam tanto se uulture caelum/ induit aut plures presserunt aera pinnae*, 834-835)<sup>41</sup>. La desmesura del cuadro conlleva una serie de anomalías y trastrocamientos de la escenografía tradicional del motivo. Por un lado, el anacronismo que supone la

---

<sup>40</sup> Cf. Zehnacker, “Épopée et tragédie”, 286, quien retoma los análisis de Soubiran, J., *Lucain, La guerre civile (VI 333 – X 546), Introduction, texte et traduction rythmée, notes par Jean Soubiran*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998, 30-31.

<sup>41</sup> Una imagen similar proveniente de una fuente historiográfica común en los relatos de Plutarco (*Brut.* XXXIX, 5) y Apiano (*B.C.*, IV, 134) sobre la inminencia del enfrentamiento en Filipos permite suponer que los versos de Lucano constituyen una reescritura de algún pasaje historiográfico relativo a dicha batalla. Como señala al respecto Martina, M., “Lucano, *Bellum Ciuile* 7, 825-846”, *MD* 26, 1991, 192, en el marco de su proyecto estético e ideológico Lucano habría querido integrar su propia narración de los eventos de Farsalia con situaciones y motivos que la historiografía atribuía comúnmente a Filipos. Sabemos, pues, que fue allí donde Octavio negó sepultura a los vencidos (Suet., *Aug.*, 13) y que las víctimas de la batalla fueron dejadas a merced de las aves rapaces ([Sen.] *Oct.*, 515-516).

inclusión de las grullas entre los animales carnívoros (832-834) funciona como señal de una realidad alterada; por otro, el efecto de *responsio* que instaura dicha enumeración (825-837) con el catálogo de las fuerzas pompeyanas en el libro III (169-297) exhibe las paradojas inherentes al conflicto intestino<sup>42</sup>. A la luz de tal *responsio*, el macabro listado de animales en esta instancia del poema funciona, pues, como un contra-catálogo cuyos protagonistas no son ya los actores propios de un hecho bélico, sino animales de rapiña que extienden al día después la deshumanización que provoca un *bellum impium*<sup>43</sup>. Las correspondencias antitéticas incluyen también el involucramiento total de la naturaleza en este fúnebre festín<sup>44</sup> (*omne nemus misit uolucres, omnisque cruenta / alite stillauit roribus arbor, B.C., VII, 836-837*) dado que la insistencia en el adjetivo *omnis* evoca la imagen de totalidad con la que el narrador había descrito las épocas prósperas de Roma (*omne bellum B.C., VII, 421; tota dies 424; omniaque...Romana 425*). La sección descriptiva de la escena (838-846) inscribe el sistema de anomalías y oposiciones en el plano genérico del relato:

*B.C., VII, 838-846:*

saepe super uultus uictoris et impia signa  
aut cruor aut alto defluxit ab aethere tabes  
membraque deiecit iam lassis unguibus ales. 840  
sic quoque **non** omnis populus peruenit ad ossa  
inque feras discerptus abit; **non intima curant**  
**uiscera nec totas auidae sorbere medullas:**  
**degustant artus.** Latiae pars maxima turbae  
fastidita iacet; quam sol nimbiue diesque 845  
longior **Emathiis** resolutam **miscuit aruis.**

A menudo sobre el rostro de los vencedores y sobre las impías enseñas cayeron de lo alto del éter sangre o humores putrefactos y un ave soltó algún miembro de sus garras ya cansadas. De este modo, no toda esa multitud se convirtió en huesos ni desapareció, despedazada, en el cuerpo de las fieras; no se preocupan éstas por devorar con avidez las vísceras más recónditas ni la totalidad de las médulas: solo degustan los miembros. La mayor parte de la masa latina yace desdeñada: el sol, las lluvias y el curso de los días la mezcló, ya desintegrada, con los campos de Ematia.

El texto multiplica la desmesura inicial en cuanto al número de animales rapaces con el cuadro de la excesiva cantidad de cadáveres que no llegan a ser completamente

<sup>42</sup> Cf. *B.C., III, 199-200 (deseritur Strymon tepido committere Nilo / Bistonias consuetus aues...); B.C., VII, 832-834 (...uos, quae Nilo mutare soletis / Threicias hiemes, ad mollem serius Austrum / istis, aues...)*

<sup>43</sup> Sobre un mismo imaginario de deshumanización, cf. *B.C., IV, 313-315; 413-414.*

<sup>44</sup> *B.C., VII, 825 (funesta ad pabula belli).*

devorados. La inclusión de la naturaleza en la ferocidad del enfrentamiento civil pone de manifiesto dos ejes fundamentales del motivo en Lucano: si la alusión a la ‘saciedad’ de las fieras subraya la crueldad de César en virtud de su ‘insaciabilidad’ ante la visión del campo de batalla, la paradoja resultante remite, a su vez, a la configuración genérica del pasaje a través de la repulsión que suscita la conducta de los animales<sup>45</sup>. Como bien ha demostrado al respecto P. Esposito<sup>46</sup>, una lectura metaliteraria de las negaciones que atraviesan el pasaje (*non* 841; *non* 842; *nec* 843) instaaura el poema de Lucano como una negación y redefinición del material épico tradicional, pues la paradoja expresiva que desencadena dicha trama estilística connota la ausencia de los elementos constitutivos de la escenografía convencional y la consecuente problematización de los límites del género. Desde esta óptica, los versos que cierran la descripción no solo confirman el proceso de deshumanización que pone en marcha el *ciuile nefas* mediante la referencia a los cuerpos que se mezclan con la tierra (...*Emathiis...miscuit aruis*, 846), sino que revelan también la intersección entre los registros épico y trágico a partir de las fuertes resonancias del verbo *misceo* en el imaginario cultural de la mezcla de sangre tanto en la épica de Lucano como en la tragedia de Séneca<sup>47</sup>.

Ahora bien, la alteración del tópico de la presencia de animales el día después se conjuga con el de la decadencia de las ciudades para potenciar el *horror* de la guerra civil en la visión lucaniana. Tras la *impietas* de César y la acción de las fieras sobre los cadáveres, el poeta vuelve a intervenir en su relato con un apóstrofe final a la tierra de Tesalia (847-872). Una suerte de *locus horridus* asociado con las consecuencias del *nefas* intestino ahonda los alcances de las correspondencias intratextuales que establece el libro VII:

B.C., VII, 858-868:

---

<sup>45</sup> Para una comparación entre los comportamientos de César y de la naturaleza, cf. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, 227 y ss. Sobre la relación con Séneca a partir del imaginario de saciedad y repulsión, cf. Martina, “Lucano, *Bellum Ciuile* 7, 825-846”, 190.

<sup>46</sup> Esposito, P., “Lucano e la negazione per antitesi”, en: Esposito, P. - Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 54-55. El autor estudia ese rasgo estilístico en diversos pasajes del *Bellum Ciuile*.

<sup>47</sup> Sobre las implicancias de esta imagen en la tragedia de Séneca y en la épica de Lucano, cf. respectivamente Petrone, G., *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo, Sellerio Editore, 1996; Tola, E., “El texto y sus fronteras, 117-130; “...*incognita uerba / temptabat carmenque nouos fingebat in usus* (B.C. VI, 577-8): les arts d'Erictho et la poétique de Lucain”, en: Baratin, M. - Lévy, C. - Utard, R. - Videau, A. (eds.), *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, 761-773 y “Una versión de la historia o la poética del *monstrum* en Lucano (B.C. 4, 465-581)”, *Euphrosyne* 40, 2012, 355-366.

plus **cinerum** Haemoniae sulcis telluris **aratur**  
pluraque ruricolis feriuntur dentibus **ossa**.  
**nullus** ab Emathio religasset litore funem 860  
nauita, **nec** terram quisquam mouisset **arator**,  
**Romani bustum populi**, fugerentque coloni  
umbrarum campos, gregibus dumeta **carerent**,  
**nullusque** auderet pecori permittere pastor  
**uellere surgentem de nostris ossibus herbam**, 865  
ac, uelut impatiens hominum uel solis iniqui  
limite uel glacie, **nuda atque ignota** iaceres,  
**si non prima nefas belli sed sola tulisses**.

Más cenizas son aradas en los surcos de la tierra hemonia y más huesos golpeados por las rejas de los agricultores. Ningún navegante habría amarrado su cable en la ribera de Tesalia ni ningún labrador habría removido el suelo, tumba del pueblo romano; los colonos rehuirían las campiñas pobladas de sombras; los matorrales carecerían de rebaños y ningún pastor se atrevería a permitir al ganado que arrancara la hierba que surge de nuestros huesos; y, como una región inhabitable para el hombre, por ser zona de un calor opresivo o a causa del hielo, te extenderías desierta e ignorada si hubieras sido no la primera, sino la única en soportar el sacrilegio de la guerra.

La referencia implícita a Filipos permite subrayar simultáneamente la magnitud y perdurabilidad del conflicto fratricida y la decadencia de Roma después de Farsalia<sup>48</sup>. A partir de un entramado que retoma la primera intervención del poeta (385 y ss.), el texto inscribe los principales núcleos temáticos del motivo tradicional de la muerte de las ciudades (quietud, desolación) en un paisaje caracterizado, una vez más, por la negación (*nullus* 860; *nec* 861; *nullusque* 864)<sup>49</sup>, la carencia (*carerent* 863) y la desolación (*nuda atque ignota* 867). Por un lado, la hierba que surge de los huesos (865) evoca la idea de mezcla con la que el narrador se había referido a la fusión de los cadáveres con la tierra (*Emathiis resolutam miscuit aruis*, 846); por otro lado, al entrecruzar el léxico que presenta la caída de Roma (*ossa* 859; *ossibus* 865; *iaceres* 867) con el de la escena previa de las fieras en el campo de batalla (*ossa* 841; *iacet* 845) y al destacar la imagen de Tesalia como *Romani bustum populi* (862) el pasaje muestra una especie de retorno negativo a los orígenes de la civilización. En este horizonte semántico, la alusión a la actividad del arado mediante dos términos destacados en posición final de sus respectivos hexámetros (*aratur* 858; *arator* 861) se torna significativa a la luz del adverbio *retro* con el cual Lucano había retratado antes la caída

<sup>48</sup> Si bien la batalla de Filipos se desarrolló en Tracia, Lucano explota la confusión tradicional entre las dos regiones para multiplicar la imagen de destrucción que acarrearán las guerras civiles.

<sup>49</sup> La trama de negaciones de este último apóstrofe del narrador remite también a su intervención previa al relato de la batalla (*Hae facient dextrae quidquid non expleat aetas/ ulla nec humanum reparat genus omnibus annis, / ut uacet a ferro...*, B.C., VII, 387-389).

de la *Vrbs* (*sed retro tua fata tulit*, 426). En efecto, la ambigüedad simbólico-ritual del instrumento agrícola con el que se relacionan ambos términos aúna paradójicamente la imagen de florecimiento y caída de Roma en la medida en que su función sugiere tanto la fundación de ciudades como su destrucción<sup>50</sup>. Según señala al respecto M. Labate<sup>51</sup>, la ruina de una ciudad designa a menudo en la literatura augustal un retroceso en el curso de la civilización, conforme al emblemático verso horaciano sobre la muerte de Roma (*ferisque rursus occupabitur solum*, Hor. *Ep.* XVI, 10). Ubicado nuevamente como un personaje trágico que interrumpe y al mismo tiempo orienta el sentido de la acción, el poeta delinea, así, las consecuencias del *ciuile nefas* a partir de la yuxtaposición temática entre su relato y una imagen recurrente en la literatura latina y en su propia versión de los acontecimientos históricos, a saber, la oposición ciudad - no ciudad, vida - muerte. De hecho, al mencionar las heridas de la guerra civil en el comienzo del poema (...*alta sedent ciuilibus uulnera dextrae*, B.C., I, 1, 32), la descripción de Italia introduce en el texto el *topos* de la decadencia de las ciudades en el marco de un paisaje cuyos campos abandonados transforman las célebres *laudes Italiae* virgilianas (G. II, 140 y ss.) en un espacio horrendo y desolado (*horrida quod dumis multosque inarata per annos / Hesperia est desuntque manus poscentibus aruis*, B.C., I, 28-29).

Por otra parte, una vez concluido el episodio de la batalla, la última sección del libro IX (950-999) presenta a César frente a las ruinas de Troya, ciudad prototípica en la conformación del motivo<sup>52</sup>. El verso que enmarca la atónita mirada del personaje lo designa como *satiatus clade* (950), en claro contraste con su ‘insaciable’ crueldad después de Farsalia, y anuncia también una actitud opuesta a la que había mostrado ante la visión de la masacre (*Vt ducis impleuit uisus ueneranda uetustas*, B.C., IX, 987)<sup>53</sup>. La sacralidad de Troya en tanto ícono de los valores colectivos de una comunidad focaliza así, por semejanzas y contrastes, el módulo estilístico ‘vacío - llenado’ con el

---

<sup>50</sup> En cuanto a la ambigüedad del arado, cf. Isid., *Etym.*, XV, 2, 4 (“*urbs aratro conditur, aratro uertitur*”) y Man., IV, 554 y ss. Para la imagen del arado destructor, cf. Horacio (*Carm.*, I, 16, 17) y Propertio (III, 9, 41 ss.).

<sup>51</sup> Labate, M., “Città morte, città future: un tema della poesia augustea”, *Maia* 43, 1991, 174.

<sup>52</sup> Sobre las ruinas como representación concreta del colapso de límites y como doble potencialidad de reconstrucción y disolución, cf. Spencer, D., “Lucan’s Follies: Memory and Ruin in a Civil-War Landscape”, *G&R* 52, 2005, 46-69.

<sup>53</sup> Cf. B.C., VII, 797: ...*ne laeta furens scelerum spectacula perdat*. La paronomasia que entrelazaba la mirada de César con el crimen (*scelerum spectacula*) contrasta con la que reúne, en el libro IX, su visión de Troya con la ‘venerable antigüedad’ del lugar (*impleuit uisus ueneranda uetustas*).

cual el poema narra y comenta, a través del *narrator in fabula*<sup>54</sup>, el enfrentamiento intestino<sup>55</sup>. Desde esta perspectiva, dicho módulo integra la dinámica lucaniana de manipulación de tópicos puesto que los rasgos de una ciudad desolada o ‘no - ciudad’ recuerdan, también *per absentiam*, el poderío de Roma antes del *nefas* civil y su estatus clásico de ciudad eterna<sup>56</sup>. La presencia de cadáveres y animales de rapiña como ‘habitantes’ de un espacio de muerte en el plano narrativo del relato y la alusión a un paisaje fantasmático en el plano de las intervenciones ‘dramáticas’ del poeta (...*umbrarum campos B.C.*, VII, 863) convierten el escenario fratricida en un verdadero *locus horridus* que invierte una tipología descriptiva tradicional a los efectos de multiplicar el horror de la guerra interna<sup>57</sup>.

### Conclusiones

El entrelazamiento entre los discursos épico, histórico y trágico y la manipulación de diversos tópicos constituyen uno de los principales rasgos de la refuncionalización del motivo del día después de la batalla en el libro VII. A través de la intergenericidad como factor determinante de la praxis literaria de Lucano, un entramado de imágenes desestabiliza y redefine el horizonte de expectativas del episodio bélico. Al reunir los segmentos narrativos con los apóstrofes del poeta, los temas de la mirada en tanto elemento inherente al desarrollo de los sacrilegios fratricidas, del *nefas* civil asociado al concepto de *monstrum* y de la participación de la naturaleza en la ferocidad de la contienda configuran, pues, una poética del horror vinculada a la confusión de espacios simbólicos y genéricos. Por un lado, la representación hiperbólica de la conducta de César desdibuja el plano histórico de los acontecimientos narrados en la medida en que los ficcionaliza conforme al proyecto estético del poema. Desde el punto de vista narrativo, tal degradación del general vencedor se plasma en lo que J. Kaempfer define como “relato patético”, es decir, un

---

<sup>54</sup> Cf. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, 88 y ss.

<sup>55</sup> En cuanto al simbolismo cultural de Troya, cf. Perutelli, “Dopo la battaglia”, 97-100.

<sup>56</sup> *B.C.*, VII, 415-425.

<sup>57</sup> Para una caracterización del *locus horridus* como inversión de los elementos propios de un *locus amoenus*, cf. Malaspina, E., “Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: proposta di risistemazione”, *Aufidus* 23, 1994, 7-22 y Ariemma, E. M., “Lo spettro della fame, l'arsura della sete (Sil. II 461-474)”, en: Esposito, P.- Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 153-191. Como bien observa Malaspina (13), esta última tipología descriptiva, ya presente en la literatura latina al menos desde Virgilio (*Aen.*, VI, 268 y ss.), se potencia particularmente en el siglo I d.C. en el marco de las tendencias irracionales, barrocas y expresionistas del período. Cf. Sen., *Oed.*, 36-56; 154-159; 530-547; *Thy.*, 650-682; *Her.F.*, 662-727; Luc., *B.C.*, III, 399-425; V. Fl., III, 398-405; Sil., VI, 146-154; XII, 120 ss.



tipo de relato que “muestra la guerra de cerca”, en sus aspectos más atroces e irracionales<sup>58</sup>; por otro lado, las múltiples intersecciones con la tragedia senecana profundizan el tópico cultural de las *arma fraterna* así como los trastrocamientos subyacentes en los mitos trágicos evocados. En este sentido, la paradójica superposición entre vencedores y vencidos, la alteración del curso del tiempo y la subversión de los lazos familiares que caracterizan el *Agamenón* y el *Tiestes* de Séneca integran el relato lucaniano para poner de manifiesto el quiebre de límites que supone un *bellum impium* y potenciar, al mismo tiempo, los alcances dramáticos de un hecho marcial entendido como una disolución del orden del mundo. De acuerdo con la asimilación planteada por Séneca<sup>59</sup> entre los efectos emotivos que provoca la lectura de las narraciones históricas y aquellos que generan en los espectadores las representaciones dramáticas, el texto de Lucano opera un entrecruzamiento de registros para dar cuenta de una nueva y singular relación entre el poeta, su soporte genérico y el objeto de su narración.

**Eleonora Tola**

Conicet – Universidad de Buenos Aires –  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[elytola@gmail.com](mailto:elytola@gmail.com)

#### **Resumen:**

La escena del campo de batalla tras el enfrentamiento entre pompeyanos y cesarianos en el libro VII del *Bellum Ciuile* de Lucano (786-846) deja al descubierto el proceso de refuncionalización del tópico tradicional del día después de la lucha. Desde una perspectiva estilística mostramos que la intersección entre los códigos historiográfico, épico y trágico y la manipulación de diversos motivos literarios y culturales en dicho relato pueden leerse como uno de los principales mecanismos de la poética lucaniana del *ciuile nefas*.

**Palabras clave:** Lucano - campo de batalla - tópicos - intergenericidad - poética

#### **Abstract:**

The battlefield scene after the confrontation between Caesareans and Pompeians in book VII of Lucan's *Bellum Ciuile* (786-846) makes explicit a refunctionalization of the traditional 'day after battle' *topos*. From a stylistic perspective I show that the intersection of historiographic, epic and tragic codes,

---

<sup>58</sup> Cf. Kaempfer, J., *Poétique du récit de guerre*, Paris, 1998, 156.

<sup>59</sup> *De ira*, II, 3-5: “[...] Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectiones rerum uetustarum. Saepe Clodio Ciceronem expellenti et Antonio occidenti uidemur irasci. Quis non contra Mari arma, contra Sullae proscriptionem concitatur? Quis non Theodoto et Achillae et ipsi puero non puerile auso facinus infestus est? 4. Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus; mouet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis aspectus; 5. inde est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos [...]”.

Auster, 2013 (18), e003. ISSN 2346-8890

and the manipulation of some literary and cultural motifs in that episode can be read as one of the chief mechanisms of Lucanian poetics of *ciuile nefas*.

**Keywords:** Lucan - Battlefield - *Topoi* - Intergenericity - Poetics

RECIBIDO: 18-11-2013 – ACEPTADO: 10-2-2014