

Myrtia, n° 25, 2010, pp. 99-129

DISOLUCIÓN UNIVERSAL Y AGLUTINACIÓN DISCURSIVA EN LUCANO.
CORRUPCIÓN Y DISPERSIÓN DEL CUERPO SOCIAL E INDIVIDUAL

MARTÍN M. VIZZOTTI
U.N.L.P.*

Resumen. En este trabajo analizamos cómo la épica de Lucano despliega, a través de los conceptos centrales de la cosmología estoica, un discurso aglutinante y barroco en cuyo plano diegético se produce la disolución del cosmos y del estado romano. Este proceso de inexorable disolución repercute, gracias a la acción de la *sympátheia* y el *pneûma*, en el cuerpo de los soldados: los cuerpos son sometidos a tensiones monstruosas o a la acción de fuerzas que los destrozan, los deforman o los disuelven. Las operaciones discursivas hacen que los conceptos fundantes del *vir Romanus*, particularmente la *virtus*, se vuelvan monstruosas caricaturas de sí mismas. Para ello hemos seleccionado los siguientes episodios: la batalla naval frente a Marsella (III, 509-762), el suicidio de Vulteyo y sus hombres (IV, 462-581), la *aristeia* de Esceva (VI, 118-262) y el ataque de las serpientes (IX, 700- 851).

Summary. In this paper we study how the epic of Lucan constructs, through the use of Stoic cosmology imagery, a baroque discourse that agglutinates, in the diegetic level, a cosmic and social dissolution. This inexorable process of dissolution affects, by action of *sympátheia* and *pneûma*, the body of the soldiers: their bodies suffer inhuman tensions and huge forces that destroy, deform or dissolve them. The discursive operations corrode the fundamental concepts of the *vir Romanus*, specially *virtus*, until they become grotesque caricatures of themselves. To achieve this we selected the following episodes: the naval battle in front of Marseille (III, 509-762), the suicide of Vultei and his men (IV, 462-581), Scaeva's *aristeia* (VI, 118-262) and the attack of the serpents (IX, 700-851).

Palabras clave: Cosmología estoica- disolución universal – *Pharsalia*.

Key words: Stoic Cosmology – Cosmic Dissolution - *Pharsalia*.

Fecha de recepción: 9 – VI – 2009.

* **Dirección para correspondencia:** Centro de Estudios Latinós. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata. Argentina. Calle 48 s/n (entre calles 6 y 7). E-mail: cajasky@yahoo.com.ar.

Introducción

La crítica lucaniana ha sido absolutamente dispar a lo largo de los siglos y sus diferentes valoraciones de la *Pharsalia* son un fiel reflejo de las variadas aproximaciones axiológicas de cada momento.¹ Las radicales innovaciones respecto del género, la forma y el contenido que Lucano ejecuta en su épica (ausencia de aparato divino, uso del material histórico, estilo barroco y retorización, *inter alia*)² generó, a lo largo de la historia numerosas hipótesis e interpretaciones.³ También otra poderosa *communis opinio* dominó la producción académica de los últimos dos siglos: el poeta no sólo estaba influenciado por la doctrina estoica sino que era, él mismo, un consagrado estoico que expone su doctrina a través de los discursos de Catón.⁴

En los últimos 40 años habido un cambio radical en las interpretaciones de Lucano, los trabajos de W. R. Johnson, J. Henderson y J. Masters rechazaron las lecturas estoico-reduccionistas y mostraron cómo en la *Pharsalia* se construye un universo oscuro y tenebroso, absurdo en muchos casos, un cosmos caótico y fragmentado⁵ en inexorable disolución.⁶ Esta corriente crítica representa un notable

¹ M. A. Lucano, 1984, *Pharsalia*, Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo, Madrid, Ed. Gredos, pp. 36-50.

² Vasily Rudich, 1997, p. 107: "It was repeatedly claimed by scholars that his epic does not respond to our expectations of structural coherence, and that many episodes are painfully overwrought, overblown and even inadvertently comical; that his style, with a few exceptions, appears extremely artificial, and that his many pointed and convoluted sententiae often verge on obscurity and even nonsense. There have been long stretches of time when his accomplishment was appreciated by the great - from Dante to Marlowe to Corneille to Goethe to Shelley- and he was extolled as an exemplar of Latin letters, a young genius who tragically fell victim to a tyrant. Only in very recent years has Lucan started to enjoy a remarkable revival which may be explained as a belated recognition that his desperate vision of the world won over by evil is akin in many respects to the fashionable existential pessimism of the present day. Furthermore, much of what earlier was dismissed as Lucan's literary vice is indeed characteristic of modern aesthetics, including incoherence and self-indulgence as well as fascination with the horrible and the absurd."

³ Ya el propio Quintiliano lo recomendaba a los oradores más que a los poetas (Quint. *Inst. Orat.* X, 1, 70), véase L. A. Lucano, 1967, *La Pharsalia*, texto revisado y traducido por V.-J. Herrero Llorente Vol. 1, Libros I- III, Barcelona, Alma Mater, pp. xv- xxv.

⁴ Michael Lapidge, 1979.

⁵ R. Sklenář, 1999, p. 281.

avance sobre la ortodoxia preliminar y enriquece las lecturas de Lucano, suele desestimar muchas de las riquísimas paradojas de la obra, reduciéndolas a un simple uso irónico del material poético, en las cuales Catón se transforma en una mera caricatura del *vir bonus*. Por otro lado, para que un pasaje resulte verdaderamente irónico, más allá de la voluntad del intérprete, deben existir marcas textuales que indiquen la presencia de una ironía, así, la *Apocolocyntosis* de Séneca anuncia desde su título una voluntad expresa de ironía. En cambio, la muerte de un soldado atravesado simultáneamente por dos *rostra*, más allá de lo grotesco de la escena, no ofrece ninguna marca o indicio, creemos, que indiquen una aproximación irónica a la escena.

Uno de los pocos puntos de encuentro entre los críticos es, más allá de si Lucano era o no un fiel adepto al estoicismo, la innegable cosmovisión estoica del universo en toda la *Pharsalia*. La cosmología estoica organiza la configuración discursiva y estructural del poema en su totalidad: imágenes, vocabulario, terminología específica, etc.⁷ De manera tal que el concepto de disolución universal es central para el desarrollo del poema. En una paradoja muy del gusto de Lucano, la cosmovisión estoica y su vocabulario filosófico sirven al poeta para construir un universo en disolución que pone en juego todos los fundamentos de la escuela que sustenta la *conpages* del mismo, casi prefigurando la paradoja miltoniana de “construir una ruina”.⁸ En definitiva, la *Pharsalia* parece desplegar un universo nihilista y absurdo,⁹ donde los dioses, si existen, son *minaces* (I, 524) o, en el mejor

⁶ M. Lapidge, 1979, p. 346: “It can be shown, I think, that Lucan was thoroughly conversant with stoic cosmology as it was represented by his contemporaries, and that his familiarity with this cosmology found expression in a recurrent series of images which one might call (for the sake of convenience) the imagery of cosmic dissolution. I shall attempt to show that this imagery of cosmic dissolution is central to the meaning of the first seven books of the *Pharsalia*.”

⁷ M. Lapidge, 1979, pp. 334-370; R. Sklenář, 1999, pp. 281-296; R. J. Getty, 1936, pp. 55-63.

⁸ J. Milton, *Paradise Lost*, IV, 521-522: “O fair foundation laid whereon to build/ Their ruin.”

⁹ M. A. Lucano, *Pharsalia*, II, 12-15: “*siue nihil positum est, sed fors incerta uagatur/ fertque refertque uices et habet mortalia casus,/ sit subitum quodcumque paras; sit caeca futuri/mens hominum fati; liceat sperare timenti.*”; R. Sklenář, 1999, p. 289: “*Quo fata trahunt virtus secura sequetur* would be, in itself, an unexceptionable Stoic dictum: *fata*, as we have seen, stands for the divine ordinance, and since it is the mark of the *sapiens* to live in accordance with it, his *virtus* remains *secura* (in the technical sense of Stoic *securitas*) when he does so. The problem for Cato is that providence leads him toward the greatest of moral wrongs, and thus draws *virtus* inexorably towards its own opposite. This would imply something quite

de los casos, absolutamente indiferentes a los sufrimientos de los hombres.¹⁰ La *Pharsalia* es una obra compleja de gran vitalidad, capaz de generar significados múltiples y muchas veces contradictorios, por lo que sólo comentamos estas controversias como marco para nuestro estudio, mucho más acotado, que se ubica dentro del marco hermenéutico de estos autores.

La cosmología estoica, desde Crisipo, concebía el universo interconectado por agentes cohesivos, como un ser vivo donde el *pneûma* y el *tónos* mantenían unidas las diferentes partes gracias a la *sympátheia tôn holôn*:

“The central doctrine of Chryssipus cosmology was that concerning the cosmic *pneûma*. For his predecessors, Zeno and Cleanthes, the principal cosmic agent had been creative fire (*pûr technikón*). However, the conception of creative cosmic fire brought many difficulties in its train, particularly concerning question of cosmic stability. Chryssipus attempted to solve these difficulties with his conception of a cosmic *pneûma*. Earlier Stoics had taught the notion of a bodily *pneûma* (a notion derived ultimately from Aristotle) and had also conceived the universe as a living being (*Zôon*), but Chryssipus was apparently the first to see that the concept of bodily *pneûma*, through which the animated body was held together and vitalized, could be applied by analogy to the universe. Just as the bodily *pneûma* held all bodily parts together by creating an internal tension (*tónos*), so Chryssipus argued that the universe was held together by the coherent force and tensional movements of the all-pervasive cosmic *pneûma*. [...] From medical theory Chryssipus borrowed the metaphorical notion that all parts of a living body were in ‘sympathy’ (*sympathéa*) with one another, whence he could speak of cosmic ‘sympathy’, *sympátheia*. And one because the cosmic *pneûma* created a tension in all things which held the universe in its spherical shape, Chryssipus could speak of the resultant cosmic tension as *syntonía*.”¹¹

unacceptable to Stoic doctrine, namely that providence can ordain a moral wrong. Yet Cato arrives at the same conclusion with *crimen erit superis et me fecisse nocentem*, since *superis* stands for the same providential concept as *fata*. He thus makes it clear, in this most explicit rejoinder to Brutus, that the path of the *sapiens* leads to civil war and to the merging of Cato’s *virtus* with *nefas*”

¹⁰ M. A. Lucano, *Pharsalia*, VII, 445-447: *sunt nobis nulla profecto/ numina: cum caeco rapiantur saecula casu,/ mentimur regnare Iouem*, y VII, 454-455: *Mortalia nulli/ sunt curata deo*. V. Rudich, 1997, p. 118: “Lucan’s treatment of the gods, in part due to the operations of the rhetoricized mentality, is exasperatingly confusing: they are, at best, presented as non-existent or impotent, and, at worst, as wicked and destructive.”

¹¹ M. Lapidge, 1979, pp. 346- 348.

Todas estas nociones eran familiares para Lucano, según Lapidge, a través de tres fuentes: Manilio, Cornuto (su maestro) y Séneca (su tío y mentor).¹²

La disolución del cuerpo.

El motivo de la disolución universal lleva aparejado una compleja cuestión que los críticos han tratado de dilucidar, resultando en diversas interpretaciones sobre el “nihilismo lucaniano”¹³ y la adecuación o no de la ética catoniana¹⁴ y el *mos maiorum* a este universo absurdo. Sin embargo, como ya hemos señalado, el universo de la *Pharsalia* es construido con conceptos eminentemente estoicos a través de las nociones de *pnêuma*, *tónos* y *sympátheia*. El universo aparece como un organismo armónico en el cual una disonancia o una alteración significativa en alguna de sus partes constitutivas repercute en la totalidad. En la *Pharsalia* el *ordo mundi* ha sido trastocado, Roma se derrumba sobre sí misma y el *mos maiorum* es sólo una fachada esquizofrénica.¹⁵ En este trabajo analizaremos cómo la disolución

¹² M. Lapidge, 1979, *passim*.

¹³ R. Sklenář, 1999; M. Lapidge, 1979; R. Tarrant, 2002.

¹⁴ R. Sklenář, 1999, p. 282: “But Lucan deposits Cato into a Universe devoid of reason, ‘one wholly without purpose or meaning’ (Johnson 1987, 10), marked by ‘the blatant absence of any design’ – in short, a nihilistic universe, where the cosmological prerequisites for Catonian ethics necessarily fail. Cato’s pursuit of the Stoic ideal is in a literal sense doomed from the start, as Lucan assigns a predominant section of the *Bellum Civile*’s long proem to an exposition of his anti-rational cosmology”

¹⁵ V. Rudich, 1997, pp. 4-5: “The arrival of the Principate and its eventual consolidation brought some further dramatic changes. The cultural, and especially the political dynamics of society became largely illusory, and it is illusion that naturally allows the priority of manner over matter. Elsewhere I emphasized the fundamentally dichotomic nature of the Augustan regime: being and autocracy, it continued to present a republican facade. The divorce between *verba* and *acta*, a sort of socio-political ‘schizophrenia,’ now came to form one of the primary characteristic in both collective and individual behavior which from now on became fraught with ambivalences and ambiguities on all levels of interaction – a key factor for understanding both the history and the literature of the time. As regards the upper echelon of society, this ‘schizophrenic’ dilemma was exacerbated by the fiction of the senate’s partnership in the government while in fact it was deprived of any independence and freedom of initiative. In terms of attitudes and behaviors, this state of affairs resulted in the pervasive effect of *disimulatio* –the dissident means of accommodation to reality, which was the subject of my earlier book on this period. This was a complex and confusing condition of mind, the result of contradictory forces operating within one and the same person- intellectual, emotional and instinctive. [...] In this ambivalent juncture the development of a rhetoricized mentality answered the deep social and

de los valores esenciales del *vir romanus*¹⁶ tienen su correlato, vía *sympátheia tôn holôn*, en el cuerpo de los individuos¹⁷ y cómo este proceso va acompañado de una absoluta degradación de la *virtus* que es asimilada entonces al *nefas* más absoluto y, consecuentemente, de la inadecuación del concepto de *vir* en tanto héroe.¹⁸

La batalla frente a Marsella (III, 509-762).

La descripción de la batalla naval presenta una cuidadísima progresión que encontraremos también en los otros tres episodios analizados en este trabajo. El desarrollo del combate es desplegado de manera gradual: se describe el entorno y la composición de ambas flotas (vv. 509-527) y el propio amanecer preanuncia la violencia por venir (III, 521-524). El mar en calma, cuyas aguas destrozan los rayos del sol, es el escenario perfecto para la matanza que se avecina. Se despliegan las flotas enemigas (vv. 528-537) y comienza la batalla, en esta ocasión griegos contra romanos, sin embargo Lucano reformula uno de los versos del proemio - *pares aquilas et pila minantia pilis*. (v. 7)- en el verso 544, “*ut primum rostris crepuerunt obuia rostra*”, lo cual nos coloca, a través de esta alusión, nuevamente en el marco del *Bellum Civile*.

La batalla continúa *in crescendo* y los romanos logran su objetivo, trabar el sagaz maniobrar de las naves griegas y proponer el combate cuerpo a cuerpo, donde son superiores. La lucha es cruenta y generalizada, las muertes son impersonales y anónimas y la magnitud de la matanza se revela tanto en las aguas escarlatas como en las profundidades cubiertas de cuerpos:

*nauali plurima bello
ensis agit. stat quisque suae de robore puppis
pronus in aduersos ictus, nullique perempti*

psychological needs of the whole educated community. [...] By the time of Nero, this predicament was further aggravated by the reign of terror.”

¹⁶ V. Rudich, 1997, p. 6: “As for *virtus*, the concept had been gradually disintegrating and this threatened the traditional model of the universe with final collapse. The original meaning of *virtus* had been an irrevocable commitment to the service of the community, *civitas*, and now this presented irreconcilable choices for those concerned.”

¹⁷ Sh. Bartsch, 1997, pp. 10 y ss.

¹⁸ V. Rudich, 1997, p. 127: “There is little or nothing in the *Bellum Civile* to substantiate a preference for the old republican form of government. What is important is the existence of *vir* (‘men’) like Cato and *mores* (‘morals’) like this, and the belief that only through one’s own *virtus* can one’s own *libertas* be achieved and secured.” Sin embargo, como veremos en el desarrollo del trabajo, son personajes como Esceva o Vulteyo y sus seguidores los que reciben la denominación de *vir*.

*in ratibus cecidere suis. cruor altus in unda
spumat, et obducti concreto sanguine fluctus.
et, quas inmissi traxerunt uincula ferri,
has prohibent iungi conferta cadauera puppes.*

(III, 569-575)

Siguen luego las variadas formas muerte, esta vez personalizadas, donde los cuerpos son atravesados, aplastados, mutilados y despedazados.

Si para el estoicismo el *pneûma* y el *tónos* mantenían la cohesión interna del universo y de los cuerpos, en la *Pharsalia* los cuerpos son sometidos a tensiones y presiones monstruosas que los deforman y destrozan. Cato, Telón y Gyareo son atravesados por proyectiles que se alojan en sus pechos y caderas. Cato, particularmente, es atravesado por dos lanzas que chocan en medio de su pecho cuando intentaba arrebatarse un aplustre griego:

*cuius dum pugnat ab alta
puppe Catus Graiumque audax aplustre retentat,
terga simul pariter missis et pectora telis
transigitur: medio concurrat corpore ferrum,
et stetit incertus, flueret quo uolnere, sanguis,
donec utrasque simul largus cruor expulit hastas
diuisitque animam sparsitque in uolnere letum.*

(III, 585-591)

Estas muertes preparan la escena para otra en donde aparecen, de manera seminal, varios motivos que serán explotados y desarrollados por Lucano más adelante: hacen su aparición la *militiae pietas*¹⁹ y la gradual pero inexorable degradación de la *virtus* en *nefas*.

La muerte de uno de los gemelos ni siquiera tiene, en este universo absurdo, el consuelo de que al menos uno de los hermanos haya sobrevivido, pues será una *aeternis causam lacrimis; tenet ille dolores/ semper et amissum fratrem lugentibus offert* (III, 606-607). Su muerte ocurre luego de ser horriblemente mutilado:

*quorum alter mixtis obliquo pectine remis
ausus Romanae Graia de puppe carinae
iniectare manum; sed eam grauis insuper ictus
amputat; illa tamen nisu, quo prenderat, haesit
deriguitque tenens strictis inmortua neruis.
creuit in aduersis uirtus: plus nobilis irae*

¹⁹ V. Rudich, 1997, pp. 129-130.

*truncus habet fortique instaurat proelia laeua
rapturusque suam procumbit in aequora dextram.
haec quoque cum toto manus est abscisa lacerto.
iam clipeo telisque carens, non conditus ima
puppe sed expositus fraternaue pectore nudo
arma tegens, crebra confixus cuspide perstat
telaque multorum leto casura suorum
emerita iam morte tenet. tum uolnere multo
effugientem animam lassos collegit in artus
membraque contendit toto, quicumque manebat,
sanguine et hostilem defectis robore neruis
insiluit solo nociturus pondere puppem.*

(III, 608- 626)

En esta descripción donde abundan imágenes que serán recurrentes a lo largo de la obra – como las manos mutiladas aun apretando las armas o asiendo los bordes o una *militiae pietas* que busca no desperdiciar la propia muerte-, pero hay una frase que es central para nuestro trabajo: *creuit in aduersis uirtus: plus nobilis irae/ truncus habet*. Podría hacerse aquí una larga disquisición respecto de la adecuación al estoicismo de este concepto, más cercano a la visión aristotélica de la *ira*²⁰, pero lo que nos interesa es cómo algo que parece necesariamente virtuoso, el valor en la adversidad, sólo conduce en este universo a actos furiosos de inmolación. En esta primera aparición sólo se vislumbra este costado absurdo del valor, pero, como veremos a lo largo del desarrollo de este trabajo, se hará más y más patente hasta llegar a su *summum* en la *aristeia* de Esceva.

La *virtus* no ofrece una muerte gallarda, sino que alimenta las características furiosas de la *militiae pietas*: un desesperado arrojado cuya única intención es causar la mayor ruina posible - *solo nociturus pondere puppem* (III, 626)-. La nave que atacó este joven con su cuerpo (otra subversión lucaniana del paradigma épico que aparece en esta muerte y que veremos constantemente a lo largo de la *Pharsalia*: el cuerpo enloquecido atacando las armas) es destrozada en medio del fragor de la batalla:

*et, postquam ruptis pelagus conpagibus hausit,
ad summos repleta foros descendit in undas
uicinum inuoluens contorto uertice pontum.*

(III, 629-631)

La palabra clave aquí es *conpage*, pues el proemio de la *Pharsalia* anuncia expresamente que se canta la *conpage soluta* del universo, la cual esta íntimamente

²⁰ L.A. Séneca, *De Ira*, I, 8- 17.

relacionada a la disolución de Roma y de los valores que cohesionan el cuerpo social latino. Este proceso repercute de manera directa tanto en los cuerpos como en las estructuras construidas por los hombres.²¹

Estos motivos reaparecen al final del pasaje en las últimas muertes. Tirreno es alcanzado por un pesado proyectil que destroza su cráneo (la frágil estructura que protege el cerebro - *male defensum fragili conpage cerebrum* (VI, 177) y, convertido ya en una mera máquina de guerra, sólo quiere causar el mayor daño al enemigo:

*'uos', ait 'o socii, sicut tormenta soletis,
me quoque mittendis rectum conponite telis.
egere quod superest animae, Tyrrhene, per omnis
bellorum casus. ingentem militis usum
hoc habet ex magna defunctum parte cadauer:
uiuientis feriere loco.' sic fatus in hostem
caeca tela manu sed non tamen irrita mittit.*

(III, 716-722)

Empezamos a vislumbrar las características de esta *militiae pietas*, una furiosa obsesión por producir el mayor daño posible al enemigo al mismo tiempo que el cuerpo se cosifica, transformado en *arma*, en un mero obstáculo más para los ataques enemigos. Esta actitud ante la muerte encuentra su fuerza en la *virtus*:

*nec cessat naufraga uirtus:
tela legunt deiecta mari ratibusque ministrant
incertasque manus ictu languente per undas
exercent; nunc, rara datur si copia ferri,
utuntur pelago: saeuus complectitur hostem
hostis, et implicitis gaudent subsidere membris
mergentesque mori.*

(III, 690-696)

²¹ M. Lapidge, 1979, pp. 360- 361: "The parallel between the destruction of the state and the cosmic dissolution is drawn explicitly by Lucan in the beginning of Book I. (I, 72-80). In this passage Lucan has consciously and carefully chosen terminology drawn from and informed by Stoic cosmological tradition. Consider *conpages* which dissolves at *ekpýrosis*. This word originally meant 'putting together' (*con + pingo*) and hence 'structure' or 'framework' (of a ship, for example). However, in the first century A.D. the word was used by stoic poets to denote the structure of the universe: Manilius at one point states that the world is restrained or reinforced by *aetheriis conpagibus* (2, 803). Only in Stoic writers is the word *conpages* used in cosmological contexts; for them, apparently, the word carried connotations of the pneumatic or aetherial bonds which maintain the structure of the universe. The word presumably carries these connotations for Lucan as well." También R. Sklenář, 1999, pp. 282-283.

Resalta aquí el uso del verbo *gaudere*, que nos muestra otra faceta aún mas enferma de esta desesperante condición existencial.

Ya analizamos, de manera inicial, el contenido del discurso poético, ahora nos concentremos en detectar cómo este discurso, que desarrolla el proceso de disolución universal e individual y la persistente degradación de los valores fundantes de Roma, resulta ser, paradójicamente, un discurso aglutinante, denso, masivo, en definitiva, un discurso con características barrocas.²² Se ha señalado como rasgos característicos del Barroco el tratamiento del material artístico a través de masas, agrupaciones y agregados, la constitución de una *forma* turbulenta, cuyo origen es usualmente otra turbulencia, la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido y a agruparse en masas molares.²³

El pasaje puede organizarse de la siguiente manera:

- Preparación para la batalla: vv. 509- 537.
- Batalla generalizada / combate cuerpo a cuerpo: vv. 538- 583.
- Muertes destacadas: vv. 584- 660. Cato (584-591), Telón (592-599), Gyereo (600-603), *geminus frater* (604- 625), “muerte” de un navío (627-634), Lycidas (635-646), *natans* (647-661).
- Muertes caracterizadas por la desesperación y el *furor*: vv. 670-696.
- Muertes individualizadas: El foceo, Tirreno, Argos y su padre.

Vemos cómo el discurso se organiza en masas molares que a su vez están constituidas por unidades independientes pero a su vez interconectadas, cada una presentando alguno de estos *varii miracula fati* (III, 634) que componen un collage donde cada tipo específico de muerte forma parte de una visión de conjunto, de un

²² Charles Segal, entre otros, ha destacado la importante similitud entre las manifestaciones artísticas romanas del siglo I d. C. y las de Barroco del siglo XVI. Charles Segal, 1984, p. 313: “Roman ‘Baroque’ does not, of course, have behind it the cultural forces of the reformation and counter- reformation that stimulated such artistic developments in teh 16th century. One may, however speculate on analogous influences: the concentration of enormous power in the hands of the few, the irrational terror of living under capricious or even insane emperors, the expansion of the empire to hitherto unknown limits, and so on. With suitable adjustment , then, some of Wölfflin categories are usefull for Senecan drama. Among these are the preference for a complex, multifarious whole over simplicity and directness, the loss of clear linear perspective, the tendency to crowd the ensemble with a plethora of details, the mood of pathos, violence and grandiosity. Waht Bardon, apropos of Ovid says of the baroque may also be aplied to Seneca: ‘une plénitude de vie qui ne s’acomode pas des ordonnances classiques, et les remplace par une sorte de dynamisme tourmenté et explosif.’”. Cf. también S. Sarduy, 1974, 17-18 & O. Calabrese, 1989, pp. 31-36.

²³ J.A. Maraval, 1990, pp. 421-422; Gilles Deleuze, 2005, pp. 13-14; J. M^a. Valverde, 1985, pp. 7-8; H. Wölfflin, 1968, 30-32 & 47 y ss.

entramado significativo y coherente, una representación estética que conforma una *forma* particular y específica. Cada turbulencia discursiva compone una muerte particular y abre las puertas para el despliegue de la que le sigue; al modo de una estructura fractal, la microestructura genera la macroestructura: la lanza arrojada ciegamente por Tirreno hiere a Argos, generando el suicidio desesperado del padre de éste.

Este cuadro conjuga de manera admirable varias operaciones típicamente lucanianas: en primer lugar pone en escena la subversión del paradigma estoico-filosófico al mostrar un suicidio no virtuoso, sino motivado por un estado de desesperación extrema, una muerte decidida a partir del *pathos* y no *ex ratione*, y por otro pone en funcionamiento un barroco juego de inversiones existenciales. La *Pharsalia* desafía en todo momento los paradigmas rectores de la sociedad romana: el paradigma heróico (*vir, virtus, mos maiorum*), el épico-literario y el filosófico. Los suicidios nunca son virtuosos o ejemplares, sino furiosos y desesperados, - como los del padre de Aulo, el del soldado picado por una díp sada o el de los soldados cesarianos, guiados por Vulteyo.²⁴ Heródoto ya había destacado que la guerra misma producía una inversión del orden natural, pues en ella los padres entierran a sus hijos y no viceversa (Her. I, 87, 4). Lucano, por su parte, da otra vuelta de tuerca invirtiendo la inversión, pero de ninguna manera esto redime la situación sino que la hace aún más absurda y desesperada. En el universo de la *Pharsalia* los individuos adoptan actitudes extremas y retorcidas, el discurso plasma esta condición existencial de manera magistral a través de tensiones irresolubles que aparecen poco antes de cada episodio:

*hic recipit fluctus, extinguat ut aequore flammas,
hi, ne mergantur, tabulis ardentibus haerent.
mille modos inter leti mors una timori est
qua coepere mori*

(III, 687-690)

*non perdere letum
maxima cura fuit: multus sua uolnera puppi
adfixit moriens et rostris abstulit ictus.*

(III, 706-708)

Estas tensiones irresolubles acentúan la terrible desesperación del individuo sumergido en un caos casi primigenio.²⁵ En los versos 721 y ss. se puede apreciar

²⁴ Estos episodios son analizados un poco más adelante en el desarrollo de este trabajo.

²⁵ M. Lapidge, 1979, pp. 361-362: "Only in Stoic writers is the word *conpages* used in cosmological contexts; for them, apparently, the word carried connotations of the pneumatic or aetherial bonds which maintain the structure of the universe. The word presumably carries these

este barroco juego de inversión de inversiones: el padre morirá antes que su hijo moribundo, pero las operaciones del texto convierten este gesto en algo monstruoso.

El *genitor* ve caer a su hijo herido de muerte – *funere viso* (III, 730)- y se acerca desesperado; allí, presa del dolor queda estupefacto y sufre lo que podríamos llamar una anti-anagnórisis:

*nox subit atque oculos uastae obduxere tenebrae,
et miserum cernens agnoscere desinit Argum.*

(III, 735-736)

Sin embargo, en la *Pharsalia* no hay lugar para estos gestos tranquilizadores; en un desesperado intento por imponer algún grado de orden en estos acontecimientos el anciano decide no perder el poco tiempo dado por los crueles dioses y suicidarse en un absurdo intento por que su hijo moribundo lo sobreviva:

*'non perdam tempora' dixit
'a saevis permissa deis, iugulumque senilem
confodiam. ueniam misero concede parenti,
Arge, quod amplexus, extrema quod oscula fugi.
nondum destituit calidus tua uolnera sanguis,
semianimisque iaces et adhuc potes esse superstes.'
sic fatus, quamuis capulum per uiscera missi
polluerit gladii, tamen alta sub aequora tendit
praecipiti saltu: letum praecedere nati
festinantem animam morti non credidit uni.*

(III, 742-751)

connotations for Lucan as well. At all events, the conflagration occurs when the *conpages* has been dissolved (*solute*). I have suggested earlier the word *solvo* was used by the Romans Stoics to render *analúo* a word employed by Greek Stoics to connote the 'dissolution' of the universe at *ekpýrosis*. Lucan states, however, that the universe will dissolve into *antiquum chaos*, not fire. [...] Lucan clearly employed the Stoic imagery of dissolution because it was germane to a central theme of his poem: that the destruction of the state through civil war is a disaster on a scale commensurable with the dissolution of the universe at *ekpýrosis*." También R. Sklenář, 1999, pp. 283-284: "Lucan formulates this reality in such a way as to contradict the Stoa's rationalistic conception of *fatum*. A cornerstone of Stoic doctrine is that nothing is arbitrary; thus *fatum*, *casus*, *fortuna*, *natura*, in Stoic Latin signify the providential order and are regularly interchangeable with terms for divinity itself, god being inseparable from nature and reason (*logos*). Lucan, by contrast, postulates a *fatum* whose destruction of Rome corresponds to the return of primeval chaos, a concept which has no place in the stoic scheme."

Vulteyo y sus hombres (IV, 462-581)

La batalla naval nos ofrece una puesta en escena de los motivos que estructural el desarrollo poético de la *Pharsalia*: la disolución y desmembración del cuerpo, la degradación inexorable de la *virtus*, la desesperada *militiae pietas* y la subversión de los paradigmas épicos, estéticos y filosóficos.²⁶ La *virtus* se confunde con el *nefas* más absoluto. Al comienzo de este episodio los soldados de la embarcación atrapada luchan valientemente, mostrando una *virtus* que podríamos llamar “tradicional”:

*frustra qui uincola ferro
rumpere conatus poscit spe proelia nulla
incertus qua terga daret, qua pectora bello.
hoc tamen in casu quantum deprensa ualebat
effecit uirtus*

(IV, 466- 470)

La batalla se detiene con la llegada de la noche y las tinieblas traen una *dubiam pacem* (IV, 472-473). Comienzan entonces las operaciones discursivas de subversión de los paradigmas: las palabras de Vulteyo despliegan conceptos y sentencias de pura cepa estoica:

*libera non ultra parua quam nocte iuuentus,
consulite extremis angusto in tempore rebus.
uita breuis nulli superest qui tempus in illa
quaerendae sibi mortis habet; nec gloria leti
inferior, iuuenes, admoto occurrere fato.*

(IV, 476-480)

*non cogitur ullus
uelle mori. fuga nulla patet, stant undique nostris
intenti ciues iugulis: decernite letum,
et metus omnis abest. cupias quodcumque necesse est.*

(IV, 484-487)

Hasta aquí vemos un desarrollo racional y virtuoso, Vulteyo exhorta a sus soldados a dejar un *magnum et memorabile exemplum fatis* (IV, 496), a superar cualquier *monimenta* que la *fides* o la *militiae pietas* hayan ofrecido al mundo (IV, 497- 499),

²⁶ F. Ahl, 1976, pp.118-121.

pero inmediatamente se revela en sus palabras el *furor* existencial que empuja sus “sabias” palabras:

*namque suis pro te gladiis incumbere, Caesar,
esse parum scimus; sed non maiora supersunt
obsessis tanti quae pignora demus amoris.
abscedit nostrae multum fors inuida laudi,
quod non cum senibus capti natisque tenemur.*

(IV, 500- 504)

Sale a la superficie la desesperación latente en los corazones de estos *indomitos viros* (IV, 505- 506). Estos *vir* se aferran obsesivamente a un ideal como único medio para dar sentido a sus vidas y ejecutan actos espectaculares y casi sobrehumanos en su afán, pero todos estos actos ejemplares están teñidos de un matiz monstruoso, insano hasta el límite de lamentarse por no poder ultimar a sus padres e hijos junto con ellos.

Comienza otro complejísimo y barroco juego de sentidos que se desdibujan etimológicamente. Se produce una disolución etimológica de dos conceptos claves: la *virtus* y el *vir*, cuyo clímax está, como ya dijimos, en la *aristeia* de Esceva. Si el valor fundante del varón romano, del *vir bonus* de los estoicos²⁷, es subvertido y trastocado entonces el *vir* ya no es un varón o un héroe, sino que deviene un enloquecido criminal. Se subvierten los paradigmas filosóficos y épicos-literarios, En contraposición a las palabras de Eneas en *Aen.* II, 354,²⁸ Vulteyo exclama:

*o utinam, quo plus habeat mors unica famae,
promittant ueniam, iubeant sperare salutem,
ne nos, cum calido fodiemus uiscera ferro,
desperasse putent. magna uirtute merendum est,
Caesar ut amissis inter tot milia paucis
hoc damnum clademque uocet.*

(IV, 509- 514)

La valentía resignada de Eneas, cuya *virtus* en verdad *creuit in aduersis*, no es la misma que la de Vulteyo y sus hombres. Hay aquí un regodeo en la desesperación, un retorcido deleite en la autoafirmación de la propia ferocidad similar a los manifestados por Medea y Atreo, por nombrar los casos más resonantes.²⁹

²⁷ L. A. Séneca, *De Providentia*, VI, 7; *De Ira* III, 15, 4.

²⁸ “Una salus victis, nullam sperare salutem.”

²⁹ L. A. Séneca, *Medea*, vv. 155- 163: “*Me. Leuis est dolor, qui capere consilium potest/ et clepere sese: magna non latitant mala./ libet ire contra. Nvt. Siste furialem impetum,/ alumna: uix te tacita defendit quies./ Me. Fortuna fortes metuit, ignauos premit./ Nvt. Tunc est*

La decisión, sin embargo, está tomada:

*stabat deuota iuuentus
damnata iam luce ferox securaque pugnae
promisso sibi fine manu, nullique tumultus
excussere uiris mentes ad summa paratas;
innumerasque simul pauci terraque marique
sustinuere manus: tanta est fiducia mortis.*

(IV, 533-538)

En medio del fragor del combate, hasta se permiten un detalle estético para la construcción de su *monimenta*, sólo cuando han derramado lo que consideran suficiente sangre enemiga llevan a cabo el pacto suicida. Se despliega entonces un espectáculo atroz y particularmente monstruoso precisamente por la valentía e hidalguía con la que se realiza:

*primus dux ipse carinae
Vulteius iugulo poscens iam fata relecto
'ecquis' ait 'iuuenum est cuius sit dextra cruore
digna meo certa que fide per uolnera nostra
testetur se uelle mori?' nec plura locuto
uiscera non unus iam dudum transigit ensis.
conlaudat cunctos, sed eum cui uolnera prima
debebat grato moriens interficit ictu.
concurrunt alii totumque in partibus unis
bellorum fecere nefas.*

(IV, 540-549)

La *fides*, la *pietas* misma, son ahora fraternos golpes asesinos, la alabanza y la gratitud se expresan a través de un *grato ictu*; la camaradería es pacto suicida donde a ninguno de los involucrados le tiembla la mano (IV, 556- 559). El *furor* de quienes pactaron sus muertes (*mutua pacti fata* (IV, 556-557)) revierte el curso natural de la batalla, los pechos atacan el hierro y los cuellos son los que oprimen a los gladios:

*nec uolnus adactis
debetur gladiis: percussum est pectore ferrum
et iuguli pressere manum. cum sorte cruenta
fratribus incurrunt fratres natusque parenti,
haud trepidante tamen toto cum pondere dextra*

probanda, si locum uirtus habet./ Me. Numquam potest non esse uirtuti locus./ Nvt. Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam./ Me. Qui nil potest sperare, desperet nihil. También los renombrados *Medea superest* (166), [*Medea*] *fiam* (171) y *Medea nunc sum* (910); también *Thyestes* vv. 190 y ss.; 804 y ss.

*exegere enses. pietas ferientibus una
non repetisse fuit.*

(IV, 560-566)

Los soldados se regocijan en su propia desesperación, en la creación de este *pignora amoris* que domina la escena:

*despectam cernere lucem
uictoresque suos uoltu spectare superbo
et mortem sentire iuuat.*

(IV, 568- 570)

Lo monstruoso de este sacrificio es la *ratio* desequilibrada que lo sustenta. La entereza y bravura de esta juventud los lleva a cometer todos los crímenes de la guerra civil *-alii totumque in partibus unis/ bellorum fecere nefas* (IV, 548-549)- cuya realización resulta mucho más impía por sus propias condiciones de ejecución y su desesperada motivación: la misma *virtus*, la *pietas*, que los convierte en estos *indomitos viros* son subvertidas y este *exempla virorum* (IV, 575) resulta ser un canto al *totum nefas bellorum*.³⁰

Estructuralmente el discurso vuelve a aglutinar los conceptos que son diluidos y degradados por las operaciones de éste, los valores centrales como la *virtus* (IV, 470, 491, 512, 558 y 581), la *pietas* (IV, 499, 565), el *vir* (IV, 505, 557, 575) y la *fides* (IV, 438, 498 y 543) pierden progresivamente su significación primigenia y se disuelven en este universo absurdo. Esta operación de aglutinación discursiva y disolución semántica de los elementos constitutivos alcanza su máxima expresión en el episodio de Esceva.

Esceva (VI, 118-262).

La *aristeia* de Esceva es una demostración de la maestría con la que Lucano logra conjugar la valentía y el *furor* y es aquí donde los conceptos de *virtus* y *vir* son finalmente subvertidos y vaciados de contenido, volviéndose algo monstruoso que se encuentra en las antípodas de su significación primigenia. Esceva es presentado como un *vir*, indómito y decidido:

³⁰ V. Rudich, 1997, pp. 133-134: "There exists yet another psychological dimension hinted at by the seductive appeal of suicide for the Caesarian warriors. It suggests, despite the appearance of political and personal loyalty, an emotional anarchism and an existential nihilism, a passion for destruction, and self-destruction for its own sake, an involvement with danger and risk, 'on the verge of the abyss.' as inner spiritual need. Again, it is not necessary to claim that Lucan himself was necessarily conscious of it".

*quem non mille simul turmis nec Caesare toto
 auferret Fortuna locum uictoribus unus
 eripuit uetuitque capi, seque arma tenente
 ac nondum strato Magnum uicisse negauit.
 Scaeuia uero nomen: castrorum in plebe merebat
 ante feras Rhodani gentes; ibi sanguine multo
 promotus Latiam longo gerit ordine uitem,
 pronus ad omne nefas et qui nesciret in armis
 quam magnum uirtus crimen ciuilibus esset.*

(VI, 140- 148)

Un valiente podrá más que un ejército. Se destaca su individualidad – *unus*– y su militancia bajo las órdenes de César; se explicita además que la *virtus* en estas circunstancias resulta un *magnum crimen*.

A diferencia del discurso de Vulteyo, cargado de contenido filosófico y sentencias estoicas, las palabras de Esceva son directas y propias de un curtido soldado: apela a la vergüenza de huir y faltar de los túmulos (VI, 150- 154), pero por sobre todo impreca a los demás soldados, ya que, aunque la *pietas* vacile, al menos la *ira* debería invitar a resistir:

*non ira saltem, iuuenes, pietate remota
 stabitis?*

(VI, 154-155)

Si en la batalla naval los vencedores se admiraban de la capacidad de César de generar lealtades monstruosas - *iam strage cruenta/ conspicitur cumulata ratis, bustisque remittunt/ corpora uictores, ducibus mirantibus ulli/ esse ducem tanti* (IV, 570-572), Esceva es el *exemplum* por excelencia:

*non paruo sanguine Magni
 iste dies ierit. peterem felicior umbras
 Caesaris in uoltu: testem hunc fortuna negauit:
 Pompeio laudante cadam.*

(VI, 157-160)

Esceva alienta a golpear las espadas con el cuello, a romper los proyectiles con el pecho,³¹ en una clara alusión al momento de mayor *furor* de los hombres de Vulteyo, con la esperanza de que este clamor llegue a oídos de Cesar (VI, 163). El gusto de Lucano por la paradoja se refleja en el cierre de su discurso: *vincimus ... dum morimur* (VI, 164-165).

³¹ Sh. Bartsch, 1989, pp. 23-24.

La valentía de Esceva es extrema y desmesurada; a medida que avanza la acción él mismo se convierte en un arma contra el enemigo:

*ille ruenti
aggere consistit, primumque cadauera plenis
turribus euoluit subeuntisque obruit hostis
corporibus, totaeque uiro dant tela ruinae,
roboraque et moles hosti seque ipse minatur.*

(VI, 169- 173)

Todo el pasaje se articula recurrentemente a través de los conceptos *virtus* (VI, 132, 148, 169, 229, 240, 254 y 262) y *vir* (IV, 144, 153, 167, 172, 192 y 226.). Si consideramos la aparición de las palabra *uires* en el verso 251, la raíz *uir* aparece un total de 14 veces en sólo 144 versos, lo cual nos da un ratio de 1: 10.28, es decir aparece estructurando el discurso cada 10 versos.

A medida que Esceva se vuelve más grande y más “heroico”, se produce un complejo proceso de des-semantización que corre progresivamente el significado, la propia naturaleza etimológica del signo, hacia lugares completamente paradójicos y contradictorios: la *virtus*, en la guerra civil, se transforma en *nefas*, en un *magnum crimen*³² y por lo tanto, el *vir*, encarnación de la *virtus* y personificación de las *vires*, sólo puede ser entonces un criminal furioso, aun cuando demuestre un enorme coraje y una valentía sobrehumana.³³ Cuando los cuerpos alcanzan las alturas del muro, Esceva salta como un leopardo sobre las lanzas hacia lo más denso de las tropas enemigas, que se amedrenta ante su sola mirada (VI, 180- 185).

Las condiciones existenciales constitutivas de las cosas se han disuelto, el *vir* ya no es un héroe, la espada ha perdido su filo y es un remedo de sí misma, aunque sigue cumpliendo de manera monstruosa su función. El propio cuerpo del soldado se deshace progresivamente, destruida su *conpage*:

*iamque hebes et crasso non asper sanguine mucro
[percussum Scaevae frangit, non uolnerat, hostem;]
perdidit ensis opus, frangit sine uolnere membra.
illum tota premit moles, illum omnia tela,*

³² V. Rudich, 1997, p. 133: “In the poet’s eyes, Scaeva’s heroism predictably manifested the perversion and corruption of the major value, *virtus*, a commitment to the service of *civitas*. It is to him that one of Lucan’s best dictums applies: ‘virtue in civil war is a heinous crime’ (*in armis/ Quam magnum virtus crimen civibus esset*, 6, 148).”

³³ Sobre la *Übermenschlichkeit* de los soldados de Cesar, véase V. Rudich, 1997, p. 133 - 134. De hecho nada nos dice que Esceva haya muerto, al final del episodio aparece *labentem* y *defectum et uiuam magnae speciem Virtutis*, y suponemos que muere a causa de heridas tan numerosas, pero reaparece en el cierre de poema (X, 540-546).

*nulla fuit non certa manus, non lancea felix;
parque nouum Fortuna uidet concurrere, bellum
atque uirum. fortis crebris sonat ictibus umbo,
et galeae fragmenta cauae compressa perurunt
tempora, nec quicquam nudis uitalibus obstat
iam praeter stantis in summis ossibus hastas.*

(VI, 186- 195)

Este varón que lucha contra todo un ejército se convierte él mismo en un fuerte muro, *stat non fragilis pro Caesare murus/ Pompeiumque tenet* (VI, 201-202), lo que nos recuerda la notable sentencia de Esquilo: *Andrôn gar ónton, hérkos estin asphalés* (Esq. *Persas*, (348-349)). Por supuesto que Esquilo celebra una virtud cívica y militar, mientras que Esceva es la encarnación de la furiosa *militiae pietas*.

El ímpetu sobrehumano del soldado se refleja también en su cuerpo despedazado, él mismo se automutila en una demostración de fiereza y su rostro refleja los signos inequívocos de la ira:³⁴

*Dictaea procul, ecce, manu Gortynis harundo
tenditur in Scaeuam, quae uoto certior omni
in caput atque oculi laeuom descendit in orbem.
ille moras ferri neruorum et uincula rumpit
adfixam uellens oculo pendente sagittam
intrepidus, telumque suo cum lumine calcat.*

(VI, 214-219)

*perdiderat uoltum rabies, stetit imbre cruento
informis facies*

(VI, 224-225)

Sigue a continuación el ardid de Esceva para emboscar a los pompeyanos y resulta revelador que el “héroe” no oculta su ira, sino su *virtus* para dirigirse a sus conciudadanos:

*ille tegens alta suppressum mente furorem,
mitis et a uoltu penitus uirtute remota,
'parcite', ait 'ciues*

(VI, 228-230)

El, ocultando el furor contenido en lo profundo de su mente, dócil y alejada la virtud de su rostro dice: “deteneos, ciudadanos

³⁴ L. A. Séneca, *De Ira*, I, 1,3 y I, 20, 1. También W. R. Johnson, 1987, p. 59.

pero Esceva nunca se rendirá e increpa duramente, del mismo modo que los soldados de Vulteyo, a los enemigos por pensar siquiera que un soldado cesariano considere rendirse, pues se diferencia de ellos precisamente por esta *militiae pietas* y por la fanática *fides* que Cesar genera en sus seguidores:

*incaluit uirtus, atque una caede reffectus
 'soluat' ait 'poenas, Scaeuam quicumque subactum
 sperauit. pacem gladio si quaerit ab isto
 Magnus, adorato summittat Caesare signa.
 an similem uestri segnemque ad fata putatis?
 Pompei uobis minor est causaeque senatus
 quam mihi mortis amor.*

(VI, 240-246)

La virtud es un *amor mortis*. La llegada del ejército cesariano libra a los pompeyanos de la vergüenza de haber sido vencidos por un solo *vir* y los hombre de Cesar levantan a Esceva como la viva imagen de la virtud: *vivam magnae speciem virtutis adorant* (VI, 254).

Las operaciones discursivas vuelven las palabras y los valores de éstas en significantes vacíos, quizás mejor, vaciados. A mayor aglutinación de estos significantes en el entramado textual, más corrosiva es la acción de esta operación lucaniana, la densa concentración de conceptos relacionados con la *virtus*, el *vir* y las *vires* aceleran el proceso de dispersión y transfiguración de los valores fundamentales en horrendas caricaturas de sí mismos.

Ambos episodios (el de Esceva y el de Vulteyo) se cierran con un lamento del poeta ante tanta hombría derrochada. Fuera del contexto de esta carnicería ocurrida poco antes, el pasaje sería un canto a la valentía indómita y a la apacible resignación estoica. Pero por supuesto que no es así, el paradigma filosófico ha sido subvertido desde sus mismos fundamentos por este discurso que aglutina los elementos constitutivos de cada tipo de registro semántico para socavar paulatinamente sus fundamentos esenciales y ofrecer de este modo un universo paradójico y quizás absurdo, donde los valores, los cuerpos y los ideales están en constante disolución y en un permanente estado de inadecuación.³⁵

³⁵ R. Sklenář, 1999, p. 282.

Las serpientes y los cuerpos (IX, 700- 851).

Este famoso pasaje que ha dado lugar a numerosas interpretaciones y suscitado airadas polémicas, merece, *per se*, un breve *status quaestionis*. La visión más tradicional toma este pasaje como una batalla entre Catón y las serpientes que peca de excesiva y anecdótica; Heitland la considera parte de la plaga de catálogos que entorpecen el flujo narrativo de la *Pharsalia*, otros atribuyen los “excesos” del episodio a la macabra y barroca obsesión de Lucano con la muerte. Estudios más recientes, como los de Ahl y Marti afirman que el pasaje es una demostración de la *virtus* de Catón aunque cada uno aduce diversas faltas que vuelven al pasaje un experimento fallido.³⁶ Batinski y Sklenář, por su parte consideran el episodio como la prueba de la inadecuación de la figura del general a las condiciones de existencia de este universo nihilista.³⁷

Sin embargo, más allá de que la figura del sabio estoico es omnipresente a lo largo de todo el libro IX, el papel de Catón en los ataques de las serpientes es, como mucho, secundario. Su nombre aparece a lo largo del libro 22 veces,³⁸ de las cuales sólo cuatro ocurren en el episodio del ataque ofídico. Muchas veces el número de apariciones de una palabra no es garantía de su falta o no de importancia, ya que lo central es la relevancia que ésta posee para la interpretación del pasaje. Catón es nombrado cuatro veces, y nunca forma parte directa de la acción o está implicado directamente en ella. Luego del catalogo de las serpientes aparece el general con sus soldados: *has inter pestes duro Cato milite siccum/ emeritur iter* (IX, 734-735). Durante la muerte de Aulo, intenta contener sin éxito al joven desesperado (*non decus imperio, non maesti iura Catonis/ ardentem tenuere virus* (IX, 474-478)) y luego simplemente ordena levantar las insignias que abandonara el moribundo (*iussit insignia propere Cato* (IX, 761)). Su última aparición simplemente ocurre en la descripción de una de las víctimas, un joven admirador de Catón (*[Tullo] magnanimo iuveni miratorique Catonis* (IX, 807)).³⁹

³⁶ E. E. Batinski, 1991; F. Ahl, 1976, 268 y ss.

³⁷ E. E. Batinski, 1991, p. 73: “The paradoxical nature of the Civil War excludes Cato’s participation within this epic world. [...] Cato bows he will not withdraw from the political scene until he embraces the dead Republic and follows *libertas*, which has now become a shadow (2. 297-303). [...] Now that Pompey is dead so is the sham of Republicanism.”; R. Sklenář, 1999, *passim*.

³⁸ M. A. Lucano, *Pharsalia*, IX, 18, 50, 97, 119, 166, 188, 219, 221, 227, 250, 291, 299, 371, 410, 444, 546, 555 y 941 fuera del episodio en cuestión, y IX, 764, 747, 761 y 807 dentro de él.

³⁹ La verdadera muestra de la valentía y la sabiduría de Catón estaría, creemos, en los episodios que enmarcan el ataque de las serpientes, frente al templo de Amón y en el oasis en

Otra forma de aproximación que, creemos, puede explicar la relevancia estructural de este pasaje es nuestra perspectiva de disolución corporal, Lapidge sostiene que la atmósfera de disolución cósmica en la *Pharsalia* cesa abruptamente en el libro VII, considerando la batalla el clímax del proceso de disolución del estado.⁴⁰ Si bien coincidimos con los parámetros generales de su perspectiva, creemos que el proceso de disolución es constante a lo largo de todo el poema y que socava permanentemente todos los niveles intra, extra y meta textuales de la *Pharsalia*: en el nivel de la narración, como ya marcamos, se desarrolla la lenta pero inexorable disolución del estado romano, de sus valores y del universo, cuya acción se inscribe en el propio cuerpo de los hombres;⁴¹ por otro lado el discurso subvierte todos sus paradigmas constitutivos, el épico, el filosófico y el estético, cuyos más altos exponentes (Virgilio, Séneca, Ennio, César, Homero, etc.) son aludidos, citados, expandidos, desbordados y reformulados para lograr un nuevo tipo de

cuyas aguas descansan los reptiles, pero su análisis excede los límites de este trabajo. Sklenář, 1999, pp. 293-294: “The scene at the temple of Ammon furnishes a perfect representation of the Stoic life of wisdom, a transcendent vision of the universe governed by a flawlessly rational divine *logos*, but to understand which is the only goal of our striving on this earth. But that vision still remains irremediably contrary to the world in which it takes place, for we are obligated to read this scene in conjunction with Lucan’s unrecanted nihilistic cosmology. If all that is, is god, then god is civil war and everything associated with it: perversion, corruption, fratricide, *summum nefas*, as even Cato has acknowledged. The desperate absurdity of his plight is, now all too clear: he is condemned as much to his own reason and rectitude as to his existence in an universe with no rational, and therefore no moral, center. This unresolved and insoluble conflict also contains the terrible explication of Lucan’s famous *sententia, victrix causa deis placuit sed victa Catoni* (1. 128). In a Stoic universe, the antithesis between *Catoni* and *deis* would not be possible, since the goodness of Cato’s actions would necessarily reflect the goodness of the divine order. Cato struggles against that antithesis by attempting to conform to what he understands as an immoral divine mandate. In the end, however, he can neither escape nor, as a stoic, fully accept the reality into which Lucan has placed him: the reality of a universe governed by no providence at all, benevolent or malign. Not the forces of evil, but the forces of chaos, are the gods whom it has pleased that Caesar should prevail.”

⁴⁰ M. Lapidge, 1979, p. 370: “After Book VII, where the ultimate destruction of the Roman republic is described, there is no further function for imagery of dissolution, and as far as I am aware, there is no occurrence of the image in the final three books. Lucan henceforth turns his attention to other matters, to the death of Pompey and the *agôn* of Cato. During the first seven books, however, the imagery of dissolution occurs in an amazing variety of forms, and it is not misleading to describe it as central to the meaning of the poem. Its use in the *Pharsalia* does not demonstrate that Lucan was a doctrinaire Stoic, but it suggests at least that he was the inheritor of a rich tradition of Stoic cosmological vocabulary stretching back to Chryssipus, and that in the application of this Stoic vocabulary, he displayed striking originality.”

⁴¹ Sh. Bartsch, 1989, pp. 18-22.

escritura innovadora y original, donde prima una estética de la desmesura, un espacio discursivo hiperbólico que despliega un universo paradójico.⁴² Todo esto se logra a través de una escritura aglutinante y barroca, que se articula por medio de densos grupos turbulentos, de cuyos motivos y alteraciones se nutren los grupos que le siguen.⁴³ De este modo, la *Pharsalia* presenta un entramado textual complejo y vital, que se retroalimenta de la propia entropía que genera,⁴⁴ de su *pólemos* intrínseco y de la constante interacción dinámica de elementos antagónicos.

Muchos estudiosos han notado que el ataque de las serpientes está construido con elementos de los catálogos virgilianos y homéricos: se nombra al combatiente e inmediatamente sigue un breve comentario sobre su *areté* y sus características distintivas.⁴⁵ El áspid nos ofrece su veneno *in nulla plus est serpente coactum* (IX, 703), el hemorroo despliega sus anillos, la tórrida dípsada, el iáculo volador y el ávido prester de humeantes fauces anuncian en el *nomen* su *facies mortis*, al igual que el tabífico seps, por nombrar sólo aquellos cuyos ataques son los elegidos por el poeta *has inter pestes*. Las serpientes concretizan, entonces, en el entramado poético, el poder de matar de la palabra, el propio nombre de las mismas conlleva etimológicamente el modo de muerte.

Cierra el catálogo en lugar preponderante el *dux* de este ejército que, como dirán los soldados, *pro caesare pugnat*; queremos destacar otro interesante juego de paradojas que tanto agradan a Lucano: el basilisco, el *anax drakontôn*, es el único de las huestes que atacan a los desdichados soldados de Catón que falla en el intento de matar a víctima y, de hecho, es muerto por ella (IX, 828 y ss). Comienza entonces las *tristia fata et insolitas parvo cum vulnere mortes* (IX, 735- 736) cuya estructura es particular y compleja: la concatenación de ataques se desarrolla de manera tal que

⁴² Las polémicas discusiones eruditas de la antigüedad (y del siglo XIX también) respecto de la pertenencia o no de Lucano al círculo de los poetas, su falta de adecuación a la “norma”, se deben, en gran medida, a este complejo e innovador juego de fuga constante de las convenciones que plantea su poética, “*concessa pudet ire via*” (II, 446).

⁴³ G. Deleuze, 2005, p. 13.

⁴⁴ Afortunadamente, la literatura no está sujeta a las leyes de la termodinámica.

⁴⁵ E. E. Batinski, 1991, pp. 75-76: “The battle itself employs a full panoply of epic devices: a catalogue of the enemy, formulaic scenes and epic similes. In addition there are the requisite echoes of Homer and Vergil which establishes a poetic genealogy and should enhance the scene. Yet this conventions serve only to heighten the grotesque element which pervades the contest with the serpents. Fifteen of the scaly opponents are listed. Twelve are identified by their Greek name, establishing their position as a foreign enemy and therefore providing that they are a suitable enemy for a Roman soldier. Each is named, and its distinguishing *arete* is mentioned. The types of characterization – appearance, movement, weapon- are all representatives of the qualities found in Homer’s and Vergil’s catalogues of warriors”.

el lector tiene la sensación de estar ante una batalla continua.⁴⁶ Esto se logra a través de un delicado y barroco procedimiento narrativo que privilegia la expresividad en detrimento de un pretendido realismo.⁴⁷

Si bien se ha destacado cómo Lucano utiliza recursos y formulas homéricas y virgilianas – la identificación de los adversarios, su *areté* respectiva, su apariencia distintiva, etc.; creemos que esta perspectiva se ajusta al texto sólo en principio pues, si bien respeta la dicción homérica, inmediatamente entran en juego las operaciones subversivas del autor. Lucano recurre a un procedimiento tan certero como económico: no existe combate alguno, rara vez el soldado siente la picadura mortal (*vix dolor aut sensus dentis fuit* (IX, 739) o, en caso contrario, la serpiente es fácilmente muerta por su víctima (IX, 763- 765); en ningún caso hay un combate propiamente dicho donde los adversarios miden sus fuerzas uno contra otro.

Aulo, el joven portaestandarte, no siente la mordida que acabará con su vida (IX, 739), el *tacitum virum* deseca sus órganos y entrañas (IX, 742- 746); hasta tal punto pasa inadvertida la causa de su mal que el veneno es confundido con la sed:

*nec sentit fatigue genus mortemque ueneni,
sed putat esse sitim; ferroque aperire tumentis
sustinuit uenas atque os implere cruore.*

(IX, 758 – 760)

Tenemos aquí otro suicidio anti-estoico impulsado por una desesperación monstruosa. El juego perturbador del paradigma filosófico posee un componente que acentúa esta operación: el abrirse las venas era la metodología habitual de los suicidios meditados, contrariamente a lo que ocurre en el poema; de hecho Lucano y su tío Séneca lo llevan a cabo con hidalguía y ánimo sereno.⁴⁸ Aulo, por su parte, lo ejecuta en medio de su desesperación, la imagen final del joven bebiendo su propia sangre es una prueba cabal del *furor* que motiva su decisión.⁴⁹

La horrible muerte de Sabello es quizás el más claro ejemplo de disolución corporal, la descripción entera concentra los términos e imágenes utilizados a lo

⁴⁶ E. E. Batinski, 1991, p. 76: “With each death a new enemy and a new Roman soldier immediately enter the field. As soon as Aulus rushes of, the *seps* confronts Sabellus, *mors erat ante oculos* (9. 763). *Ecce* announces the *prester* as well as the *iaculus* which later slays Paulus (9. 789, 822). The narrative structure of the battle induces the reader to accept this passage as a single battle.”

⁴⁷ J. M^a. Valverde, 1985, pp. 25-27.

⁴⁸ Cornelio Tácito, *Annales*, XV, 60-63 (Séneca) y 70 (Lucano).

⁴⁹ Batinski, 1991, p. 77: “Slashing the wrists was a common form of suicide. In Seneca, suicide always offers an avenue to freedom. However, Aulus does not assume a grand philosophic posture. He simply attempts to quench his thirst.”

largo del poema para referirse a la disolución cósmica sobre el cuerpo del desdichado soldado:

*parua modo serpens, sed qua non ulla cruentae
tantum mortis habet. nam plagae proxima circum
fugit rupta cutis pallentiaque ossa retextit;
iamque sinu laxo nudum sine corpore uolnus.
membra natant sanie, surae fluxere, sine ullo
tegmine poples erat, femorum quoque musculus omnis
liquitur, et nigra destillant inguina tabe.
dissiluit stringens uterum membrana, fluuntque
uiscera; nec, quantus toto de corpore debet,
effluit in terras, saeuum sed membra uenenum
decoquit, in minimum mors contrahit omnia uirus.*

(IX, 766-776)

La terrible liquefacción de este joven *sine corpore* es, literalmente, la encarnación de este proceso de disolución social, cósmico e individual que se desarrolla en el texto. Esta descorporización continúa con un catálogo anatómico (IX, 777- 783), Sabello se derrite como las nieves ante el cálido Austro o la cera expuesta al Sol. Una disolución tal no puede lograrla siquiera el fuego:

*sed quis rogos abstulit ossa?
haec quoque discedunt, putrisque secuta medullas
nulla manere sinunt rapidi uestigia fati.
Cinyphias inter pestes tibi palma nocendi est:
eripiunt omnes animam, tu sola cadauer.*

(IX, 784-788)

He aquí un importante dato que sustenta la lectura de que en la *Pharsalia* no nos encontramos ante una disolución cósmica generativa, una *ekpyrôsis* en la cual el *pûr technikón* regenera el universo,⁵⁰ sino ante un proceso de disolución anti- estoico que desemboca en el caos primigenio.⁵¹

⁵⁰ M. Lapidge, 1979, pp. 346-347; RSklenář, 1999, pp. 283-285.

⁵¹ R. Sklenář, 1999, pp. 283-284: "Lucan formulates this reality in such a way as to contradict the Stoa's rationalistic conception of *fatum*. A cornerstone of Stoic doctrine is that nothing is arbitrary; thus *fatum*, *casus*, *fortuna*, *natura*, in Stoic Latin signify the providential order and are regularly interchangeable with terms for divinity itself, god being inseparable from nature and reason (*logos*). Lucan, by contrast, postulates a *fatum* whose destruction of Rome corresponds to the return of primeval chaos, a concept which has no place in the stoic scheme. Like everything else in Stoic cosmology, *ekpyrôsis* is a rational process, part of a regular cycle of death and regeneration."

Si en Sabello se imprimen los signos de esta disolución universal, en Nasidio se concentran y se agolpan los rasgos distintivos del discurso lucaniano: un discurso aglutinante que construye sobre sus propias excrecencias y acumulaciones discursivas su propio *impetus* poético.

La *figura* de Nasidio comienza a deformarse hasta volverse algo monstruoso:

*illi rubor igneus ora
succendit, tenditque cutem pereunte figura
miscens cuncta tumor; toto iam corpore maior
humanumque egressa modum super omnia membra
efflatur sanies late pollente ueneno;
ipse latet penitus congesto corpore mersus,
nec lorica tenet distenti pectoris auctum.*

(IX, 791-796)

El cuerpo desborda su *forma* armónica del mismo modo que la materia poética sobrepasa los límites impuestos por el *decus* clásico y al mismo tiempo que se entrega a un juego de alusiones y transformaciones de sus referentes más importantes que hace aún más patente este procedimiento:⁵²

*spumeus accenso non sic exundat aeno
undarum cumulus, nec tantos carbasa Coro
curuauere sinus. tumidos iam non capit artus
informis globus et confuso pondere truncus.
intactum uolucrum rostris epulasque daturum
haud inpune feris non ausi tradere busto
nondum stante modo crescens fugere cadauer.*

(IX, 798- 804)

Lucano, evidenciando su maestría y genio poético, imprime en el ámbito corporal lo que Virgilio despliega en el plano emocional⁵³ y, redoblando la apuesta, evoca inversamente nada menos que el proemio de *Ilíada*.⁵⁴ En la *Pharsalia* las turbulencias cósmicas – y discursivas- se inscriben en el cuerpo de los soldados quienes, a diferencia de los héroes homéricos, ni siquiera serán pasto de las aves.

Tullo es mordido por un áspero hemorro, brindando un *maiora spectacula* (IX, 809-814). Si antes el cuerpo se disolvía por completo o se

⁵² E. E. Batinski, 1991, pp. 77-78.

⁵³ Virgilio, *Eneida*, VII, 464- 466.

⁵⁴ Homero, *Ilíada*, I, 4-5.

deformaba en masas superpuestas, aquí, de manera casi maquinal, el cuerpo se vuelve sólo herida;

*sanguis erant lacrimae; quaecumque foramina nouit
umor, ab his largus manat cruor; ora redundant
et patulae nares; sudor rubet; omnia plenis
membra fluunt uenis; totum est pro uolnere corpus.*

(IX, 811-814)

Las muertes de Laevo y Paulo son, en cambio, instantáneas, el poderoso veneno del áspid actúa de manera fulminante. Paulo, por su parte, es atacado por un iáculo, único animal que no recurre al veneno para cumplir su cometido y única serpiente con etimología latina, único también en matar con sus propias *vires* sin recurrir a ningún *virus*:

nil ibi uirus agit: rapuit cum uolnere fatum.

(IX, 825)

Llegamos finalmente al basilisco, paradójicamente el rey de las serpientes que no puede siquiera herir a su víctima, aunque su potente veneno alcanza la mano de Murro iniciando el contagio:

*quid prodest miseri basiliscus cuspide Murri
transactus? uelox currit per tela uenenum
inuaditque manum; quam protinus ille relecto
ense ferit totoque semel demittit ab armo,
exemplarque sui spectans miserabile leti
stat tutus pereunte manu.*

(IX, 828- 833)

Reaparece la imagen de las manos cercenadas, en este caso pereciendo *pro corpore*. Se produce nuevamente un juego lucaniano de reformulación de los elementos constitutivos de su discurso poético: en este caso particular el cuerpo volviéndose contra sí mismo resulta en la salvación del individuo. Este último *exemplum* despliega la paradójica decisión que debe tomar Murro: sólo la auto mutilación puede resguardar su vida frente a este ataque contra la integridad de su propio cuerpo.

El ataque de las serpientes se adecúa de modo más natural al desarrollo de la *Pharsalia* si se lo considera como una manifestación particular y específica del proceso de disolución universal que corroe el cosmos entero más que como una manifestación de la *virtus* de Catón, quien sólo aparece muy marginalmente a lo largo del episodio. El episodio es, específicamente, un ataque contra los *corpora* de los duros soldados. Lucano selecciona las muertes más espectaculares para confeccionar, con una técnica expresionista, este collage, sin embargo también deja

entrever que éstas no son las únicas amenazas que enfrentan los duros soldados, quienes se exponen a otras horribles y variadas formas de muerte (IX, 833- 846).⁵⁵ El poder deformador de las serpientes es una manifestación más de la guerra civil que revela la magnitud extrema de este proceso de disolución de toda *conpages*. A lo largo del poema, toda estructura, universal, artificial o corporal, es destrozada, mutilada, aplastada, disuelta o deformada. El *pneûma* universal que cohesiona los elementos y que origina el *tónos* y la *sympathéia* de todas las formas hace que macro y micro cosmos sufran consecuencias análogas y equivalentes, dándose, en términos de los diversos niveles de la *conpages*, la siguiente relación:

UNIVERSO	←→	ESTRUCTURAS (nave)	←→	INDIVIDUO
<i>conpage soluta</i> (I, 72)	←→	<i>ruptis compagibus</i> (III, 929)	←→	<i>male defensum fragili conpage cerebrum</i> (VI, 177)

Las serpientes son una manifestación más del caos engendrado por la disolución del estado romano y de los valores de éste, hasta tal punto que los soldados preferirían regresar a la mismísima batalla de Farsalia:

*'reddite, di,' clamant 'miseris quae fugimus arma,
reddite Thessaliam. patimur cur segnia fata
in gladios iurata manus? pro Caesare pugnant
dipsades et peragunt ciuilia bella cerastae.*

(IX, 848, 851)

Conclusión

En la *Pharsalia* se despliegan las operaciones discursivas que caracterizan esta épica paradójica, dinámica y muchas veces contradictoria. El desorden del mundo, el caos inherente a la guerra civil, repercute en el lenguaje de modo tal que produce una mutilación minuciosa de los valores y paradigmas plasmados en él. El horror de la guerra civil se plasma tanto en el cuerpo de la escritura como en el de los individuos, la violencia se inscribe, y se escribe, a lo largo del poema y adquiere

⁵⁵ Además de las serpientes del catálogo que no han sido seleccionadas para formar parte integral de este colage, Lucano agrega al escorpión y la salpuga, quienes también han recibido el poder de matar de las hermanas estigias.

una trascendencia fundamental: la subversión de los paradigmas estéticos, filosóficos y lingüísticos se da a través de un constante juego de alusiones que se reflejan en el des-orden de un lenguaje hiperbólico y desmesurado.

El discurso aglutinante, masivo, cuyas digresiones (*excursus*) crean un efecto barroco de fuga que satura los rasgos distintivos de sus elementos constitutivos, ya sean estos épicos, filosóficos, tradicionales o morales. Los episodios estudiados desarrollan y aglutinan de manera progresiva los elementos que son sometidos a las operaciones corrosivas del discurso que subvierten su naturaleza. De este modo la *virtus*, el *vir* y la *pietas* ya no son virtudes heroicas sino monstruosas caricaturas de sí mismas y los hombres en quienes estas características se encarnan devienen furiosos criminales. Del mismo modo la disolución universal se inscribe en el cuerpo de los individuos que no devienen *in nova corpora* sino en cosas informes y/o amorfas. Esta estética exacerbada se aglutina en excrecencias discursivas cuyo efecto diegético es la disolución universal.

BIBLIOGRAFÍA

- F. Ahl, 1976, *Lucan. An Introduction*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Sh. Bartsch, 1989, *Ideology in Cold Blood. A reading of Lucan's Civil War*, Harvard University Press, London.
- E. E. Batinski, 1991 "Cato and the Serpents", *Syllecta Classica*, 3, pp. 71-8
- O. Calabrese, 1989, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Gilles Deleuze, 2005, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, Buenos Aires.
- Jaś Elsner (author), Jamie Masters, (ed.), 1994, *Reflections of Nero. Culture, History & Representation*, London, Duckworth.
- R. J. Getty, 1936, "Observations on the First Book of Lucan", *CQ* Vol. 20, n° 2, pp.55-63.
- W. R. Johnson, 1987, *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Michael Lapidge, 1979, "Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution", *Hermes*, 107, pp. 334-370.
- M. López López, 2000, *Lucio Anneo Séneca. Diálogos*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

- M. A. Lucain, 1947, *La Guerre Civile. La Pharsale*. Tome I, Livres 1-V, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres.
- M. A. Lucain, 1948, *La Guerre Civile. La Pharsale*. Tome II, Livres VI-X, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres.
- M. A. Lucano, 1984, *Pharsalia*, Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo, Madrid, Ed. Gredos.
- L. A. Lucano, 1967, *La Farsalia*, texto revisado y traducido por Herrero Llorente V-J. Vol. 1, Libros I- III, Barcelona, Alma Mater.
- L. A. Lucano, 1967, *La Farsalia*, texto revisado y traducido por Herrero Llorente V-J. Vol. 1, Libros IV- VI, Barcelona, Alma Mater.
- José Antonio Maraval, 1990, *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel S.A.
- Fátima Martín Sanchez, 1984, *El ideal del sabio en Séneca*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Cajas de Ahorros de Córdoba.
- Emanuelle Narducci, 1979, *La Provvidenza Crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa, Giardini.
- Thomas Rosenmeyer, 2000, "Seneca and Nature", *Arethusa*, n° 33, pp. 99-119.
- Th. Rosenmeyer, 1989, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley.
- V. Rudich, 1997, *Dissidence and Literature Under Nero. The rhetoricized mentality*, London & New York, Routledge.
- Severo Sarduy, 1974, *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- Alessandro Schiesaro, 2003, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- R. Sklenář, 1999, "Nihilistic cosmology and Catonian ethics in Lucan's *Bellum Civile*", *AJPh*, n° 120, pp. 281-296.
- Christopher Star, 2006, "Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy", *TAPhA*, n° 136, pp. 207-244.
- Charles Segal, 1984, "Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides", *TAPhA* 114, pp. 311-325.
- Richard Tarrant, 2002, "Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence", *Arethusa*, n° 35, pp. 349-360.
- José M^a. Valverde, 1980, *El Barroco. Una Visión de Conjunto*, Barcelona, Montesinos Editor.
- Gianni Vattimo, 2002, "El problema del conocimiento histórico y la formulación de la idea nietzscheana de la verdad", *Dialogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Buenos Aires, Paidós, 83- 107.

- Stephen Wheeler, 2002, “Lucan’s Reception of Ovid’s Metamorphoses”, *Arethusa*, n° 35, pp. 361-380.
- H. Wölfflin, 1968, *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Buenos Aires.

