

**La proyección de la palabra concreta en
la elaboración del texto literario.
Análisis en *Farsalia* de Lucano.**

En la lectura del texto de *Farsalia* se puede experimentar el contacto con una amplia jerarquía de motivos. Según los motivos que el lector capte, de entre los muchos que se le ofrecen en esta obra (acción, personajes, episodios, ritmo y metro, etc.), obtendrá una experiencia literaria determinada.

La íntima conexión entre las unidades del microcosmos lingüístico y las del macrocosmos contextual en la obra literaria se pone de manifiesto en la observación detallada de la obra del autor cordubense. Veamos el efecto que produce la interpretación de la obra a través de la proyección que alcanzan en ella determinadas palabras. En efecto, una observación cuidadosa permite comprobar cómo unas cuantas simples palabras dan la medida del significado de unidades superiores como episodios, capítulos, sectores de la obra y personajes. Nuestra labor es determinar esas palabras que sustentan el complicado entramado de la obra poética.

Los mecanismos psicológicos de nuestra percepción consiguen aprehender el juego literario mediante la repetición de motivos. Así, uno de los géneros tradicionales más populares, la épica, tiene en la repetición uno de sus recursos principales¹. La experiencia particular que queremos reproducir se funda también en la necesidad de que la obra literaria se constituya con un número determinado de componentes que se repiten. La perspectiva que completa esta constatación elemental es la que reconoce el efecto de la combinación de los elementos.

La comparación que puede explicar de manera aproximada ambos efectos es la del pintor y su obra cromática: el pintor dispone de un número limitado de colores en su paleta (para el escritor, la lengua y los recursos del arte retórica) que puede mezclar de mil maneras, consiguiendo efectos y tonalidades; en cada milímetro de un cuadro podemos advertir la combinación concreta, las pinceladas de cada color, y sólo algunos matices semejantes adquieren una representación suficiente para producir determinada impresión en el espectador a medida que éste va enfocando su mirada hacia espacios más amplios del conjunto de la obra. Con esa mirada el espectador comprende el cuadro: observa las preferencias del pintor por pintar de una determinada manera y lo que a él le expresa esa manera de pintar lo que allí se halla representado.

¹El estudio sistemático de repetición de motivos (no palabras) en la obra de Lucano fue realizado por O. SCHÖNBERGER (*Untersuchungen zur Wiederholungstechnik Lucans*, Munich, 1968).

En esta obra, la palabra es elemento básico de la expresión narrativa, del metro elegido, es el estandarte de un credo artístico e ideológico, y es explorada en su capacidad de formar parte de juegos de sonidos y de sentidos. Es como un color básico en la paleta del artista.

Ahora bien, la riqueza de la palabra portadora de significado consiste precisamente en su virtualidad, que se realiza de manera diferente de acuerdo con el contexto. Y si esto es así en el discurso que sirve cotidianamente para nuestra comunicación, resulta aún más cierto en el caso de la obra literaria².

Se puede advertir además que el poeta puede crear un contexto amplio, que sirva de base, y salpicarlo de palabras en lugares estratégicos, que adquieren por eso un valor particular que proyecta su significado, cuando el lector advierte la existencia de un rasgo equiparable al de unidades superiores de comprensión. Por eso, la repetición tiene dos sentidos: la palabra que es muy representativa de un texto, se repite; y un mismo rasgo compositivo aparece en unidades de rango diferente, por lo que da apariencia de repetido, y por tanto, estilísticamente representativo.

Dirijamos ahora nuestra atención a la obra que hemos elegido. Se trata de un poema histórico³. Su estructura compositiva⁴ se despliega en una serie de

²Estas razones elementales nos llevarían a distinguir diversos dominios de comprensión semántica. Por una parte, la semántica lingüística puede precisar el valor significativo de una palabra en el sistema de la lengua, un valor sintético a partir de la realidad. Por otra parte, la semántica literaria puede determinar cómo se producen los cambios que afectan al valor lingüístico de una palabra por efecto de la función poética o estética del lenguaje. La semiótica literaria (cf. por ejemplo M.A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, 1984) analiza las unidades significativas componentes de la obra literaria concreta, recogiendo la herencia de la estilística clásica. El presente análisis se acoge a este último planteamiento.

³Al darle este nombre me adhiero a la tipología épica que ha señalado y comentado la DRA. ESTEFANÍA ("Epopeya heroica, poema histórico, panegírico poético: un intento de definición", en *Los géneros literarios*, Actas del VII Simposio de la Sección Catalana de la SEEC, Bellaterra, 1985, 55-72). Si consideramos que este poema no es un ejemplar del género épico, no cabe plantearse una plena aplicación de los recursos de este género al poema (discurso formulario, héroe o héroes, presencia de dioses...). Descartar en la obra tal tipo de recursos no es dejar de lado una serie de problemas compositivos cuya solución nunca era satisfactoria: si se trata de un ejemplar literario diferente habrá que hacer de él un representante tipológico y observar sus características propias. Es indudable que si esto no se ha hecho deliberada y claramente por la crítica es por la desconfianza que suscita pensar en una obra que se rebele contra la poética vigente en la época en que fue escrita. Ahora bien, esta desconfianza desaparecería si nos hubieran llegado más 'poemas históricos' de la literatura grecorromana. Por otra parte, tradicionalmente se juzga esta obra bajo la perspectiva de concordancia o discordancia respecto a Homero y Virgilio, considerados éstos como patrones tipológicos indiscutibles (sirvan como ejemplo de la crítica clásica el artículo de M. LAUSBERG, "Lucan und Homer", *ANRW II*

episodios que se suceden al hilo de la narración de unos hechos realmente sucedidos. La selección de los episodios es arbitraria, lo mismo que sus interdependencia y solidaridad, que se pretenden a toda costa mediante referencias que cruzan de parte a parte el poema. De acuerdo con estas características, es posible que el poema no se constituyera linealmente, un episodio tras otro, en su totalidad, sino que, a medida que el poeta iba encontrando las expresiones, frases y palabras a su gusto para cada parte, cada escena, las incorporara al núcleo básico de los distintos cantos; así, el poema iría creciendo con la adaptación e introducción de versos aquí y allá, a merced de la ocurrencia afortunada y oportuna. La posibilidad de la aplicación de este método, con carácter general, a la composición de la obra completa, cuenta con la dificultad de que tres libros vieron la luz con antelación al resto del poema; no obstante, el autor pudo tener una idea clara de lo que iba a decir o de cómo iba a decirlo de principio a fin del poema. Podemos advertir las escenas más cuidadas, las de mayor ímpetu, las de mayor aliento poético: cualquier lector puede observarlo. Estas han merecido del autor una atención preferente y una confección más cuidada. Ahora bien, ciertos rasgos del poema aparecen repartidos por doquier, con independencia del relieve que alcanzan los distintos episodios: este método de adición de versos según la inspiración justificaría este reparto, pero también podría explicarlo la existencia de una manera de decir y de contar las cosas muy peculiar de Lucano. El acceso a este nivel de comprensión del texto de la *Farsalia* se hace posible mediante la observación minuciosa, pero parte de una intuición primera: el número de elementos que el poeta podría haber combinado en cada escena es finito y muchas escenas se prestan a recibir parecida descripción. La elección de los elementos de cada escena es labor intuitiva y creativa del autor; la comprensión de lo que significa para el autor cada detalle de esa escena es labor del lector y del crítico.

32/3, 1565-1622, y el de B.M. MARTI, "Lucans narrative techniques", *PP* 45 (1975), 74-90). En mi opinión, la comparación con los usos literarios de estos dos autores es fecunda, por razón de que el poema histórico guarda considerables afinidades con la epopeya y es en la comparación con lo que más se asemeja donde podemos encontrar lo verdaderamente propio y distintivo (así, cuando S. MARINER en su artículo de *EClás* (1971), 133-159, considera que la obra pertenece al 'género heroico' (p. 113), hace una serie de reflexiones que tienen interés independiente de la pregunta que da título al artículo "La *Farsalia*, poema sin dioses, ¿también sin héroes?"). Ahora bien, tal comparación no agota en absoluto las posibilidades de estudio de la obra, que puede ser comprendida en sí bajo múltiples aspectos que no dependen de la adscripción a un género determinado.

⁴El trabajo de B.M. MARTI titulado "La structure de la Pharsale" (en *Lucain. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Ginebra, 1968) resulta muy ilustrativo todavía para el lector actual; comenta las sugerencias de distintos estudiosos sobre la extensión probable del poema, de acuerdo con sus características temáticas, estructurales, y con las fuentes históricas en que pudo inspirarse el autor.

El pintoresquismo de las descripciones lujosas en la enumeración de detalles es resultado de una cuidada técnica de observación y de realce, y fruto del ejercicio literario cuidado y preciso⁵. El dominio de esta modalidad de expresión no nos sorprende en la *Farsalia*, por más que no deje de cautivarnos con su calculado efectismo: lo que nos asombra es la profundidad con la que penetra todo su arte. Así, algunos conceptos y ciertas estampas de gran recurrencia y escaso artificio alcanzan gran desarrollo y proyección en determinadas apariciones, según iremos viendo.

Al fijar nuestra interpretación en el nivel de la palabra concreta, prescindimos del encadenamiento de las peripecias que relata el poema: la sucesión de los episodios de la guerra civil es ocasión para el despliegue de la descripción pintoresca, del discurso hábil o taimado o sentimental, pero siempre persuasivo, de la comparación brillante.

Ahora bien, esta secuencia de escenas de la guerra tiene para nosotros el valor de ir modelando el cambio de las actitudes de ciertos personajes, concretamente los que aparecen en más de un episodio. La moción de las circunstancias que actúan sobre ellos consigue la apariencia de progreso del relato, que de otra forma no sería otra cosa que una colección de episodios ordenados respecto al desarrollo de las operaciones militares de la guerra civil.

Sin embargo, la apariencia de la colección de episodios está apenas superada por los cambios anímicos de los personajes⁶, que resultan un tanto esquemáticos. Indudablemente, la muerte de Pompeyo constituye una frontera entre los primeros libros en donde su personalidad sostiene y justifica el desarrollo de los acontecimientos, y los restantes; la transición entre una y otra parte está conseguida por medio de un episodio sentimental, aquel en que Pompeyo vencido en Farsalia se reúne con su mujer. Este Pompeyo tiene precedente en el de la alocución a sus partidarios antes de Farsalia, en que prevee su derrota inevitable. Libre de estos contratiempos, el personaje de César es más estable, menos humano, pero más definido.

En el mundo poético de esta obra de Lucano conviven los hombres y la naturaleza con protagonismo semejante⁷. Ambos submundos están afectados por un desorden y un desequilibrio fundamental. Al comienzo (1, 5-6) se anuncia la guerra como agente de perturbación universal. Tras la batalla de Farsalia, el artista declara patéticamente (7, 617): *Inpendisse pudet lacrimas in funere mundi /*

⁵Da buena cuenta de ello el artículo de B.M. MARTI, *art.cit.*, n. 4.

⁶Aceptamos la definición semiótica de 'personaje' de M.C. BOBES NAVES, cf. "Sistema lingüístico y sistema literario en ligazón", en *Estudios y ensayos literarios*, Oviedo, 1985, 197.

⁷Una perspectiva esteticista sobre la práctica literaria de Lucano ilustra la realización del trabajo de F. KÖNIG, *Mensch und Welt im Spiegel bildhafter Darstellung*, Diss. Kiel, 1957.

mortibus innumeris ac singula fata sequentem / quaerere. El planteamiento y el desarrollo de los sucesos que narra el poema están determinados por la fe cosmológica⁸ que profesa el autor, esencialmente estoica.

La mezcla (*miscere, permiscere*) es el concepto básico que se opone al equilibrio en el poema (2, 290-292 *cum ruat arduus aether, / terra labet mixto coeuntis pondere mundi*). La guerra es un agente disgregador que desencadena esta mezcla. La antagonía *concordia/discordia* es sinónima y equivalente de *pax/bellum*, pero en un nivel superior de abstracción. El resultado de la discordia y el desequilibrio es la mezcla: se entrecruzan los ejércitos (1, 681-682: *manusque / Romanae miscent acies* dice la matrona inspirada por Febo), se entremezclan las aguas, se confunden en la muerte los hombres, se mezclan sus sangres... El triunvirato es la época de la *concordia discors*⁹ de la paz que entraña el germen de la guerra, en el juego de una de las paradojas¹⁰ tan buscadas por Lucano. En un pasaje del libro cuarto, donde la convivencia y el conocimiento entre los componentes de los ejércitos enfrentados consigue para la Paz un reinado breve, el poeta la invoca con nostalgia y esperanza (4, 190): *O rerum mixtique salus Concordia mundi!*.

Un paralelismo entre el mundo natural y el humano es evidente¹¹: al igual que las aguas de la tierra y las del cielo llegan a confundirse al perder la naturaleza su equilibrio (prodigios), la sangre de los hombres, que da en la vida la identidad a cada uno, se mezcla y confunde.

Un elemento que añade violencia a la confusión es el carácter fratricida de la lucha (1, 1: *bella plus quam ciuilia*; 3, 354-355: *uolnera miscebunt fratres*

⁸M. LAPIDGE investiga la procedencia de este tema de la *Farsalia* y descubre su origen en la filosofía estoica en el artículo titulado "Lucans imagery of cosmic dissolution", *Hermes* 107 (1979), 344-369. Sobre la fortuna de esta concepción cosmológica en la poesía latina tardía, cf. el artículo de este mismo autor "A stoic metaphor in late Latin poetry: the binding of the cosmos", *Latomus* 39 (1980), 817-837.

⁹Tal expresión puede servir de muestra de la influencia de las lecturas de Lucano en la confección de su propia obra. Encontramos en Horacio (*Epist.* 1, 12, 19) el mismo 'oxymoron' *rerum concordia discors* y en otro pasaje una expresión de significado y efectos semejantes (*Ars* 374: *symphonia discors*); sin embargo, obsérvese cómo la funcionalidad significativa, contextual, de una misma palabra en cada una de las obras en que se emplea es totalmente distinta. Otra muestra de la lectura atenta de Horacio por parte de Lucano es la que señala M. PASCHALIS, "Two Horatian reminiscences in the poem of Lucan", *Mnemosyne* 35 (1982), 342-346.

¹⁰Cf. G. MORETTI, "Formularität e techniche del paradossale in Lucano", *Maija* 36 (1984), 37-49.

¹¹Tal planteamiento se debe verosímelmente a la aplicación de la cosmología estoica al tratamiento literario de este episodio histórico: la armonía del hombre con la naturaleza es garantía de la felicidad, lo mismo que las pasiones suponen un desequilibrio conducente a la destrucción. Cf. M. POHLENZ, *Die Stoa. Geschichte einer Bewegung*, Gotinga, 1959, I 111-168.

bellumque coacti / hoc potius ciuile gerent; 7, 323-324: *siue quis infesto cognata in pectora ferro / ibit*; 4, 554: *cognato tantos inplerunt sanguine sulcos*). La muerte de un hermano a manos de otro es un agente de desequilibrio, porque rompe con las leyes que sostienen la armonía de la comunidad humana (es *nefas*, *nefandus*) 1, 4-6 *canimus, ... / cognatasque acies, et rupto foedere regni / certatum totis concussi uiribus orbis / in commune nefas*; 2, 286 '*Summum, Brute, nefas ciuilia bella fatemur*. Esta característica de la guerra que es tema de esta obra se hace reiteradamente presente: el poeta insiste en que los hermanos y los padres de los contendientes están en el otro bando cada vez que se plantea un enfrentamiento, y se refiere a Pompeyo y a César como yerno y suegro una y otra vez, a pesar de que en el momento en que transcurre la acción, ya hace tiempo que ha muerto Julia. Es más, Julia parece ser en algún momento la Euménide o Furia vengadora de la rivalidad entre los dos. Lucano da así apariencia de mayor impiedad: son luchas a muerte entre miembros de una misma familia.

La disolución del orden del mundo por acción de la guerra es inevitable, determinada por los hados (2, 287: *sed quo fata trahunt, uirtus secunda sequetur*; 3, 361: *obuia praebentur fatorum munera bella*), pero el poeta reconoce como causas próximas el triunvirato sobre Roma (1, 84-86: *tu causa malorum / facta tribus dominis communis, Roma, nec unquam / in turbam missi feralia foedera regni*) y las propias pasiones de los rivales César y Pompeyo (4, 801-802: *quid prodita iura senatus / et gener atque socer bello concurrere iussi?*; 1, 87: *O male concordem nimiaque cupidine caeci!*): existe, por tanto, una causa natural, el *Fatum*, y una causa perteneciente al mundo humano.

Lucano elude una justificación moral de las hostilidades en favor de cualquiera de los contendientes y se mantiene fiel a esta decisión a lo largo de la obra. El juicio de Catón sobre la guerra civil (que expresa un diálogo con Bruto) y su opinión sobre Pompeyo (expresada con ocasión de los funerales de éste) excede las miras estrechas de un partidismo declarado y da a entender las propias ideas de Lucano al respecto. La admiración de Lucano por Catón, que se trasluce a lo largo de toda la obra, nos permite considerar a Pompeyo portavoz del pensar y del sentir del poeta. Ahora bien, por más que el personaje de Catón deteste la guerra civil y no confíe en el liderazgo de Pompeyo, no duda en arrostrar crueles penalidades en nombre de la lealtad para Roma¹². Lucano reconoce cierta vanidad en Pompeyo (el halago de la plebe, los aplausos del teatro), resalta su miedo ante su propio destino, sus lágrimas, pero ensalza sin paliativos su manera de aceptar la muerte.

¹² Puede ser orientativo sobre las ideas que el joven Lucano había encontrado en el magisterio de su tío el filósofo el artículo de L.M. GALÁN "El estado ideal en la obra de Séneca", *Argos* 4 (1980), 93-104.

Virtus y *fidelitas* equilibran la estima que alcanzan ambos bandos a juicio del poeta. En efecto, esos son los dos valores que hacen posible la guerra y la voluntad de proseguirla (patente en los ánimos de los caudillos de las dos facciones enfrentadas), precisa del mantenimiento de tales valores como requisito indispensable. El valor y la lealtad son lugares comunes de la arenga militar de todos los tiempos¹³, y las actitudes que Lucano pinta en los soldados proporcionan la excusa para el ejercicio de la persuasión con tales motivos y temas. La lealtad, sin embargo, alcanza un significado de mayor peso en el desarrollo del poema cuando explica la actitud personal de Catón y cuando la traición de los aliados decide la derrota de Pompeyo en Farsalia, así como su muerte.

No falta algún elogio del valor de César (4, 254-59), y son los lugartenientes cesarianos los que alcanzan mayor gloria por su heroísmo. Lucano resalta la hazaña de Esceva, de fortaleza sobrehumana, haciendo de su cuerpo acribillado la sede de la más alta representación del valor militar: su pecho es un altar de la *Virtus*. Su resistencia en el combate es comparable a la de un Diomedes. Sin embargo, en la presentación del personaje Lucano deja muy claro que el valor militar merece otra clase de guerra (6, 147-148): *qui nesciret, in armis / quam magnum uirtus crimen ciuilibus esset*. Las hazañas de Vulteyo y Curión también se adornan con encendidos elogios, si bien el heroísmo de este último queda ensombrecido por las críticas del poeta. Este personaje es antitético de Catón: frente a la frugalidad de Catón, Curión ha llevado una vida frívola y licenciosa (consecuencia de su conducta son sus cuantiosas deudas); frente a la lealtad que determina la conducta de Catón en la guerra, la traición de Curión, que se vende a César para aliviar su endeudamiento.

Ahora bien, como en el episodio histórico es la acción de César la que desencadena la guerra, es éste el general manchado de impiedad (*impius, nefas*). La crueldad (*saevus, dirus, cruentus*) le define (9, 15-16): *hinc super Emathiae campos et signa cruenti / Caesaris... uolitauit*. La crueldad es en la obra la característica del vencedor: el *uictor cruentus* (5, 758) ha sido prefigurado anteriormente (2, 111-112: *in numerum pars magna perit rapuitque cruentus / uictor*; 2, 156-157: *dessiluit percussus humo, mortesque cruento / uictori rapuere suas*) en una evocación de las matanzas promovidas por Mario y Sila. Por su parte, Pompeyo, haciendo gala de una arrogancia notable en el primer tramo de los acontecimientos, aprovecha la ruptura de los acuerdos por parte de César para exculparse del crimen de la guerra civil, insistiendo en el carácter nefando de la acción de su suegro, y para constituirse en su juez y vengador (2, 537-539: *belli*

¹³Como anécdota puedo citar el artículo de M. VICENZI "Sul significato di uirtus nei Panegirici del IV secolo", *QILL* 1 (1979), 171-181.

tulimus... damna priores; / coeperit inde nefas. Iamiam me praeside Roma / supplicium poenamque petat). Entre el Pompeyo que habla así y el que preside el final del supremo lance de Farsalia se advierte una distancia que da la medida del progreso de la acción entre los libros primero y séptimo.

Entre las técnicas de catacterización de los personajes, el artista se sirve con frecuencia del comentario directo (2, 439: *Caesar in arma furens nullas nisi sanguine fuso / gaudet habere uias*), pero emplea también el estilo directo, la dramatización, la imprecación y el *exemplum*. Así consigue subrayar, por ejemplo, algunos rasgos morales de la personalidad de César que atañen al desarrollo de la peripecia que narra. El episodio de la tala del bosque sagrado es muy elocuente para resaltar la impiedad del general (3, 399-452), como también lo es la ensoñación fantástica en que la patria personificada trata de frenar su avance (1, 186-203). En un momento concreto, tras la ruptura del cerco de Durazzo, el poeta resalta las cualidades antitéticas de los dos caudillos: la impiedad en César, la piedad en su yerno (6, 303-305: *dolet heu semperque dolebit / quod scelerum, Caesar, prodest tibi summa tuorum, / cum genero pugnasse pio*). Incluso en el mismo momento del combate el sentimiento de piedad sobrecoge a los pompeyanos (7, 468-469: *gelidusque in uiscera sanguis / perscussa pietate coit*). En cambio, en el momento en que cunde la revuelta en el campamento de César, el poeta echa en falta dos valores morales (5, 297-298: *sic eat, o superi, quando pietasque, fidesque / destituunt moresque malos sperare relictum est*).

Dos pasiones principales dirigen la actuación del valeroso jefe militar: la ira (*furens, demens, rabies* 2, 544: *o rabies miseranda ductis!*; 2, 573: *fama furoris*) y la codicia en su doble faceta de avaricia y deseo de poder (*cupiditas, ambitio*: 7, 240: *aeger quippe morae flagransque cupidine regni / coeperat exiguo tractu ciuilia bella*; 10, 157: *quod luxus inani / ambitione furens tot quaesiuit in orbe*). En el libro tercero, los habitantes de Marsella tratan en vano de aplacar el furor¹⁴ combativo de César (3, 303-304: *furorem / indomitum duramque uiri deflectere mentem*).

La locura del general (7, 551: *hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina Caesar*; 7, 797: *ac ne laeta furens scelerum spectacula perdat*) afecta a sus huéspedes: la respuesta de Lelio a la primera arenga de César a sus tropas demuestra la decidida intención de éstos de mancharse de impiedad en pos de los destinos de César (1, 376-386). César, con sus arengas y su actuación decidida, enardece los ánimos de sus soldados (7, 557: *hic Caesar, rabies populis stimulusque furorum, /...agmina circum/ it uagus*; 7, 123: *arma / permittit populis frenosque furentibus*

¹⁴Cf. J. Korpanty, "Furor in der augusteischen Literatur", *Klio* 67 (1985), 248-257. También, aunque de carácter anecdótico, J.H. Michel, "La folie avant Foucault: furor et ferocia", *AC* 50 (1981), 517-525.

ira / laxat). Esta misma idea de la locura sangrienta del triunfador de las Galias vuelve de nuevo, lejos ya de los campos de Farsalia, pero transformada en crítica al 'moechus caluos' (10, 72 y 74-75: *et in media rabie medioque furore /...adulter / admisit Venerem curis*).

Las cualidades que definen la actitud de César simbolizan, ya desde el comienzo del poema, la guerra misma (1, 8: *quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri?*). Es la misma saña que actúa en el asalto de Mario a la ciudad (2, 199). En cambio, la indignación de Petreyo al ver que decrece el ánimo de lucha de sus soldados es *ira ferox* que consigue de ellos una reacción salvajemente radical (por desgracia no se trata de una ficción literaria) *itur in omne nefas* (4, 243); Lucano la disculpa diciendo que es una reacción de *fides* de lealtad, argumento esencial de toda guerra. También es *ira* (4, 267-268: *ut leti uidere uiam, conuersus in iram / praecipitem timor est*) y no *furor* la cólera que inunda los ánimos de los sitiados que se rinden con Afranio y que termina aplacándose a medida que la posibilidad de la redición va ganando adeptos (4, 284: *paulatim fugit ira ferox, mentesque tepescunt*). La *ira* inspira, a su vez, la reacción sediciosa de los soldados de César cuando quieren abandonar la lucha; el gran general no duda en hacer frente a la situación (5, 301-304: *quem non ille ducem potuit terrere tumultus! / fata sed in praeceps solitus demittere Caesar / fortunamque suam per summa pericula gaudens / exercere uenit; nec dum desaeuiat ira / spectat; medios properat temptare furores*). Este pasaje presenta la acepción semántica de *furor* que es más corriente en latín, en la que el autor insiste unos versos después, al emplear el verbo correspondiente, en las palabras con que César comienza su arenga (5, 319-320: *'qui modo in absentem uoltu dextraque furebas / miles*). En efecto, no es aquí la locura sangrienta y cruel de la guerra, sino que se recurre con él a la equivalencia sinonímica con *ira*. La *ira* inspira también las palabras de César a sus soldados (5, 318: *ira dictante*) con el mismo sentido que los pasajes que se acaban de citar.

Con el propósito de desarrollar la extensión y consecuencias del ensañamiento cruel (*furor, rabies*) se aprovechan los contrastes de luces y sombras, abundantes por doquier en toda la obra, para darle la calificación de 'ciego' (*caecus*). Al principio, tal calificativo se aplica a la actuación de ambos caudillos (1, 87: *o male concordēs nimiaque cupidine caeci*). Pero es muy significativo que después sea Pompeyo, cuando ya presiente la derrota, quien reprocha la ceguera a los que desean el combate (7, 95: *quis furor, o caeci, scelerum?*) y haga referencia a la ceguera de Marte, agente de los destinos inciertos, que también ordenan el curso de los acontecimientos ciegamente (7, 111: *caeco in Marte*). La avaricia ciega las mentes de los soldados (7, 747: *impulit amentes aurique cupidine caecos*). Un detalle de gran verosimilitud en el asedio de Ilerda es la avaricia y el ansia de lucro que aprovechan la escasez, pero subrayan también la sed de oro de las tropas de César, a que el poeta se había referido con ocasión de la confiscación

del erario público romano. Las cualidades de César son aquí también las de su ejército, a diferencia de otras escenas, como la del bosque sagrado, o como aquella en que la soldadesca pierde moral y quiere volverse atrás, donde el temor de la tropa resalta por contraste a la actitud de César, y contribuye a definir a general y tropa como personajes.

Los personajes significados del bando cesariano alcanzan una definición independiente de su general, pero prolongan su acción en ocasiones con una alteridad ficticia. Con la audacia del general y de sus lugartenientes más destacados contrasta el miedo de los soldados, apenas superado por las encendidas arengas. En algunos versos Lucano resalta el esfuerzo de los soldados por combatir su miedo con audacia (1, 258: *non ausus timuisse palam*; 4, 702: *audendo magnus tegitur timor*; 5, 259: *quippe ipsa metus exsoluerat audax / turba suos*). Sin embargo, la tropa pompeyana es con más frecuencia temerosa; tras el discurso de su general al tomar el mando a ruegos del senado, el miedo ocupa en sus corazones el lugar reservado al entusiasmo y al valor, o siquiera a una prudente confianza. Sólo cuando llega la hora del combate en Farsalia, los pompeyanos están impacientes por combatir y es Pompeyo quien teme. El poeta se hace presente en su campamento para sentir una gran inquietud por Roma, magnificando las consecuencias de la batalla. Así, el miedo (*timor, metus, terror*) desempeña una función importante en la obra, en relación antitética con el valor. Pero también es el miedo el que consigue el engarce de los episodios de adivinación y magia¹⁵. En efecto, Apio y Sexto Pompeyo hacen sus consultas movidos por el miedo (5, 67-69: *solus in ancipites metuit descendere Martis / Appius euentus finemque expromere rerum / sollicitat superos*; 6, 417-419: *degeneres trepidant animi peioraque uersant; / ad dubios pauci praesumpto robore casus / spemque metumque ferunt*). Por otra parte, César se enorgullece de ser temido (3, 82-83: *gaudet tamen esse timori / tam magno populis et se non mallet amari*) e incluso en medio de la tempestad que vive en la débil embarcación de Amyclas¹⁶, se complace pensando en la posibilidad de morir en el mar, por el temor que puede infundir si llega a morir en esas circunstancias (5, 671: *dum metuar semper*).

El contraste calor/frío es otro recurso para resaltar la singularidad de la furiosa sed de sangre propia de la guerra (5, 245-246: *claususque et frigidus ensis /*

¹⁵Para un análisis más detallado de estos episodios en cuanto a su semejanza, cf. J.F. MAKOWSKI, "Oracula mortis in the Farsalia", *CPh* 72 (1927), 193-202.

¹⁶El episodio de Amyclas resulta rico para el comentario; testimonio de esta riqueza son los artículos de U. HÜBNER, "Vergilisches in der Amyclasepisode der Pharsalia", *RhM* 130 (1987), 48-58; E. NARDUCCI, "Pauper Amyclas (Modelli etici e poetici in un episodio della Pharsalia)", *Maia* 34 (1983), 183-194.

expulerat belli furias; 7, 502-503: *frigidus inde / stat gladius, calet omne nocens a Caesare ferrum*). También en la facción pompeyana se vive el calor del odio en el ambiente singularmente cálido de las arenas líbicas (6, 63: *aestuat angusta rabies ciuilibis harena*). La *rabies* no es, como *furor*, exclusiva del general sediento de sangre y de triunfos, sino que también apremia a los pompeyanos a combatir en Farsalia (7, 51: *dira subit rabies*). Parece interesante mencionar en el detalle de que la palabra *rabies*¹⁷ puede tener en el poema el sentido de 'desvarío temporal que se produce en una persona dominada por un dios', pues la inspiración del dios de Delfos produce *rabies* en la sacerdotisa (5, 190 y 210): la *rabies* de César hace de él un poseso de Marte (2, 544; 5, 262; 7, 551; 7, 557; 10, 72), al igual que de Esceva herido (6, 244).

Pocas palabras alcanzan un sentido tan hondo en la mente y en el corazón de los hombres como la palabra *libertad*. *Farsalia* es el poema de la pérdida de la libertad de Roma; tiene así una localización temporal y espacial muy concreta. En esta situación histórica, la palabra *libertas* tuvo un sentido particular y exclusivo de ese contexto cultural: decir 'libertad' en la Roma antigua era decir 'régimen republicano'. Cicerón en el *Pro Milone* habla, sin destacarlo especialmente, de 'cuando la ciudad aún no era libre' refiriéndose, al entender de todos, a los lejanos tiempos de la monarquía.

En *Farsalia* la libertad y la tiranía, que luchan frente a frente, van ligadas a los destinos de unos hombres. Tras el triunfo de la tiranía, Lucano magnifica con su arte la caída de la libertad, en la añoranza del antiguo sistema político, de los hombres que encarnaron los valores de la época, y de las preocupaciones intelectuales de aquellos momentos.

Sin embargo, '*Libertas*' no es la única palabra que trasciende de su contexto literario y nos trae los ecos del ambiente cultural próximo. Ya hemos ido viendo todas las palabras con que se describe la corrupción de un mundo de valores, que se quiebra en contrastes profundos¹⁸; a esa corrupción se añade la pérdida de determinado sistema político. Hasta aquí llega en la obra de Lucano el convencimiento (para nosotros tópico filosófico y literario) de la decadencia de Roma.

Comprobemos en adelante la proyección que alcanzan determinadas palabras como piezas clave dotadas de gran efectismo en la composición de escenas.

¹⁷Empleada por Ovidio en los distintos sentidos que adquiere también en la obra de Lucano. Recordemos asimismo a Horacio en sus *Carmina* (I 15, 12 y III 24, 26, sobre todo esta última cita: *o quisquis uolet impias caedes et rabiem tollere ciuicam*).

¹⁸El fondo moral de la *Farsalia*, desde una perspectiva teórica rigurosa, es objeto de una parte del estudio de M.P.O. MORFORD, *The poet Lucan. Studies in rhetorical epic*, Oxford, 1967.

Probablemente ninguna parte del cuerpo es tan expresiva y tan diligente en la manifestación de los afectos como el rostro. Lucano mira con frecuencia al rostro de César; lo observa por fuera mientras sabe lo que el personaje está pensando. Cuando Curión expresa su aprecio por el general y con sus palabras enciende sus deseos de poder, César acalla la reacción de los soldados con un gesto de su rostro y de su mano (1, 297-298: *utque satis trepidum turba coeunte tumultum / composuit uoltu dextraque silentia iussit*¹⁹). Ante la actitud de los masilienses, César traduce su contrariedad en su gesto y en sus palabras, mientras se reafirma en su plan de atacar Masilia (3, 356: *cum turbato iam prodita uultu / ira ducis tandem testata est uoce dolorem*). El duro rostro del vencedor se distiende, complacido por el discurso de rendición de Afranio (4, 363-364: *at Caesar facilis uultuque serenus / flectitur atque usus belli poenamque remittit*). Con la actitud de clemencia cesariana contrasta el rostro altivo de Domicio, cuando es presentado ante César en Corfinio (2, 509-510: *uultu tamen alta minaci / nobilitas recta ferrum ceruice poposcit*).

Tan característico como es el gesto de César para su personaje, lo es el de Catón para el suyo; Lucano nos da a conocer los valores morales que él reconoce en el Catón histórico después de describir los rasgos físicos que reflejan mejor su talante, con ocasión de su boda con Marcia (2, 372-373: *ille nec horrificam sancto dimouit ab ore / caesariem duroque admisit gaudia uultu*).

En el combate, el poeta no pierde la ocasión de colocar los rostros de los contendientes frente a frente (4, 169-170: *postquam spatio languentia nullo / mutua conspicuos habuerunt lumina uultus*). Otro gesto importante para la impresión de conjunto que produce la obra es el de la naturaleza: cómo son los días y las noches, los cielos, los vientos, las aguas.

Se puede advertir un paralelismo entre el mundo humano y la naturaleza: ambos mundos son solidarios en el poema. Así, la hinchazón y turbulencia de las aguas se corresponde con la soberbia, ira y crueldad de los personajes que llevan adelante la guerra. Las aguas aparecen con frecuencia hinchadas (*tumeo, tumidus*; 1, 204: *inde moras soluit belli tumidumque per amnem / signa tulit propere*; 2 456-457: *si rursus tellus pulsu laxata tridentis / Aeolii tumidis inmittat fluctibus Eurum*; 1, 369-370: *haec manus... / Oceani tumidas remo conpescuit undas*; 2, 496-497: *non, si tumido me gurgite Ganges / summoueat*; 6, 469-470: *uentis cessantibus aequor intumuit*; 5, 701-702: *fessumque tumentis / composuit pelagus uentis patientibus undas*; 6, 272-273: *padus... tumens... / excurrit ripas et totos concutit agros*). Lucano describe la acción de los vientos sobre el mar y, en el libro quinto,

¹⁹Esta escena reúne algunos de los elementos que encontramos en 5, 301-ss. citado más arriba, si bien con distinta funcionalidad. Se trata de una muestra del carácter formulario de la composición, rasgo que comparte el poema histórico con el género épico.

una tempestad, elemento obligado del relato épico, que encontramos también en este 'poema histórico' (5, 567: *turbida testantur conceptos aequora uentos*).

Se ha insistido sobradamente por parte de la crítica en el barroquismo y la desmesura del estilo de Lucano en esta obra²⁰. Uno de los rasgos destacables en este sentido es la estridencia de sonidos, colores y formas fuertemente contrastados, de la que hemos hablado ya²¹. No vamos a insistir en las palabras que expresan la muerte en todos sus matices: su relevancia nos parece evidente. Sigamos la pista a la palabra *sanguis* en su conexión con otros niveles y elementos del texto. En la batalla de Farsalia culminan, como era de esperar, los rasgos descriptivos de individuos, grupos y de la naturaleza que Lucano suele pintar como marco de los episodios de combate. La escena que se repite en todos estos episodios es el derramamiento de sangre. Incluso fuera del combate, hay una decidida y deliberada violencia en las heridas, casi siempre sangrientas y descarnadas; se prefiere la imagen del momento en que la sangre brota súbita y abundantemente de las heridas a cualquier otro momento en que fluye mansamente (7, 625: *quis cruor emissis perruperit aera uenis*; 3, 590: *donec utrasque simul largus cruor expulit hastas*; 3, 712-713: *sedibus expulsi, postquam cruor omnia rupit / uincula*). En otras ocasiones se resalta la parte del cuerpo de la que va a manar sangre (9, 759-760: *ferroque aperire tumentis / sustinuit uenas*; 9, 811-812: *quaecumque foramina nouit / umor, ab his largus manat cruor*).

Con la pérdida de la vida humana, la naturaleza queda turbada, se trastorna y se desfigura. Los ríos y los campos se llenan de sangre y de cadáveres (7, 116: *sanguine Romano quam turbidus ibit Enipeus!*; 7, 700: *respice, turbatos incursu sanguinis amnes*; 8, 33-34: *litora contigerat per quae Peneius amnis / Emathia iam clade rubens exhibat in aequor*; 10, 32-33: *ignotos miscuit amnes / Persarum Euphraten, Indorum sanguine Gangen* [recordando las guerras de conquista de Alejandro Magno]; 2, 209-210: *congesta recepit / omnia Tyrrhenus Sullana cadauera gurges* [las proscripciones silanas]; 4, 785-786: *fluuios non ille cruoris / ... uidet*; 7, 789-790: *cernit propulsa cruore / flumina*; también se sitúa en el mar tras una batalla naval: 3, 572-573: *cruor altus in unda / spumat, et obducti concreto sanguine fluctus*; 3, 576-577: *semianimes alii uastum subiere profundum / hauseruntque suo permixtum sanguine pontum*; 4, 567: *multumque cruorem infundere mari*). La escena cruenta de bajada de los cadáveres de los proscritos en la dictadura de Sila (2, 210-220) es probablemente la de mayor dramatismo entre las citadas. Es la advertencia del anciano sobre el resultado de las contiendas

²⁰La manera con que Lucano consigue efectos patéticos es bien conocida a partir del trabajo de K. SEITZ, "Der pathetische Erzählstil Lucans", *Hermes* 93 (1965), 204-232.

²¹Un estudio más pormenorizado de estos recursos se encuentra en la tesis de W. RUTZ titulada *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans*, Diss. Kiel, 1950.

civiles; como en tantos de los episodios que constituyen la obra, se cierra con un epifonema que resume la intención con que se introdujo ese episodio (2, 223-224: *haec rursus patienda manent, hoc ordine belli / ibitur, hic stabit ciuilibus exitus armis*). La actitud de Sila en la narración del anciano, que observa impasible el dramático espectáculo, guarda un calculado paralelismo con la de César contemplando los ríos de Farsalia después de la batalla. César se identifica así con el cruel Sila, amenaza de la generación anterior a la suya. Se puede considerar que se trata de un recurso más para acentuar la crueldad de César.

La imagen que une la cualidad de los ríos sangrientos a la crueldad de los guerreros es la que encontramos en plena batalla (7, 699: *spumantes caede cateruas*). En correspondencia con esta imagen y con las ya comentadas aparece la de César, conductor de esas tropas (7, 728-729: *Caesar ut Hesperio uidit satis arua natate / sanguine*). En la batalla naval de Marsella, la sangre se mezcla con las aguas hasta el punto de afirmar el poeta que los que caen al mar se ahogan en sangre. Esta estremecedora relación entre los hombres y las aguas en que van a morir justifica la imagen de que todo proyectil que cae en ellas produce una herida (3, 581-582).

Una escena semejante a la que representan las aguas es la efusión de sangre en los campos (1, 301: *hoc cruor Arctoio meruit diffusus in aruis*; 4, 354: *nec cruor effusus campis tibi bella peregit*; 4, 391-392: *terras fundendus in omnis / est cruor*; 5, 267-268: *terris fudisse cruorem / quid iuuat Arctoio*; 7, 535-536: *utinam, Pharsalia, campis / sufficiat cruor iste*; 7, 635-637: *sanguis ibi fluxit Achaeus, / Ponticus, Assyrius; cunctos haerere cruores / Romanus campisque uetat consistere torrens*). También queda patente en esta clase de escena la actitud de César en un par de versos (7, 650-651: *eminus unde omnis sparsas per Thessala rura / aspiceret clades*; y 7, 794-795: *iuuat Emathiam non cernere terram / et lustrare oculis campos sub clade latentes*).

Hasta aquí conocemos cómo son las aguas y las tierras que nos pinta Lucano: aguas impetuosas que se llenan de sangre por desvarío del hombre, campos secos o inundados, o las ardientes y peligrosas arenas de Africa. La atmósfera recoge otro tipo de sensaciones. Otra estampa típica de las batallas está definida por el sonido. Lucano no descuida este factor para llevar a sus lectores u oyentes las impresiones vivas de la batalla. Las sensaciones acústicas rivalizan con las visuales por transmitir el ambiente de la lucha. En 3, 541-542, las voces de los remeros no dejan oír el sonido de la tuba (*remorumque sonus premitur clamore, nec ullae / audiri potuere tubae*). Otras veces nos llega el estruendo que llena el aire (7, 475-476: *tum stridulus aer / elisus lituis conceptaque classica cornu*; 9, 826-827: *deprensus est... / quam segnis Scythicae strideret harundinis aer*). La atmósfera es el ambiente de propagación de los sonidos. Por lo general, los sonidos

son violentos: las señales de comienzo del combate, los gritos de los combatientes, el ruido de sus armas (7, 477-479: *tunc ausae dare signa tubae, tunc aethera tendit / extremique fragor conuexa inrumpit Olympi, / unde procul nubes, quo nulla tonitrua durant*; 1, 388: *it tantus ad aethera clamor*; 3, 540: *innumerae uasto miscentur in aethere uoces* [otra vez *miscere* es expresivo de la contienda]). Lucano también juega a sorprender al lector con una reacción sonora de sus personajes contraria a la que podían esperar; el silencio sustituye al grito de guerra cuando los combatientes reparan por un momento en la monstruosidad que van a cometer (4, 172-173: *deprensus est ciuile nefas. tenuere parumper / ora metu*).

Las sensaciones de extremo contraste referidas al sentido del oído dejan paso ahora a las correspondientes al sentido de la vista. A menudo, los días claros se oscurecen (1, 542-543: *inuoluitque orbem tenebris gentesque coegit / desperare diem*; 5, 455-456: *sed nocte fugata / laesum nube dies iubar extulit*). Los cielos se cubren y veloces relámpagos cruzan el aire: son los avisos sobre la trascendencia de los acontecimientos que van a suceder. El contraste noche / día alcanza una frecuencia destacable (1, 91; 3, 27; 5, 456; 6, 462; 6, 830; 7, 178; 7, 424; 7, 782; 9, 14; 9, 839; 10, 202). Tras la batalla de Farsalia, los signos atmosféricos desaparecen y con la claridad del día quedan patentes las crueldades cometidas (7, 787-789: *postquam clara dies Pharsalica damna retexit, / nulla loci facies reuocat feralibus aruis / haerentis oculos*).

La oscuridad predomina sobre la luz en el poema, que es poema de sombras de noche, de sombras de muerte y de muertos (7, 615-616: *non plura locutum / uita fugit, densaeque oculos uertere tenebrae*); las auroras que llevan el día no traen la tranquilidad ni la paz, sino que dejan ver los preparativos o los resultados de las batallas, los esfuerzos por avanzar en un medio natural seco e inhóspito o en un mar arbolado y proceloso.

La naturaleza amenazante y hostil sirve de marco a muchas escenas. Huelga toda comparación con la naturaleza serena y placentera del clasicismo, tan sólo alterada por el mal humor de los dioses. La naturaleza humana ve potenciadas sus pasiones por la acción del destino. El poeta, mensajero de sus inquietudes y representante de la estética de su generación, pone en práctica los recursos a su alcance y las características del género.

En nuestra exposición hemos puesto de relieve la importancia que cobran ciertas palabras en la composición de escenas y caracterización de personajes y ambientes. Algunas de estas palabras adquieren un significado virtual, característico y exclusivo dentro del contexto de la obra y dentro del ambiente cultural; otras, nos desvelan el sabio aprovechamiento que Lucano hace de los hallazgos poéticos de sus autores preferidos.

En efecto, *libertas* relaciona la peripecia poética con el mundo real histórico: hace de este 'poema histórico' un lamento por el final de una época.

Con *miscere* se representa la guerra: en el mundo humano la sangre (*sanguis, cruor*) se vierte y se mezcla, y quien preside esta efusión sangrienta es el *cruentus uictor*; en el mundo natural la sangre confluye en los ríos (que se hinchan y enturbian: *tumidus, tumere*), y se difunde por los campos, la ruptura del orden universal se expande en sensaciones sonoras horribonas (*stridor, fragor*).

El término contrapuesto a *bellum ciuile* es en el poema *concordia*. Como toda guerra, se articula por medio de dos virtudes que al decir de Catón merecen mejor causa: *uirtus* (que se opone a *metus*) y *fides*.

La guerra civil (*bellum ciuile*) es el *maximum nefas* y quien la promueve y lleva adelante es *impius*.

La impiedad queda subrayada por los móviles de la guerra: se señalan dos determinaciones o causas de la guerra, una perteneciente al orden universal (*fata*) y otra dependiente de los humanos, cegados (*caeci*) por sus ansias de poder (*cupiditas, ambitio*) y enloquecidos (*furens, demens*, poseídos de *rabies*).

A la visión de conjunto debemos añadir una matización sobre la ideología que informa el poema: éste está concebido como expresión de la filosofía de la historia propia del estoicismo. La lectura que hemos desarrollado escogiendo las palabras más representativas entre las más frecuentes refleja también una idea del mundo. La perturbación del alma que causan las pasiones se inserta en el marco del devenir universal²² según el estoicismo. La inserción de la virtud o el vicio en el núcleo de la personalidad humana transforma la manera de recrear literariamente los personajes²³.

Finalmente, junto a las características que ha puesto de relieve nuestro análisis, no hay que olvidar que ésta es una obra modélica de la aplicación de la retórica escolar vigente en su tiempo, pero si esta aplicación es deliberada y plenamente consciente y buscada, *Farsalia* no puede, sin embargo, carecer de ese 'algo más' inconsciente y en buena parte intangible, de esa impronta que dan a sus obras los genios de la literatura. Quizá por eso, su interpretación no se puede ceñir exclusivamente al análisis de recursos y fuentes, sino que queda abierta a múltiples interrogantes y múltiples respuestas por parte de los lectores²⁴.

María Asunción Sánchez Manzano

²²Cf. E. ELORDUY, *El estoicismo*, vol. I, 45-57, y vol. II, 121-138, Madrid, 1972; véase también del mismo volumen, 98-99.

²³Cf. E. ELORDUY, *o.c.*, vol. I, 264-292, y vol. II, 89-95 y 144-163.

²⁴Como ejemplo de ello, podemos aconsejar la lectura del comentario de A. TOVAR a la obra, "Lucano", en *El primer giro (Estudios sobre la antigüedad)*, Madrid, 1941, 87-118.