

## SOBRE EL PROEMIO DEL CANTO PRIMERO DE DE RERVN NATVRA

El célebre himno a Venus con que Lucrecio inicia su obra *De rerum natura*, poema cuya filiación epicúrea destaca el mismo autor en reiteradas ocasiones durante el transcurso de los cantos, ha asombrado a menudo a los críticos, especialmente porque, según la concepción doctrinaria del poeta, la actuación divina en el mundo de "las cosas" (*res*) no posee una incidencia fundante. Pareciera entonces que existe una contradicción esencial e insoluble entre sus ideas sobre el ciclo de nacimiento, evolución y destrucción del universo, en el que la divinidad carece de participación, y la poderosa y sorprendente exaltación a Venus con que inicia su poema.

No creemos, sin embargo, que se deba concluir apresuradamente en cuanto a tal encrucijada; por lo tanto, no nos parece adecuado el resignarnos a aceptar que se trate de una concesión del poeta, obediente a la tradición literaria, o de un acertijo. Pensamos, más bien, que Venus, en tanto símbolo sintetizador y vertebrante de múltiples significados y múltiples realidades, connota la particular visión comprensiva del universo que Lucrecio intenta analizar y desentrañar. Por ello, no podemos sino considerar el hecho de que significado, estructura y ubicación de tal himno tienen una muy precisa finalidad en el *corpus* compuesto por los seis cantos.

Intentaremos estudiar aquí esos tres estratos íntimamente relacionados que se resuelven en el primer movimiento lírico (I 1-61) de los dos que integran el proemio (I 1-145) del canto primero, para señalar a continuación la particular resonancia de su influjo en la concepción pictórica de algunos artistas del Renacimiento italiano.

La modalidad arquitectónico-poética de Lucrecio se asemeja a un gran movimiento de sístole y diástole que se reproduce en la complejidad interior de su obra. Tal característica se manifiesta con claridad en la contraposición evidente de las dos descripciones con que inicia y cierra el poema: el

vigoroso cuadro de la vida renaciendo con fuerza incontenible desde el impulso de un plano intangible, a partir del cual se transmite, ahonda y plenifica en la realidad sensible y cotidiana, y la patética visión de la muerte a través del relato de un suceso real, la peste de Atenas, con que se destaca contrastadamente, desde el estrato de lo tangible, la destrucción de la totalidad del universo insumido en el hombre. Y bien, si nos sorprende esta polaridad físico-descriptiva, mayor perplejidad nos causa el advertir que tales oposiciones se producen siempre en un ámbito de profunda raigambre conceptual, ya que el poeta ha distribuido ambos extremos entre planos de dos estratos disímiles, cuyos correlatos lingüísticos están señalados por los términos *species* y *res* respectivamente.

El famoso himno a Venus se extiende, según pensamos, hasta el verso 61, también entre dos oposiciones lingüístico-conceptuales evidentes: *Aeneadam genetrix* = *Venus* (v. 1) a la que se enfrenta *corpora prima* = *ex illis sunt omnia primis* (v. 61), cerrando la invocación.

Veamos en detalle el cuadro, que comienza con un canto a la regeneración y triunfo de la vida, a través de la enumeración de las cualidades propias de la diosa, su potencia generativa, la resonancia que produce su primer y renovado advenimiento en el mundo sensible y el instrumento con que lo impresiona; continúa en la descripción del vínculo eterno con las intrínsecas fuerzas destructivas de la naturaleza personificadas por un Marte en este caso sometido a los encantos de la diosa, y concluye con la posición doctrinaria del autor acerca de la tarea que le compete al hombre, inmerso en un ámbito que lo insume.

Se pueden distinguir entonces tres grandes estructuras significativas: A (I 1-20); B (I 21-40); C (I 41-61).

A. Constituye, creemos, el momento de más alta relevancia de los tres en que hemos subdividido el gran himno a Venus. El poema se abre abruptamente a partir de un clímax e irá distendiéndose líricamente, en el transcurso del proemio, hasta entroncar con el inicio de los hechos históricos. Por lo tanto, la primera parte del proemio se nos presentaría como asimétrica, con un orden descendente a partir de una máxima tensión inicial. Sin embargo, tal desplazamiento de la gravedad central, impuesta por el núcleo significativo, hacia una

de sus alas estaría compensado por el “tramo histórico” (I 62-79) que inicia el segundo gran momento (I 62-145) de la introducción. Se trata, pensamos, de dos estructuras que, en planos distintos y aparentemente opuestos, se complementan para resolverse en un mensaje de contenido escatológico.

En cuanto a la figura de la diosa, Lucrecio ha querido poner de relieve su poderosísima vitalidad generativa definiéndola por medio de una acumulación amplificadora de términos encadenados semánticamente y de una gradación de características precisas e intencionales. Esa gradación se ordena y despliega a través de tres instancias sucesivas. En primer lugar (I 1-5) detalla la potencia intrínsecamente generadora de Venus sirviéndose de un tríptico lingüístico (*genetrix-uoluptas-alma*) que se resume y concreta en el sugerente significado del término *concelebras*. Todo el cuadro se inicia con el espectáculo grandioso de la generación, lo cual nos hace sospechar que Lucrecio se guió con actitud deliberada al desplazar hacia el segundo verso su *alma Venus*, que, en orden lógico, debería comenzar el poema<sup>1</sup>. A nadie hubiera sorprendido que una invocación a Venus comenzara con el nombre de la diosa en el primer verso. Sin embargo, el poeta lo ha relegado al principio del segundo, prefiriendo para la apertura un motivo más acorde con su concepción sobre el origen y naturaleza de las cosas. Creemos que al abrir el jubiloso canto a la vida con su *Aeneadum genetrix* Lucrecio intentó destacar, más que la figura de Venus en sí misma, el vínculo de unión que reúne y religa lo generado y lo generante del mundo romano en particular y del universo en general.

En cuanto a la estructuración interna, notamos ya un despliegue semántico inicial concretado en *genetrix-uoluptas-alma* que se repliega e imbrica en la irradiante y compleja acepción del verbo *concelebras*. Advertimos entonces un movimiento ondulatorio representado por fuerzas de contracción y distensión lingüístico-conceptuales. Este constante movimiento rítmico de contracción y expansión, realizado a través de núcleos significativos y períodos declarativos respectivamente<sup>2</sup>, vuelve a desplegarse, a partir de la insumi-

<sup>1</sup> Destacamos dos detalles: la posición central de *uoluptas* como término irradiante y condensador de *genetrix - alma*; el hecho de que *Aeneadum* y *alma Venus* son, métricamente, idénticos y, por lo tanto, intercambiables.

<sup>2</sup> Sobre la construcción de los ejes semánticos y sus desarrollos en un tipo de

sión revelada por el término *concelebrare*, hacia las tres grandes divinidades del mundo que esta particular Venus abarca, habita y puebla: el aire (*caeli subter labentia signa*): el agua (*mare nauigerum*) y la tierra (*terras frugiferentis*).

El tramo final del primer segmento desarrolla el contenido entrañable de *concelebrare*, que implica el alumbramiento del universo, de todo ser animado y su identificación (connotada por el término *exortum*) con el orden astral. Así como los astros surgen de las tinieblas para entrar en la luz, el ser creado abandona las entrañas oscuras de la tierra para entrar en una vida impulsada y transmitida por medio de un acto que la diosa gobierna, pero en el que no interviene sino con su potente presencia, según lo atestigua el valor de *per te concipitur uisitque*, separando sutilmente pero con claridad la diferencia entre la potencia intrínseca y el acto.

El segundo segmento (I 6-16) destaca, en cambio, la potencia extrínsecamente generadora de Venus, a través de la manifestación sensible con que la naturaleza corresponde a la señal de su llegada: el sometimiento de las fuerzas naturales en un proceso que incluye la transición de lo caótico-homogéneo a lo ordenado-heterogéneo, una *species* de hálito generante cuya sensibilidad se vincula, a su vez, con el mundo de la *res* por el acto de la creación eterna; un acto que no es primero, sino único en una sucesión tensional de ritmos extremos que oponen vida y muerte. Ahora se trata de la fecundación hecha realidad en aquellos tres planos sensibles al encanto de esa fuerza que incide y se imprime en el mundo *simul ac species patefactast uerna diei* y se disemina en el vigor creciente del favonio liberado. Pero Lucrecio actúa inversamente, retomando los planos desde el último mencionado al primero, en un orden del que emerge una cerrada estructura compositiva. Si antes encontramos aire-mar-tierra, aquí descubrimos tierra-mar-cielo, este último incluso como un incremento que cubre, refleja y se ahonda en la totalidad de los otros. La tierra con sus flores, el mar con su sonrisa y el cielo, a través de una imagen dinámica que lo transfigura en una inmensa y pura luminosidad interior, se estremecen y reaccionan ante la presencia entrañable de tal energía, subrayada no

solo semántica sino además fónicamente por un encadenamiento lingüístico que la señala y multiplica desde “*te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli/ aduentumque tuum, tibi suauid daedala tellus/ summittit flores, tibi rident aequora ponti*” y desde la perceptible imagen acústica conformada por la constante aliteración del sonido *t*, para replegarse en la intensidad conceptual del verso 9: *placatumque nitet diffuso lumine caelum*, límite a partir del cual sus ecos sonoros comienzan a decrecer lentamente.

Y bien, si el primer y segundo segmentos se nos presentan como la causa y el efecto, respectivamente, de un proceso de alumbramiento universal, en el tercero (I 17-20) nos encontramos con la esencia interactuante que, partiendo de tal fuerza generadora, se imprime de modo percuciente (*incutiens*) en la naturaleza, transformándola en otra y acrecentada: *blandum amorem*<sup>3</sup>.

La primera gran estructura significativa que marcamos se cierra en la síntesis semántica del verso 20, reasumiendo el motivo dominante de su desarrollo temático y concluyéndolo: el acto de la generación:

*efficis ut cupide generatim saecula propagent.*

Este cuadro de profunda riqueza conceptual y descriptiva sobre la generación de la vida en la naturaleza impresionó fuertemente el espíritu del Humanismo italiano del Renacimiento y, en particular, el del hombre más activo e influyente en la corte de los Médicis hacia la segunda mitad del siglo XV: Marsilio Ficino, entusiasta estudioso y principal difusor de la cultura antigua, verdadero jefe intelectual y maestro del grupo de artistas y pensadores reunidos alrededor de la colosal empresa del espíritu iniciada durante el gobierno y bajo la protección de Cósme de Médicis y coronada en el de Lorenzo el Magnífico. A ese círculo integrador de la Academia, que resucita y funde las hondas raíces del pasado grecolatino con la cosmovisión cristiana, para obtener como incremento el modelo de un *decus* a seguir, confluyen, entre muchos otros, Alessandro Botticelli, Pico della Mirandola, Agnolo Poliziano,

<sup>3</sup> La actividad percuciente de dicha fuerza está señalada directamente por *incutiens* y anunciada por las aliteraciones de los versos precedentes: *quae-quae; celebrae-quoniam-concipitur; aduentumque - placatumque - tuumque; quo-quamque; fluuiosque-camposque*. Pareciera como si el suceso de la generación hubiese sido concebido por el poeta en dos planos complementarios: semántico y fónico.

Cristoforo Landino, con cuyo estrecho contacto trabajaron los dos talleres florentinos más importantes de la época: el del Verrochio (en el que se formará Leonardo da Vinci y se perfeccionarán el propio Botticelli y Pietro Perugino) y el de Domenico Ghirlandaio (en el que se iniciará Miguel Ángel). No hemos de analizar aquí cuál fue el influjo y la adhesión que la poesía de Lucrecio produjo en el pensamiento de Ficino; tampoco, en qué medida el humanista florentino difundió los preceptos de la filosofía epicúrea<sup>4</sup>. Sí hemos de decir, en cambio, que la conoció y estudió intensamente hacia 1457, al punto que compuso unos pequeños comentarios (*Commentariola*) sobre la obra del poeta latino. También se conservan algunas cartas dirigidas a sus amigos, que versan sobre el mismo tema.

Sabemos que Botticelli y Ficino se conocieron y que este último confesó una intensa admiración hacia el poema de Lucrecio. Por un proceso de analogía tenderíamos a asociar e igualar la Venus del proemio de *De rerum natura* con la del famoso cuadro de Botticelli: *El nacimiento de Afrodita*, pero, si bien es cierto que existen numerosos contactos formales entre la descripción lírica del poeta latino y la pintura del artista italiano, no es menos cierto que sus diferencias esenciales las colocan en ámbitos distantes. Y, aunque no podemos dejar de señalar que la atmósfera lucreciana se encuentra presente en la tela de Botticelli, sin embargo creemos que el esclarecimiento de las profundas divergencias conceptuales que se advierten entre ambas realizaciones, literaria y pictórica, nos ayudarán a descifrar las distintas naturalezas de la aparentemente una misma diosa.

En primer lugar, la concepción de la Afrodita de Botticelli, naciendo de las aguas y erguida sobre una concha marina, la separa radicalmente de la Venus descrita por Lucrecio. Las características de la Afrodita de Botticelli concuerdan con las de la *Venus Coelestis*, hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Cronos, cayeron al mar y engendraron a la diosa. El carecer de madre conlleva implícito que pertenece a un orden enteramente inmaterial. Según el sistema elaborado por Ficino<sup>5</sup>, se trata de una *intelligentia* absolu-

<sup>4</sup> Para elucidar acerca de tales cuestiones, remitimos al excelente trabajo de Raymond Marcel, *Marsilio Ficino*. Paris, Les Belles Lettres, 1958; en particular, a las pp. 221 a 233.

<sup>5</sup> Ficino, M., *Comentario al "Banquete" de Platón*. Mendoza, Univ. Nac. de

ta que habita en la zona supracelstial del universo, la zona de la Mente C6smica. Su belleza, s6mbolo del esplendor inteligible y universal de la divinidad, s6lo puede ser contemplada por el hombre cuya facultad m6s alta, la Mente o Intelecto, se encuentre sometida y movida por el *amor diuinus*.

Las caracter6sticas con que Lucrecio describe a Venus en el proemio de su poema *De rerum natura* la igualan, en cambio, a la que Ficino designa como *Venus uolgaris* o *naturalis*, hija de Zeus y Dione. Es una divinidad intermedia que habita en la zona del Alma C6smica (entre la Mente C6smica y el Mundo Sublunar) y pertenece a un orden material. Por lo tanto, su belleza, s6mbolo de la individualizaci6n de la belleza c6smica concretada en el mundo f6sico, puede ser alcanzada por el hombre cuyas facultades intermedias, Imaginaci6n y Percepci6n Sensual, se encuentren sometidas y movidas por el *amor humanus*.

Dentro de un cosmos jerarquizado, el poeta latino fij6 con absoluta precisi6n estos rasgos caracter6sticos de su Venus defini6ndola con las cualidades de *genetrix* y *alma*, y subray6 de modo inconfundible su naturaleza intermedia a trav6s de *hominum diuomque uoluptas*, cuya manifestaci6n sensible en el mundo f6sico se produce *simul ac species patefactast uerna diei*.

As6 pues, si bien la divinidad lucreciana conserva y est6 connotada con algunos de sus perfiles m6s com6nmente conocidos: la de ser madre de los descendientes de Eneas, protectora de los Memmii y amante de Marte (a quien, como en Homero, pod6a subyugar), no obstante, su significado esencial se ahonda y desentra6a como personificaci6n de una *uis generandi*, impulso generador de la semejanza de belleza divina concretada en el mundo f6sico y accesible a la imaginaci6n y percepci6n humanas; fuerza motriz y creadora de la naturaleza; potencia vigorosa que se expande y estremece con su h6lito vital a todos los seres del universo; divinidad bienhechora que asegura la supervivencia de las distintas especies; y componente indispensable de la dupla tensiva con que los ciclos c6smicos mantienen el equilibrio del orden natural.

Para concluir con la primera estructura en que hemos subdividido el proemio, diremos que la personificación y casi divinización de la Naturaleza es, creemos, por su acogimiento del misterio de la vida, el componente y el eje fundante de la estructura poética de *De rerum natura*. Sin su presencia, ni los *corpora* ni el *uacuum* alcanzarían a plasmar esa intuición del cosmos y del hombre en que la obra se plenifica. Por tal intuición Lucrecio nada debe a Epicuro, y la causa de este enriquecimiento cualitativo quizás haya que buscarla en el hecho de que, a diferencia de su maestro, el latino fue un poeta.

B.— La segunda subdivisión del proemio (I 21-40) refiere fundamentalmente la relación de Venus con Marte. Dos segmentos, desvinculados en apariencia, se complementan para ofrecer la totalidad de un cuadro significativo en el que Venus, expresión mítica de un principio operante, vuelve a ser el centro del conjunto. Por un lado, encontramos la dedicatoria a Cayo Memmio, hijo de una noble familia romana (cuya moneda reproducía la efigie de Venus), gobernador de Bitinia hacia el 57 a.C., poeta menor enroldado en la corriente epicúrea; por el otro, la descripción del sometimiento de Marte a los encantos de Venus. Como hemos dicho, a primera vista parecerían dos momentos que no guardan ninguna relación; sin embargo, en el primer segmento (vv. 21-28) la dedicatoria a Cayo Memmio pasa a un segundo plano, porque la concreción del poema se debe sólo a la premisa esencial de que la diosa esté presente en el orden de la creación:

nec sine te quicquam dias in luminis oras  
exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,  
te sociam studeo scribendis uersibus esse,  
quos ego de rerum natura pangere conor. (I 22-25)

¿Quién podría ser mejor aliado que ella en el esfuerzo individual del poeta por desentrañar el misterio, casi sacro, latente en la generación de la totalidad sensible del universo? Se trata, por sobre todo y en particular, de la relación entre el poeta y la diosa, y del elemento vital por el que ambos se vinculan: *rerum natura*. Solo Venus gobierna esa naturaleza de las cosas, solo el poeta puede desentrañar, moldear y expresar esa materia, ordenándola inteligiblemente para su obra gracias a la cifra de la palabra más alta, la palabra poética. Así pues, el conte-



nido didáctico del poema está dirigido a Memmio, pero su estructura e inspiración poéticas le pertenecen y están puestas bajo la advocación de Venus, en un desplazamiento semántico que la exalta también como fuerza creadora para las artes, ya que su influjo personal se verificaría en un doble resultado manifiesto y, pareciera, interdependiente: el surgimiento de algo *laetum atque amabile* en el orden de una creación individual en la que se insume lo universal y la restauración de la paz en un orden universal en el que la multiplicidad heterogénea reposa concorde.

No hay entonces quiebra conceptual entre los dos segmentos que componen este segundo cuadro; por el contrario, existe una transición tan equilibrada, que nos hace sospechar una intencionalidad de hondo significado por parte del autor: la de yuxtaponer ambos momentos para señalar que tal actividad (la creación en cualquier orden) solo puede producirse en la simultaneidad recíproca de y con una íntima paz cósmica e individual.

El verso 28: *quo magis aeternum da dictis, diua, leporem*, desde el que el adjetivo *aeternum* irradia su múltiple y simbólico valor (bajo el que se descubre el esfuerzo del poeta por lograr lo que Cicerón definiera y llamara Idea<sup>6</sup>), articula ambos segmentos resumiendo el primero e inaugurando el segundo. En el verso 28 está sintetizada la intención esencial del primer momento, referido a la aspiración íntima del hombre —representado en la persona del poeta— por trascender su condición procreadora común al reino animal y convertirse en creador conjunto de las fuerzas de la naturaleza por el fundante poder eterno de la palabra poética; pero, además, se articula como vínculo semántico con el segundo momento (vv. 29-40) en que el poeta describe, por medio de una abstracción mítica, el sometimiento de las pasiones tanáticas a la potencia bienhechora de la vida. Aquel impulso vigoroso de la primavera arrastrada por Venus *simul ac species patefactast uerna diei* encuentra el cauce más apropia-

<sup>6</sup> Cicerón, *Orator*, II 10 (London, Loeb, 1939): "Has rerum formas appellat *ἰδέας* ille non intellegendi solum sed etiam dicendi grauissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri; cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse uno et eodem statu, quidquid est igitur de quo ratione et uia disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum". Citamos tal pasaje con intención sincrónica; un análisis diacrónico nos llevaría a dilucidar el sentido opuesto que tenía para Platón (de quien Cicerón parte) el término "Idea".

do para su manifestación plena en la naturaleza gracias al sereno equilibrio que, difundido, corresponde el orden divino con el orden humano. En tal sentido, Marte subyugado por Venus se revela como símbolo arquetípico de la anulación de las fuerzas dinámicas destructoras y el triunfo de un feliz dinamismo generador. De estos contrarios nace, como en la leyenda griega, la *discordia concors*, la armonía del mundo.

No cabe duda alguna, creemos, en la intencionalidad que guió la inspiración de Lucrecio: su vivo deseo de restablecimiento inmediato de una instancia cósmica superior (resultado de un equilibrio de opuestos superados), la Armonía, cuya reposición incluye simultáneamente la paz universal.

Ahora bien, en esta escena Lucrecio ha sobrepasado, como en la primera estructura, el simple marco de la enunciación de conceptos para plasmar una secuencia descriptiva pictórico-poética de la relación entre las dos divinidades en el momento del reposo y amorosa derrota de Marte subyugado por los encantos de Venus. No nos sorprende entonces que el tema de tales amores, tan minuciosamente detallados, haya tenido una enorme repercusión en la pintura del Renacimiento italiano. De entre muchos, podemos citar: *El triunfo de Venus* de Francesco Cossa<sup>7</sup>; *Marte y Venus* del Veronés<sup>8</sup>, y dos cuadros sobre el mismo tema de Botticelli<sup>9</sup> y Piero di Cosimo<sup>10</sup>. Solo realizaremos una somera descripción de la relación entre ambas deidades, dejando de lado otros elementos conceptuales que nos llevarían a otras líneas de influjos y, por consiguiente, de análisis. En la obra de Francesco Cossa, Marte se encuentra de rodillas e incluso encadenado al trono de Venus<sup>11</sup>. La cadena, recuerdo de la astucia de Vulcano, se ha trans-

---

<sup>7</sup> Palazzo Schifanoia, Ferrara.

<sup>8</sup> Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>9</sup> National Gallery, London.

<sup>10</sup> Staatliche Museen, Berlin, Dahlem.

<sup>11</sup> El cuadro de F. Cossa es un conjunto de compleja significación. Si bien por su tema se iguala a las obras de Botticelli, el Veronés y Piero de Cosimo, su concepción y consiguiente interpretación pertenecen a un ciclo astrológico, instancia de análisis que excede el marco de este trabajo.

formado, en la obra del Veronés, en un nudo atado por un Cupido alado, en tanto otro refrena con la espada de Marte a su caballo (detalle alusivo a la represión de los instintos animales). En las pinturas de Botticelli y Piero de Cosimo la escena posee un ligero tono bucólico, en particular a causa del reemplazo de los cupidos por sátiros en el primero, y por el paisaje en el segundo. Pero Botticelli añadió dos toques de sutil inspiración: las armas de Marte son usadas como juguetes por los pequeños sátiros, a la vez que unas avispas revolotean alrededor de su cabeza. Este último motivo tiene un doble significado: por un lado, representa la debilidad en que se encuentra su belicoso espíritu (la actitud de los sátiros se asocia y refuerza tal interpretación); por el otro, su impulsiva naturaleza siempre pronta a exacerbarse y atacar<sup>12</sup>.

Por encima de estos significativos detalles, en todas las pinturas mencionadas se percibe una atmósfera de paz y una felicidad de la naturaleza en calma que nos trae a la memoria la descripción de Lucrecio en el proemio de *De rerum natura*. No se trata solo de cuerpos distendidos y rostros plácidos, de animales sin temor, paisaje de lugares amenos, sino de un conjunto singular que irradia serenidad y enlaza cada una de las obras con el clima plasmado poéticamente por el escritor latino.

Para finalizar con la segunda estructura del proemio de *De rerum natura*, sólo añadiremos como conclusión que aquel *blandum amorem* que la fuerza generadora de la diosa derramaba e introducía en todas y cada una de las especies, impulsándolas a continuar un ciclo natural necesario y justo para la preservación del orden cósmico, se ha particularizado ahora en la intención del poeta por señalar la resonancia que tal elemento produce en el ámbito de la creación propiamente humana. Aquí, Lucrecio ha deseado destacar con nitidez el contenido de alta relevancia que distingue e individualiza al hombre en relación con el resto de los animados,

<sup>12</sup> Alciato en sus *Emblemas*, publicados en Milán en 1522, recoge el mismo motivo de modo similar. En su emblema CLXXVII, bajo el título aforístico: *Ex bello pax*, encontramos el grabado de un yelmo transformado en colmena rodeada de abejas, y a continuación una glosa que dice: "En Galea, intrepidus quam miles gesserat, et quae / saepius hostili sparsa cruore fuit: / parta pace apibus tenuis concessit in usum / alueoli, atque fauos, grataque mella gerit. / Arma procul iaceant: fas sit tunc sumere bellum, / quando aliter pacis non potes arte frui" (Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 99 y 355).

pues, a su capacidad de reproducción, añade su capacidad de vincularse y tornar inteligible, a través de la palabra, el universo que habita y del que participa. Esa capacidad propia, peculiar y sagrada del hombre encuentra en la poesía su concreción y a la vez su incremento más hondo y sincrético, como una realidad *laeta atque amabilis* que lo incluye y lo excede.

C.— Y bien, si en la descripción anterior Lucrecio ha delineado la figura del hombre como un asombroso nudo medular de confluencias al que concurren a sumarse diferentes estratos (el misterio de la naturaleza en constante ritmo de cambio y evolución, las correspondencias que ligán sus distintos planos, su manifestación por la palabra poética y la dialéctica de sus fuerzas), ahora, en lo que hemos convenido designar tercera gran estructura significativa (I 41-61) de la primera parte del proemio, desarrolla la relación que vincula al hombre con su mundo cotidiano, con la realidad histórica que se le impone y le toca enfrentar, con sus dudas y sus problemas, derivados fundamentalmente de una angustia existencial solo superable en la adhesión a la nueva doctrina epicúrea, doctrina articulada sobre una experiencia ético-religiosa y física en que el hombre desanda su vida.

Distinguimos, en principio, dos segmentos. En el primero (I 41-49) se contraponen: el sentimiento humano frente a las contingencias del agitado mundo cotidiano, que recortan, limitan y perturban el accionar de su vida perecedera (I 41-43), y la serenidad inmutable de los dioses inmortales que gozan de una paz eterna (I 44-49). Si bien la introducción de este último enunciado se produce de manera abrupta, sin mediar transiciones con respecto al primero, no por ello creemos que el pasaje I 44-49 deba considerarse como un islote flotante en el contexto del proemio en general y, particularmente, en esta última estructura convenida; por el contrario, lo consideramos como resultado de la vehemencia poética de Lucrecio, de una inspiración vigorosa y ardiente que lo ha llevado, en numerosos pasajes de su obra, a contraponer sin gradaciones, en ríspida yuxtaposición, elementos temáticos diversos y en apariencia antitéticos.

No obstante, dentro del contexto de esta subdivisión,

en que se desarrolla el problema de los vínculos que el hombre, en su ámbito personal, mantiene con el cosmos, creemos que tal pasaje se adecua perfectamente a la idea rectora y esencial de Lucrecio, pues tanto la realidad ordinaria y cotidiana, como la discusión sobre la existencia de los dioses y su influjo en el mundo sensible, son preocupaciones y eternas instancias humanas de análisis que debieron perturbar hondamente el pensamiento de un poeta cuya fe en el espíritu y en la capacidad redentora de este transita y subyace en cada uno de los versos de su obra. Así como las situaciones históricas más angustiosas nos muestran una paralela crisis religiosa de la comunidad toda, la historia personal de cada hombre registra, sin duda, un momento de similares características. Por lo tanto, adherimos a la posición de E. Bignone, en su *Storia della letteratura latina*<sup>13</sup>, y a la de C. Bailey, en su edición de *De rerum natura*<sup>14</sup>, quienes, respectivamente, aceptan como un conjunto el pasaje I 41-49 y descartan una laguna entre los versos 43-44.

Así pues, de modo peculiar, Lucrecio sintetiza su concepción filosófica recogiendo y haciéndose eco de las inquietudes existenciales del hombre común, y proponiéndose la empresa de iluminar el íntimo mecanismo de los procesos naturales por medio de una exposición didáctica de la doctrina epicúrea. En el primer segmento, I 41-49, de aliento más objetivo en comparación con el siguiente, expone los inconvenientes que aquejan al hombre, dependiente de las condiciones externas y acuciado por el momento histórico en que vive y por el que es modificado, frente a la autosuficiencia e imperturbabilidad de la naturaleza divina:

Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo  
possumus aequo animo, nec Memmi clara propago  
talibus in rebus communi deesse saluti.

Omnis enim per se diuom natura necessesit  
inmortali aeuo summa cum pace fruatur,  
semota ab nostris rebus seiunctaque longe.

Nam priuata dolore omni, priuata periclis  
ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri,  
nec bene promeritis capitur, nec tangitur ira (I 41-49).

<sup>13</sup> Firenze, 1945, App. al vol. II, pp. 427 ss.

<sup>14</sup> Comentario en tres volúmenes, Oxford, 1947. Vol. II, pp. 601-603.

En el segundo segmento, I 50-61, arriba a una mayor subjetividad literaria, pues se trata del corolario y punto de partida para la revelación de la verdadera y única doctrina que ha de salvar al hombre acercándolo a aquella ataraxía de los dioses tan aparentemente lejana. Ahora es el poeta como maestro individual y universal el que toma la palabra desde su conciencia personal para construir una obra de singular circuito comunicativo, ya que en ella el poeta se desdobra como expositor e interlocutor de un fluido discurso a través del cual dialoga con la humanidad:

**Quod superest, uacuas auris animumque sagacem  
semotum a curis adhibe ueram ad rationem,  
ne mea dona tibi studio disposta fideli,  
intellecta prius quam sint, contempta relinquo (I 50-53).**

A partir de este momento, accedemos a su propósito particular de descubrir la función y el destino del hombre en un universo animado y regido por sus propias leyes de creación y destrucción; un universo abordado como objeto de estudio, sin temores ni prejuicios, con la intención de desentrañar sus mecanismos y confirmar la verdad con que el hombre ha de desterrar sus temores.

El pensamiento lucreciano se articula entonces sobre dos soportes: conocimiento de la naturaleza del universo y conocimiento de la naturaleza del hombre, concurrentes a un solo fin: el conocimiento de la verdad.

**Nam tibi de summa caeli ratione deumque  
dissere incipiam et rerum primordia pandam (I 54-55).**

Hasta el verso 61 el contenido de la primera parte de la introducción se ha desarrollado eludiendo el plano concreto del ordenamiento histórico. Se trata de una *Inuocatio* de sesgo atemporal que se individualiza como una estructura autónoma. Todo el conjunto compuesto por los primeros sesenta y un versos constituye un volumen plástico —integrado por estratos yuxtapuestos de sentido opositivo y complementario a la vez—, en el que los hechos históricos de la humanidad no han tenido cabida. Exceptuamos esas pocas y soslayadas alusiones a sucesos de la realidad de su tiempo porque su inclusión no guarda una intencionalidad referida al ámbito del análisis historiográfico, sino a una instancia semántica superior de la que son sólo componentes sin relevancia

independiente; tal característica hace que carezcan de peso para desequilibrar la estructura lírica del conjunto.

En cambio, a partir del verso 62 pareciera comenzar un nuevo camino, marcado por la mención precisa de Epicuro. De hecho, irrumpen los datos históricos; y así como el poema se abría con el surgimiento de la vida derramándose sobre la naturaleza, ahora el poeta pareciera querer sugerir que la conciencia del hombre acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea se inicia con el advenimiento de Epicuro y la formulación de su doctrina; la aplicación de sus postulados permitirá el triunfo de la luz de la ciencia sobre los oscuros temores de la superstición; la observancia de su método de vida desembocará en el logro de la ataraxía, estado espiritual al que debe tender el hombre sabio, pues su asimilación lo ha de aproximar a la serenidad incontingente de los dioses.

Según el pensamiento de Lucrecio; la trascendencia de Epicuro es tan importante para la historia de la humanidad en su camino hacia la obtención de una conciencia moral (es decir regida por su propio y severo juicio y, por lo tanto, independiente del externo)<sup>15</sup>, que el poeta latino no ha vacilado en colocarlo en la portada de este segundo friso, quebrando el orden de sucesión histórica y relegando a un momento posterior la línea de relación retrospectiva Ennio-Homero.

Así pues, dentro de tal conjunto (I 62-145) se destacan en principio dos grandes subdivisiones. La primera, I 62-101, se estructura como un díptico en el que vuelve a manifestarse el modo dialéctico de composición lucreciana: una brevísima referencia al pasado remoto e indefinido, en el que la vida humana se debatía acuciada por las supersticiones sirve para introducir y realzar la figura de Epicuro, hacedor de una doctrina de salvación para el hombre (I 62-79). En abrupta contraposición describe luego el desafortunado destino de Ifigenia (I 80-101). La suma de ambos cuadros, articulados como elogio directo por alusión y elogio indirecto por elusión respectivamente, eleva el nombre de Epicuro hasta el cenit de la gloria.

---

<sup>15</sup> Sobre este punto, remitimos al trabajo de Rodolfo Mondolfo, *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*, 2a. ed., Buenos Aires, Eudeba, 1968.

En la segunda subdivisión (I 102-145), Lucrecio rescata nuevamente el tema de la situación particular del hombre en su experiencia cotidiana a través del grupo Ennio-Homero. Los problemas atinentes a la condición humana (la elucidación de la naturaleza del alma; la posibilidad de una vida, asociada a la ética de su actividad anterior, después de la muerte; la perturbación que provoca el inasible mundo onírico) serán el punto de partida para el desarrollo de la doctrina epicúrea desde la perspectiva creadora del poeta en su lengua latina.

No obstante, enclavada al final del pasaje, encontramos una coda:

Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta  
difficile inlustrare Latinis uersibus esse,  
multa nouis uerbis praesertim cum sit agendum  
propter egestatem linguae et rerum nouitatem;  
sed tua me uirtus tamen et sperata uoluptas  
suauis amicitiae quemuis efferre laborem  
suadet et inducit noctes uigilare serenas  
quaerentem dictis quibus et quo carmine demum  
clara tuae possim praepandere lumina menti,  
res quibus occultas penitus conuisere possis (I 136-145).

Creemos que, por encima de la más fácil conclusión acerca de la pobreza de la lengua latina y consiguiente dificultad del poeta para expresar los *Graiorum obscura reperta*, tal pasaje nos hace pensar que, si la poesía de Lucrecio representa por un lado la aceptación íntima de lo material manifiesto en el mundo de las cosas, también incluye, por otro, su conciencia artística en la ardua tarea por construir un gran monumento literario, vuelto hacia los griegos más antiguos pero sin perder ni disminuir su esencialidad romana. Con tal conciencia artística, presente en los versos arriba citados, el autor cierra el proemio y, a la vez, abre el poema hacia la exposición y comprobación de sus teorías.

Ahora bien, al recapitular, nos encontramos con un proemio desplegado a través de dos momentos aparentemente desvinculados: una gran invocación a Venus y un gran elogio a Epicuro, colocados ambos en el vértice inicial de sus respectivos conjuntos y estructurados en espiral descendente hacia



la particularización de las inquietudes humanas<sup>16</sup>, como si se tratara de la introducción de un poema sinfónico en el que se exponen los dos temas que serán desarrollados y fusionados durante la dialéctica propia del movimiento. Creemos que ésa es la dinámica primaria que anima el pensamiento y alimenta el flujo poético de la obra de Lucrecio: por una parte, mostrar el ritmo constante e inevitable de la creación del universo; por otra, desentrañar los mecanismos íntimos de tan natural evolución. En la aceptación de ambas explicaciones se encontraría la síntesis que permitiría al hombre, simple mortal, alcanzar e incorporar una de las características propias de los inmortales: la imperturbable condición de un espíritu sereno. Pero no podemos engañarnos pensando que la valoración y perduración de su poema se debe a la exposición de una doctrina materialista. Esto implicaría reducir y valorar la obra en su más pobre significado. Por encima de los postulados epicúreos, de su seguridad sobre el

---

<sup>16</sup> La peculiar concepción estructural del proemio de *De rerum natura*, en el que Lucrecio desplazó hacia la primera de las dos alas iniciales la gravedad semántica de cada conjunto, parece descubrirse también en un momento de la evolución pictórico-compositiva de Rafael. Formado en la corte de Guidobaldo de Montefeltro, cenáculo del neoplatonismo renacentista impulsado por Marsilio Ficino, el artista de Urbino debe de haber, si no asimilado por vía directa, al menos recogido la atmósfera de la antigüedad clásica difundida por las enseñanzas del jefe de la Academia Platónica florentina. De otro modo, no se explicaría la extraordinaria realización de su Escuela de Atenas en el Vaticano, donde se encuentra plasmado, por medio de imágenes simples y exactas, el ideal de sincretismo que animaba y vitalizaba las doctrinas del influente núcleo de artistas y pensadores. Tal disposición aparentemente desbalanceada se descubre en dos cuadros pintados por Rafael entre 1498 y 1502. Se trata de *El sueño del Caballero* (o *Sueño de Escipión*) y de *Las tres Gracias*, una pareja de telas colocadas originalmente espalda contra espalda, como si se tratase del anverso y reverso de una medalla. En el primero, el caballero se encuentra durmiendo al pie de un laurel, mientras dos mujeres, a cada lado, le ofrecen, la más severa una espada y un libro, la más bella una flor. No nos detendremos en el análisis de tales símbolos sino sólo para los requerimientos necesarios de nuestra interpretación, relacionada con una estructura en apariencia asimétrica. (Complemento esclarecedor será la obra de A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959). La postura del caballero marca una casi imperceptible inclinación hacia la señora de la izquierda, que le ofrece el libro y la espada, símbolo de la Virtud (en oposición a la que le ofrece la flor, símbolo del Placer). Con *Las tres Gracias* sucede otro tanto: existe una distribución de peso muy sutil que se inclina hacia una de las tres, la de la derecha, Voluptas (en el centro, Pulchritudo, y a la izquierda, Castitas). En la concepción pictórica de Rafael, ambos cuadros, distribuidos como anverso y reverso de un mismo y profundo sentido, se contrapean no ya conceptualmente, sino también plásticamente. Afirmar que Rafael conoció el poema de Lucrecio y pudo haber sido influido por la disposición del proemio, sería una declaración riesgosa y ardua de probar, pero no resultaría nada extraño que hubiese oído, en esa atmósfera de veneración por la antigüedad clásica que se difundía y penetraba en todos los ámbitos desde antes del siglo XIV, sobre los modos de distribución de masas semánticas en la concepción arquitectónica de la poesía grecolatina.

origen del mundo y del hombre, de sus respuestas científicas, se percibe la estremecida esencia vital de su lirismo y una ética del espíritu que atraviesa, ordena e incrementa la lengua en la estructura absoluta del poema.

Eslabón indispensable para comprender la evolución de la poesía latina que, partiendo desde Ennio, asciende hasta su realización más alta con Virgilio, Lucrecio proporciona a la lírica romana un definitivo sentido y visión operante de la lengua en la concepción del mundo natural. Por encima de los temas, las palabras, la sonoridad, flexibilidad y cadencia del hexámetro, el equilibrio expresivo, las imágenes, las simetrías estructurales, la concepción plástica, Virgilio le es deudor de una conciencia poética manifestada en el canto como síntesis última y prospectiva del misterio de la existencia. Aunque su camino se aparta de esta primera intuición desbordante de Lucrecio acerca de las cosas, la luminosa visión del mantuano nunca deja de tener su fundamento e impulso más hondo en ella.

Esa potencia vigorosa de la lengua de Lucrecio, luchando por quebrar y sobrepasar las limitaciones expresivas de su tiempo, encarna en un poema que violenta la tradición anterior de la literatura latina, expandiendo, a través de sus seis cantos, más que un amplio vocabulario, un espíritu alimentado en su propia capacidad transfiguradora, cuya fuerza incontenible tiñe la estructura toda de la obra. No hay quebras entonces o, por lo menos, las hay en apariencia, sino una agonía por subvertir la materia poética para reordenarla y devolverla plena y acrecentada.

Desde este punto de mira, el proemio que inaugura *De rerum natura* constituye una gran caja de resonancia, cuyas notas se armonizarán a lo largo de los seis cantos, cerrándose, en su dinámica peculiar, con el patético cuadro de la potencia desenfrenada de la muerte, como si aquellas fuerzas vigorosas de la vida, liberadas en el umbral del poema, hubiesen llegado por su propio proceso generativo de evolución al engendramiento de su disolución final.

RUBÉN C. A. FLORIO  
(Universidad de Buenos Aires  
y Univ. Nac. del Sur)