

NATURALEZA, AMOR Y MUERTE.
LA ESCRITURA COMO RITUAL EN *DE RERUM NATURA*,
DE LUCRECIO¹

M. Cristina Salatino de Zubiría
Universidad Nacional de Cuyo

El poema didáctico, tal como lo concibió la antigüedad grecorromana, se presenta ante el lector de hoy - pese a su hábito de recepción de textos que problematizan la cuestión genérica en cuanto tal - como un cruce de categorías poéticas difícil de aprehender en su rica organización de códigos textuales de diferente naturaleza.

En principio, la dura exigencia métrico- rítmica supone un entramado textual, si no de abierta musicalidad, cuando menos de cadencias que alcancen el empaque que un *recitativo* puede tener en una obra musical, deliberadamente lejano del ritmo prosaico, y que dispone el ánimo para aceptar cambios en el movimiento sintagmático, juegos semánticos aparentemente ilógicos de tropos y paradojas o, también, el brillo de imágenes y recursos fónicos del lenguaje.

Sin embargo, allí no acaba todo. Su finalidad, su *télos*, es expositivo y pedagógico; por lo tanto, el registro de lengua debe ser el denotativo de que se vale cualquier tratado de ciencia que presente además, como un manual, la exposición suscita y ordenada de un tema para su divulgación. Es decir, a diferencia del tratado científico, que expone a una comunidad de especialistas argumentos y conclusiones acerca de algún aspecto de lo real, su intención es mediadora: debe difundir aquello investigado y comprobado por una

persona distinta de la del autor, cosa que añade al código verbal científico tanto la selección léxica adecuada a un receptor ajeno al ámbito de la ciencia, como una *dispositio* específica que busca su persuasión, esto es, que necesita de la función retórica del lenguaje.

De modo tal que los códigos individualizadores de la poética, los abstractos y referenciales de la teoría y los socio- persuasivos de la retórica se conciertan según modos y relaciones que, incluso en los casos más logrados, ponen en funcionamiento competencias múltiples que, habida cuenta de la distancia temporal, los lectores no siempre pueden ejecutar de manera cabal para hacerse cargo con entero placer del poema antiguo.

Esto no ocurría con sus receptores griegos o romanos, quienes homologaban saber, cantar y educar en la naturaleza profunda del lenguaje. Para ellos en la palabra, en el *lógos*, descansaban con natural armonía estas tres dimensiones. Jenófanes, Empédocles, Arato, Lucrecio, Virgilio aunaron su interés, su curiosidad frente a las cosas observables del mundo, con el convencimiento de saberse *uates* en el sentido fuerte del término, es decir, portadores de la posibilidad de mediar a través del canto aquello que debía ser conocido y lo bello artístico se ponía al servicio fraterno de lo verdadero, de lo comprobable y sabido. La palabra sostenía todavía la vibración misteriosa que la ponía a salvo de ser leída como mero 'texto'.

El *De rerum natura* de Lucrecio es quizás el ejemplo más conspicuo de lo que significa hacerse cargo de un poema que reúne todos los caracteres señalados. No sólo por su notable extensión, sino porque, a diferencia de la maleabilidad virgiliana, amplia y dócil para los tonos líricos o épicos o didácticos - ¡y tan bella y depurada en todos! - Lucrecio es, pensamos, ante todo, poeta lírico, un contemplador nato, alguien que mira su entorno desde costados oblicuos e inusuales y que también capta sinópticamente totalidades con un golpe de vista panorámico. Esto condiciona su escritura, porque las zonas de intersección de códigos, no siempre se resuelven sin solución de continuidad. En su poema se experimenta con frecuencia no sólo el cruce, sirio el choque de las categorías genéricas.

Nuestra exposición busca mostrar de qué modo la triple

condición genérica del poema didáctico en manos de Lucrecio se transforma en un mecanismo simbólico en que la palabra poética retoma su más arcaica función ritual; un espesor himnístico que eleva lo que hubiera debido ser un tratado de física en hexámetros a la dimensión sacralizadora del *dicturn*.

El poeta se ha propuesto referir al influyente Memio, patricio como él y quizás su amigo, aunque de no muchas luces, según la *traditio* ciceroniana (*Brutus*. 70. 247) - quien oficia silenciosamente su tarea de representar a todo lector que haya de acercarse al poema -, nada menos que los muy oscuros argumentos que sostienen la física de Epicuro. Pero, lejos de la ecuanimidad aséptica del pensador o del graduado equilibrio del maestro, Lucrecio guarda dentro de sí un temperamento apasionado y potente que lo impulsa a configurar una obra ciclópea. Leídas aquellas versiones de la doctrina epicúrea que habían llegado a Roma casi doscientos años después de haber sido escritas - y hoy perdidas casi en su totalidad -, algo muy poderoso movió el alma de este romano joven e hipersensible.

En aquellos escritos se demostraba cómo la condición material y atómica de todo lo existente podía terminar con el temor, obsesivo y necio, de la muerte. El descubrimiento de esta afirmación determinó su adhesión a la doctrina de Epicuro y, con ella, la necesidad imperiosa de verter al latín aquella construcción intelectual - a sus ojos, *ordo* brillante, claro y bello como una galaxia - en la secuencia rítmica del hexámetro, escandido ya por el viejo y admirado Ennio. Epicuro y la muerte. Lucrecio y su, tan romano, miedo a la muerte. A esta circunstancia - que articula el todo desde el punto más íntimo - debe el poema su configuración como espacio simbólico resultante de la antítesis intrínseca de 'significados' científicos de superficie y 'sentidos' profundos de angustia existencial ante el límite inamovible de la propia caducidad.

¿Quién ha sido responsable de este *timor mortis*, cargando en las espaldas de los hombres el peso de supercherías y falsas razones sobrenaturales? A los ojos de este neotérico atípico, la religión. Y contra ella previene a Memio, para que quede libre de pruritos de conciencia.

.....*Quod contra saepius illa
religio peperit scelerosa atque in pia facta*²;

(I. vv. 82-83)

(.....Porque, por el contrario, a menudo aquella religión engendró hechos criminales e impíos³;))

Oscura, pero firme en la grave cadencia del hexámetro la voz del poeta previene a Memio del prejuicio de creerse impío por prestar oídos a la nueva doctrina. La razón resuena fortísima: la religión misma ha engendrado hechos impíos y criminales.

El ejemplo, bajo el mito de Ifigenia, sacrificada en Áulide, se abre con veste trágica en todo su patetismo helenizante ante la mirada asombrada del lector: la niña avanza hacia los mejores varones de entre los dánaos y el gentío allí arremolinado gime

*quoi simul infula uirgeneos circumdata comptus
ex utraque pari malarum parte profusast.*

(I, v v. 87-88)

(tan pronto como la cinta, en relación con los virginales adornos,
ceñida

[a ella]
colgó de una y otra parte igual de las mejillas.)

La imagen de la jovencita, inocente en sus vestidos nupciales, constituye en el escorzo sofisticado de la construcción griega (*circumdare* con dativo) y en la posición central de *uirgineôs* - colocado antes de la cesura y con dos acentos rítmicos fuertes (que señalamos mediante el signo de acento circumflejo) - un polo antitético con la estructura sintáctica siguiente, paralela y abierta en tres direcciones: *et...simul...sensit* ("tan pronto como vio") *parentem-ministros-ciues* (a una sola persona, "su padre"; al grupo, "sus verdugos" y, finalmente, el todo, el "pueblo"). La mirada de la joven va de lo más próximo a lo más lejano, de lo individual a lo general. El lector sigue el curso de sus ojos

y comprende la consecuencia que vibra en la aliteración:

muta meta terram genibus submissa petebat;

(I, v. 92)

(muda por el miedo, doblada sobre las rodillas, ganaba la tierra;)

Las cesuras tras la tercera y cuarta arsis circundan y centralizan rítmicamente *genibûs*; las fuerzas de la niña se quiebran en este punto y desfallece de horror. Manos viriles la alzan y la conducen al altar

....., *non ut solemni more sacrorum
perfecto posset claro comitari Hymenaeo,
sed casta inceste nubendi tempore in ipso
hostia concideret mactatu maesta parentis.*

(I, vv. 96-99)

(....., no para, concluida la solemne costumbre de los ritos nupciales, poder ser acompañada por el claro himeneo, sino para, pura, impuramente, en la misma edad de noviazgo, víctima, caer, desdichada, por el sacrificio sangriento del padre.)

La finalidad del movimiento de los varones que la rodean se extiende largamente y articula dos zonas antitéticas: *non ut...posset comitari, ...sed concideret*. Los espondeos marcan ceremoniosos el paso de la comitiva que subraya la aliteración: *perfecto, posset, comitari*. A esa edad todas las demás han sido acompañadas por el ritmo brillante del canto de bodas. Ariadna, no. Cuando el ritmo se acelera no es para transmitir la alegría de la ceremonia que augura la fertilidad, por el contrario, abre el ámbito oscuro de una suerte aciaga,

la de la víctima ofrecida como purificación. Antes de la cesura 'penthemímeros', la sinalefa, de lenta cadencia espondeica, opone en una suerte de oxímoron sobre una base radical común, *castâ-incestê*-la pureza subsumida en la impureza que pesa sobre el linaje, la inocencia ultrajada, violada por la falta; luego, aquella cesura cohonestada por la sinalefa después del primer dáctilo del verso siguiente y las dos cesuras 'penthe' y 'heptemímeros' que éste introduce, destacan en las pausas de la secuencia sonora *nubêndi hôstia, mactâtu*: es decir, el triángulo fatal del crimen: la juventud del tiempo de noviazgo contra la víctima y el sacrificio cruel ante dioses inhumanos.

La *hostia* cierra metafórica y aliteradamente en su caída la imagen de la niña que va a morir a manos del yugo paterno; *mactatu maesta parentis*. Aunque la forma verbal sea activa, ante la posición inicial y el sentido general del pasaje, *hôstia* deviene mero sujeto paciente de la arbitrariedad paterna, de crípticos oráculos y sus horribles mandatos. No sólo el ejemplo, sino, sobre todo, la minuciosa elaboración poética de cada detalle, apela al patetismo persuasivo ante el que Memio y los demás lectores deben ceder.

El hexámetro siguiente muestra, sentencioso y tétrico, la verdad a los ojos de la razón.

Tantum religio potuit suadere malorum.
(I, v. 101)

(A tantos males pudo persuadir la religión)

Esto es, patetismo en la imagen, isotopías de dolor y de horror - *turparunt, maestum, ferrum, lacrimas, muta, metum, miserae, tremibunda, hostia maesta* - en juego antitético con isotopías de inocencia y de boda - *uirginis Iphianassai, infula, uirgineos complus, claro Hymenaeo, casta, nubendi* - y esquemas rítmicos que ordenan musicalmente construcciones sintácticas quebradas por hipérbatos en medio de una masa verbal densa, donde aliteraciones subrayan, ya oscuridad ya luminosidad en las antítesis semánticas, son

procedimientos simbólicos que yerguen, magníficamente vivo y persuasivo, el ejemplo.

Cuando Memio escucha y lee estos versos corren los convulsos últimos cincuenta años de la República. Ni el gesto que mueve el cálamo del poeta, ni la atención que puede prestarle su protector son extemporáneos. Los estudiosos de la historia de la religión romana han explicado las causas de la decadencia de las primitivas creencias y prácticas rituales arcaicas que por estos años se operan en Roma. Esta ya no sería más lo que había sido.

N. Turchi señala, en un estudio ya clásico (1939; 218-220), tres razones fundamentales en esta crisis de las antiguas certezas religiosas. En primer lugar, que una religión nacida para satisfacer las necesidades de una ciudad cerrada, adecuada para una raza de campesinos dirigida por el sacerdocio de la clase dominante, legalista y no mística, necesariamente debía quebrar con la expansión del dominio romano al resto de los pueblos del Mediterráneo. En segundo lugar, que, producto de una sociedad proclive a concebir jurídicamente las relaciones del hombre con la divinidad, el ritual y la plegaria habían asumido desde un comienzo formas contractuales ya no aptas para satisfacer la necesidad de una vibrante experiencia individual de la piedad. Y, finalmente, el que los espíritus cultos fueron ganados filosóficamente por el impulso autónomo de la propia individualidad, bajo las varias formas del estoicismo, el neopitagorismo o, añadimos nosotros, el epicureísmo. Así:

"[...] tutta la storia romana degli ultimi due secoli è la storia dell'individualismo prepotente che si sovrappone all'antica costituzione: non sono più lotte di partito contro partito, ma di uomo contro uomo. [...] Quindi anche tutte le pratiche religiose (*ius diuinum*) relative alla vita sociale perdono la loro importanza e le famiglie più nobili si rifiutano di sobbaccarsi al sacerdozi."

Lucrecio y Memio, patricios ellos mismos, no escapan a las generales de la ley. Sin embargo, otro carácter coexiste desde tiempo inmemorial en la gente del ahora extendido Lacio: una necesidad

poderosa e innata de sacralizar lo real, de comprenderlo como resultante de fuerzas superiores al hombre que operan, arcanas y desconocidas sobre el destino del hombre. Nuestro poeta, seducido por la magnífica arquitectura racionalista de la física epicúrea que se transparenta ante sus ojos en la rigurosa concatenación lógica de los argumentos, se entrega con entera pasión a su exposición y defensa en lengua latina. Sin embargo, es, antes que un científico especulativo a la griega, un romano y poeta. C. Disandro (1959: 17), lo advirtió claramente y en el prólogo a su traducción del texto lucreciano dijo:

"[...]esta física [la epicúrea] es el punto de partida de un descubrimiento del mundo de las cosas, trasladado con una pasión, una exactitud y una suerte de glorificación, que nada debe a la doctrina epicúrea; al contrario, parece estar en contradicción con ella [...]"

En efecto, en Lucrecio se manifiesta un rasgo sustancial del espíritu romano: la coexistencia de una franca apertura a todo lo nuevo que llega de allende el mar y una profunda fidelidad al más primitivo modo de ser itálico. Todo latino genuino está dispuesto a absorber con fruición lo novedoso, lo distinto, y, al mismo tiempo, se muestra incapaz de renunciar al acervo Interior de su herencia itálica. De tal modo, cualquier influencia cultural es trasegada, releída, trasculturada en códigos que instauran una construcción histórica propia. ¿Qué lectura puede hacer Lucrecio de la física epicúrea? Nos aventuramos a decir que siente itálicamente lo que comprende según los canales conceptuales griegos. Su obra es un producto de sincretismo cultural: temperamento itálico primitivo, recepción hereditaria de la épica latina

En la zona de superficie, como dijimos, las palabras manifiestan el objetivo racional: explicar a Memio el origen y naturaleza de las cosas de la realidad para disipar en su oyente el miedo de la muerte y con ello, aniquilar la posibilidad de la mediación religiosa, único recurso de amparo de la gente indocta.

Desde un comienzo, las zonas de la luz serán patrimonio de la

razón y las regiones de la sombra quedarán para creencias, ritos y sentimientos:

*....Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest
non radii solis neque lucida tela diei
discutiant, sed naturae species ratioque.*
(I, v v. 146-148)

(Es necesario, por tanto, que este terror y tinieblas del alma no rayos de sol y lucientes dardos del día disipen, sino la imagen y razón de la naturaleza.)

Sin embargo, en esta lucha sin cuartel de la razón, no es la zona de luz la que vence. La isotopía del y de los miedos recorre ramificada en múltiples variaciones la totalidad de la dilatada obra lucreciana. Se ha querido achacar el asordado bajo continuo del temor a la muerte a las condiciones psicológicas de un ánimo con tendencia a la melancolía y al desequilibrio. Lo pensado (con o sin razón) por la *traditio* cristiana y cierta impresión de construcción inarticulada del poema, tanto por las excesivas dimensiones, como por su estado inconcluso, parecerían convalidar la imagen de un poeta que escribe de manera brillante, pero sólo en raptos de lucidez inspirada. No obstante, alguien que acoge sobre sí la empresa de verter en centenares de hexámetros un arduo tema filosófico, no puede ser catalogado de manera tan ligera o entendido como un caso patológico especia⁵.

El poema manifiesta un finísimo talento, tanto en el plan para distribución de las grandes masas temáticas y sus partes, como en el acabado minucioso del detalle, A. Perutellí, haciéndose eco de la crítica reciente, apunta la importancia de la retórica tanto en la presencia de fórmulas de oratoria forense como en la estructura de la argumentación científica (Citroni 1991:52).

Podemos llevar este rasgo todavía más allá y advertir de qué modo la imagen de orador que deja de sí el sujeto poético, entendido según la ilustre fórmula del *uir bonus catoniano*, configura el diálogo persuasivo que organiza la totalidad del discurso. El poeta, hombre que

se puede vanagloriar de conocer la doctrina de quien considera el más sabio de los griegos, busca hacer partícipe de un saber sobre la realidad que libera del miedo a la muerte y desata el alma de las preocupaciones vanas de la vida a un amigo, romano como él, educado en las viejas y falaces consejas religiosas. Situada en este circuito, la operación poética se dispara en dos direcciones conjugadas: la selección de los conceptos físicos de que consta la doctrina epicúrea y su *dispositio* en un *ordo* persuasivo.

¿Por qué la física y no la doctrina moral del maestro del Jardín? Quizás en no poca medida, porque ella le permite al poeta romano el reencuentro con un elemento fundamental de la herencia latina en relación con lo divino, la naturaleza. Aquella *natura naturans*, que en su dilatado sentido cósmico restituye el primitivo culto de la *alma Tellus*, asociada a las lejanas licencias de los ritmos fesceninos arcaicos; naturaleza todo paridora, principio donde existen los átomos seminales de las cosas en eternas conjunciones de nacimiento y de muerte. Una *Tellus* honrada desde tiempos del rey Numa por medio de los rituales llamados *Fordicidia*⁶, y que se levanta como una divinidad libre y pensante, al decir M. Bayet, para cobrar carácter de eje temático primordial. C. Disandro observó la originalidad poética de este rasgo:

"[...]La poesía de las cosas, la poesía de visión, la prosopopeya de *natura* nada deben a la adhesión de Lucrecio al cisne de Epicuro. Hay una suerte de intuición del cosmos y del hombre, que por sobre la enojosa limitación del materialismo epicúreo, descubre un ámbito nuevo aun en su propia caducidad⁷".

De allí que el pórtico del gran poema sea la brillante invocación, imagen de Venus, sobre cuyo regazo descansa, arrobado, el romo perfil taurino de Marte. Sólo Venus, el Eros original que recibe los epítetos de *genetrix* y *alma* y de quien se dice

.....*per te quoniam genus omne animantum*

concipitur uisitque exortum lumina solis
(I, vv. 4-5)

(.....porque por ti todo género de seres animados es concebido y contempla, acabado de nacer, las luces del sol.)

El tópico de la *invocatio* épica preside vigorosamente el libro todo. Extensísima, se estructura de una manera compleja y sumamente rica. Al simple vocativo *Aeneadum genetrix*, tomado como eje, siguen dos aposiciones, la segunda de las cuales se abre una y otra vez en giros de voluta al modo de los adornos de frisos o frescos helenísticos. Luego, sobre aquéllas se engastan tres proposiciones adjetivas que describen un amplio círculo en torno al tú de la diosa apelada: la primera refiere el todo (*quaegenus omne animantum/concipitur*); la segunda, da el examen de las partes y la tercera vuelve a la consideración del todo ahora de un modo mayormente inclusivo teniendo en cuenta la *amplificatio* en que uno a uno se nombran los seres creados por la naturaleza (*quae...rerum naturam gubernas*). La enumeración del segundo coordinado adjetivo es minuciosa y completa: *venti, nubila caeli, flores* - hasta aquí, cielo y tierra -; luego, un segundo movimiento envolvente expande el poder genésico de la tierra al añadir el verbo correspondiente al vigor de lo nacido y a la fuerza de quien lo hace nacer: *aequora ponti (rident), lumine caelum (nitent), species verna (patefacta est), aura fauoni (uiget), uolucres aeriae (significante te), ferae pecudes (persultant)*; finalmente, un conector extraoracional reúne los elementos amplificados: *denique per: maria/ montes/ fluuios/ frondiferas domos auium, campos uirentis*. Cielo, mar y tierra, repasados una y otra vez para se reúnen en una altísima nota final, colocada a comienzo de verso: *omnibus*. Nada queda fuera del círculo propagador de Venus ni de su alegría vital.

El tercer coordinado adjetivo cierra magníficamente esta estructuración envolvente al traer ante el lector las palabras del ya lejano comienzo:

....*quae quoniam rerum naturam sola gubernas
nec sine te quidquam dias in luminis oras
exoritur neque fit laetum neque amabile quidquam*
(I, vv. 21-23)

(porque (tú) la naturaleza de las cosas, sola, gobiernas
y sin ti nada se eleva hacia las divinas riberas de la luz
ni nada deviene feliz ni amable.)

La antiestrofa vuelve sobre la estrofa siguiendo el antiguo modo de la himnodia⁸ y las imágenes que despliegan toda la gama perceptiva de colores y sensaciones táctiles, olfativas y afectivas, no sólo cumplen la misión de desplegar el cuadro completo de la naturaleza y sus perfecciones ante los ojos del lector, sino que cooperan con el entramado circular, las prosopoyas y recursos fónicos al crear un movimiento general que instaura en este gran pórtico el espacio de círculos concéntricos musicales que habita la diosa, quien puede, si considera a su poeta digno, asociarse a su tarea manteniendo la paz en los ejércitos.

La escorzada y ondulante plasticidad del cuadro, que hoy podríamos asociar al dibujo de un Rubens o al plateado colorido de un Tiépolo, se plasma mediante principios caros al helenismo neotérico: movimiento de estructuras sintagmáticas, trabajo sensorial de la palabra, musicalidad de la imagen, tensión contrastiva de texturas suaves y ásperas, de luz y penumbra. Por ellos se lleva a cabo un proceso de ritualización en la escritura, arrancada del uso cotidiano y pulida mediante diestros artificios hasta ser elevada a la condición de himno. Invocada Venus, madre amable, en el apartamiento feliz de los dioses, queda abierta la puerta para comprender la constitución atómica del universo.

Andarán los hexámetros su larga carrera y, ya en el libro II, Lucrecio emprende la tarea de mostrar los movimientos corpusculares y sus combinaciones generadoras de formas hasta llegar al nacimiento y *clinamen* infinito de los mundos. Allí, ayuntada al tópico de las edades

La escritura como ritual en De Rerum Natura, de Lucrecio

de oro y de hierro, reaparece *Tellus* nutricia e *in illo tempora*, generadora de la vida,

*sed genuit tellus eadem quae nunc alit ex se.
Praeterea, nitidas fruges uinetaque laeta
Sponte sua primum mortalibus ipsa creauit,
Ipsa dedit dulcis fetus et pabula laeta;*
(II, vv. 1156-1159)

(sino que los engendró la misma tierra que hoy los nutre de sí.
Y además, las luminosas mieses y los viñedos alegres
para los mortales, por propia voluntad, ella misma creó,
primero,
ella misma (les) dio sus frutos dulces y pastizales amenos;)

Siguiendo el mismo esquema, los verbos *genuit* y *alit* connotan la totalidad. Ambos serán variados en un ámbito particular dispuesto de manera quiástica: *creauit* rige una construcción completiva paralela: *nitidas fruges// uinetaque laeta*, donde las cesuras encierran *fruges*. Concordado, el verbo *dedit* rige otra paralela a la primera: *dulcis fetus //et pabula laeta*, dispuestas ambas en la parte final de verso, después del mismo esquema (-uu-). Sin embargo, pese a tanta fertilidad, a tanto equilibrio como canto a la vida, el libro termina con un solo de sombras. Incluso los espacios infinitos y la tierra y sus dones marchan a la muerte:

.....*omnia paulatim tabescere et ire
ad scobulum spatio aetatis defessa uetusto.*
(II, vv. 1173-1174)

(.....todo de a poco se corrompe y se va
hacia la escoria, exhausto por el espacio envejecido de la vida.)

En el libro III, Lucrecio vuelve sobre otra preocupación religiosa fundamental: la vida del espíritu después de la muerte. La certeza epicúrea de la corruptibilidad del alma le hubiera debido dar tranquilidad. Por lo menos, de esto intenta persuadir a Memio. Sin embargo, al final del juego dialéctico que encadena los argumentos, queda flotando una pregunta retórica que más que reconvenir al hombre en su necedad canta en lo más escondido de su ritmo el antiquísimo lamento de las *neniae*: *omnia fugit*, sin embargo,

*Denique, tanto opere in dubiis trepidare periclis
quae mala nos subigit vitae tanta cupido?*
(III, vv. 1076-1077)

(¿Qué tan mal deseo de vida nos impele subyugados,
finalmente, a temblar tantísimo en inciertos peligros?)

Libros adelante, la gnoseología del libro IV se remonta a otra antigua tradición religiosa: los *simulacra*. Desde niño, Lucrecio ha visto desfilar los cortejos fúnebres que portaban las imágenes de los difuntos familiares; del mismo modo ve desfilar las formas que la realidad desprende y envía a los sentidos; entonces, las denomina con la palabra familiar. En procesión, veloces imágenes hieren y completan los sentidos conformándolos a su necesidad. La realidad se vuelve hiperreal; no es sino una inextricable trama de formas que flotan en torno al hombre, espejadas en las lisas superficies de la naturaleza.

La fe en los sentidos crece hasta estrellarse con el amor. Escuchamos los tópicos cantados por Catulo y Galo, pero sin la alegría desbordante de aquellos en los momentos felices. No hay cantos de himeneo, sólo el amor como *morbus* funesto, con sus celos, el ansia insaciable del amado, la llaga permanente del deseo. Lo puntual de la descripción física no logra borrar la impresión de amargura de un sentimiento que nada noble tiene en sí, y que arrastra a la aniquilación física y anímica del amante.

Después de cantar en el libro V las diversas estaciones del

Génesis, del origen y progreso del mundo y de la vida, el ciclo de las posibles relaciones con lo divino se cierra. ¿A qué más le temen los hombres hasta endeudar su alma en creencias abstrusas? El libro VI responde: a todo aquello que, desde los tiempos más remotos, podía perturbar la paz de las primitivas comunidades agrarias o costeras: los fenómenos meteorológicos, minuciosamente auscultados por arúspices y augures. Todo parece tener explicación en los luminosos ejemplos y en la tangible racionalidad de las causas, cuya enumeración se acumula una tras otra con la fidelidad y consecuencia con que antaño se anotaban en los libros sacerdotales las fórmulas de conjuro. Lo raro, lo gigantesco, lo increíble, encuentra su explicación. Así, piensa Lucrecio, ya no habrá razón para temer las simas del mar, la lava del Etna o la atracción de la piedra imán.

Sin embargo, queda todavía el acorde final de las fuerzas sombrías: el célebre cuadro final de la peste trae la última y más extensa *imago mortis* y de sus horrores; un *crescendo* final que superpone cadáveres sobre cadáveres. Es el triunfo de la muerte. Terrible, aplastante angustioso final contra el que nada han podido, pueden o podrán las luces de la razón.

En el centro de esta magnífica construcción del universo, se yergue la figura de su intérprete. ¿Qué otros rasgos pueden caracterizarlo que no sean los divinos?

*Nam, si ut ipsa petit maiestas cognita rerum
dicendumst, deus ille fuit, deus, inclyte Memmi,
qui princeps uitae rationem inuenit eam quae
nunc adpellatur sapientia.....*
(V, vv. 7-10)

(Pues, si como pide la misma reconocida majestad de las cosas
se debe hablar, un dios fue aquel, ínclito Memio, un dios
quien, el primero, halló aquella razón de vida la cual
ahora se llama sabiduría.....)

El poema se constituye nuevamente como *laudes*, himno de alabanza a un sabio que puede ser comparado con ventajas a Ceres y a Baco y que puede dignamente contarse *in numero diuom* (V, v. 51)

Frente a la naturaleza divina y su no menos divino intérprete el poeta, que desde un comienzo se sabe puesto a una tarea ímproba, que le lleva los días y las noches en vela, alcanza la dimensión sacra del *Uates* o del *sacerdos*: sólo él es capaz de dotar de vida perpetua a los preceptos del maestro:

.....*tisque ex, inclute, chartis,*
floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
omnia nos itidem depascimur aurea dicta,
aere ea perpetua semper dignissima uita.
 (III.vv. 10-14)

(.....y de tus escritos, oh, ínclito,
 como liban, todo, las abejas en las floridas matas,
 así yo apaciento todas tus doradas palabras.
 ellas, en verdad, las más dignas siempre de una vida
 perpetua.)

El símil que asocia las letras con los elementos constitutivos mínimos del texto del universo recurre una y otra vez analogando *primordia* y *ordo orationis*.

quin etiam refert nostris in uersibus ipsis
cum quibus et quali sint ordine quaeque locata [...]
sic, ipsis in rebus item iam materiae.
 (II, vv. 1013-1014)

(igualmente importa en nuestros mismos versos con cuáles y en qué orden han sido colocadas [...] así, también igualmente en las cosas mismas de la materia)

El procedimiento poético, espejo en el cual se denota y reproduce la realidad de las cosas, dice a viva voz del proceso de sacralización que ha llevado a cabo la escritura con un seco sistema físico que cobra, gracias al duro trabajo de la *poiesis* poética, altura de *laudes*. Si el sabio ha sido elevado al rango de un dios; su poeta no puede menos que officiar de *medium*, puente sagrado que une lo humano y lo sobrenatural o infinitamente más perfecto que el hombre.

Las masas temáticas se amplifican y expanden centrífugas a partir de dos núcleos simétricos: *natura naturans* y *mors*. La *amplificatio* alcanza la totalidad del universo de lo real sostenida por la experiencia patética del detalle. Tocados los límites, las reglas del *clinamen* mandan un retorno centrípeto sobre la muerte. En el centro, foco radiante de todo el friso pompeyano, el poeta, con su cálamo y su tarea de rescate eterno a través de la palabra. La gracia de las figuras, el colorido de cada cuadro menor, la simpatía por el retrato y la descripción de encantadoras escenas bucólicas, alternan con la dura condición de lo efímero y sus asqueantes secuelas. Así, la acumulación de *adynata*, preguntas retóricas, apelaciones dialógicas y símiles al modo homérico y enniano operan el desarrollo de argumentos y contraargumentos, procediendo, tal como aconseja la retórica epidíctica - puesto que de alabar a Epicuro y su obra se trata -, a la persuasión de Memio, o de cualquier lector, gracias a la eficacia de la analogía inductiva. Ella genera el *pathos* y aporta los argumentos que lo tranquilizan.

Lucrecio comprende la lección de equilibrio y serenidad epicúreos sólo desde su condición de romano atento al descalabro de los tiempos, conturbado por la imagen constante de la muerte a su alrededor. También, sólo como un romano puede hacerlo, construye el puente verbal donde se reúnen y fusionan la corpórea percepción religiosa primitiva y las elaboradas abstracciones griegas. Un nuevo *ordo*, plástico y persuasivo, orientado a cantar la elegía funeral de los dioses.

NOTAS

1. Un extracto de este trabajo fue expuesto en el XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado en Mar del Plata del 3 al 6 de noviembre de 2004.
- 2 Hemos seguido el texto latino presentado en la edición de crítica Agustín García Calvo (1997).
- 3 Pese al mérito de la versión de A. García Calvo, precisa y ajustada al espíritu rítmico-formal del poema, consignamos nuestra propia versión, de mayor grado de literalidad, a fin de justificar aseveraciones más cercanas al orden de textualización original.
- 4 La negrita subraya la reiteración de sonidos utilizada en la mencionada figura retórica. El signo de acento circunflejo [^] se coloca sobre las vocales que sostienen el acento rítmico del verso.
- 5 Cf. M. CITRONI ET AL. (1991: 53), donde se da cuenta de los estudios psicoanalíticos y marxistas que ha promovido la lectura contemporánea del texto.
- 6 Cf. G. DUMEZIL (1954: 11-25). Aquí leemos: "[...] M. Bayet [a dit] "Rituel un, dit-il, sans rapport avec un nom divin, ni même avec un soupçon de activité divine[...] La Terre, la déesse Terre, est au contraire la beneficiare pleinement personnifiée du sacrifice, et celui-ci est bel et bien une offrande destinée à gagner la faveur de la divinité libre et pensante, non une opération magique destinée à "teleguider" un processus de la nature [...]".
- 7 Cf. Ob. cit. p. 17.
- 8 Derivado de *hymnus* (composición poética en loor de dioses, héroes o hechos memorables) y de *hymnéo* (alabar por medio del canto, pronunciar oráculos).

BIBLIOGRAFÍA

- CICERO, M.T. (1955) *Brutus*. Oxford, Wilkins.
- CITRONI, M. ETAL II. (1991) *La poesía latina. Forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari, Roma, La Nuova Scuola Científica.
- DUMEZIL, G. (1954) *Rituels indo-européens à Rome*. París, Klincksieck.
- LUCRECIO. (1959) *La naturaleza de las cosas*. Trad. e introducción de Carlos A. Disandro. La Plata, Ed. Los Andes.
- LUCRETIUS, T. C. (1977) *De rerum natura*. Ed. crítica y versión rítmica de Agustín García Calvo. Zamora, Lucina.
- TURCHI, N. (1939) *La religione di Roma Antica*. Bologna, Licinio Capelii (ed.)