



Los motivos de la navegación y la guerra en *De rerum natura*: la naturaleza y los hombres en conflicto

Santiago Sánchez

santiago.ts13@gmail.com

Instituto de Humanidades (CONICET-Universidad Nacional de Córdoba), Argentina

Recepción: 22 Agosto 2019

Aprobación: 12 Febrero 2020

Publicación: 02 Noviembre 2020

Cita sugerida: Sánchez, S. (2020). Los motivos de la navegación y la guerra en *De rerum natura*: la naturaleza y los hombres en conflicto. *Auster*, (25), e061. <https://doi.org/10.24215/23468890e061>

Resumen: El trabajo se propone explorar la representación del concepto de devenir en *De rerum natura* de Lucrecio. Los supuestos de la física epicúrea llevan a concebir la naturaleza como una totalidad compuesta y fluctuante de elementos en conflicto. Este aspecto de la filosofía del Jardín es tratado por Lucrecio a través de un conjunto de imágenes en torno a diversas facetas del tema de la navegación y de la guerra. Demostraremos que estas imágenes se articulan en motivos cuyo poder expresivo y de síntesis permite al autor sortear los problemas de indeterminación que supone la representación de la naturaleza de las cosas.

Palabras clave: Imaginería, Devenir, Atomismo, Filosofía y Poesía, Representación.

Abstract: The paper aims to explore the representation of the concept of becoming in Lucretius' *De rerum natura*. The axioms of Epicurean physics lead to conceive nature as an integrated and fluctuating totality of conflicting elements. This philosophical aspect is treated by Lucretius through a set of images involving various aspects of the themes of navigation and war. It will argue that these images are organized in *motifs* whose capacity for expression and synthesis allows the author to overcome the problems of indetermination underlying the representation of the nature of things.

Keywords: Imagery, Becoming, Atomism, Philosophy and Poetry, Representation.

1. CARACTERÍSTICAS Y FUNCIONES DE LA IMAGINERÍA LUCRECIANA

Afirmar que el meticuloso cuidado de las imágenes constituye un aspecto central de la poética lucreciana¹ no debería causar ninguna perplejidad. *De rerum natura* es, después de todo, un poema cuya vocación por las descripciones precisas y minuciosas no ha pasado desapercibida. En 1821 Goethe, en una carta a su amigo, colega y traductor de Lucrecio, Karl Ludwig von Knebel, afirmaba que:

Lo que hace que nuestro Lucrecio, como poeta, sea tan alto y asegura su rango desde los tiempos eternos, es una facultad intuitiva altamente capaz y sensible que le otorga una gran fuerza de representación; posee igualmente una muy viva capacidad de imaginación que le permite perseguir aquello que intuye hasta las profundidades invisibles de la naturaleza, más allá de los sentidos, hasta los rincones más secretos.²

En años más recientes David West³ ha llamado la atención sobre algunas de las características principales de la imaginería lucreciana. En primer lugar, la precisión de los detalles. Para el estudioso escocés, las imágenes



en *De rerum natura* evidencian una meticulosa y pormenorizada consideración de los fenómenos. Esta forma de observación de la naturaleza supone un particular interés por elementos que normalmente pasarían desapercibidos y que resultan especialmente significativos a la hora de explicar los fenómenos en el contexto doctrinario epicúreo. Por supuesto, tratándose de imágenes y no de explicaciones, Lucrecio no nos *dice* qué tenemos que ver, sino que simplemente nos lo *muestra* utilizando todos los recursos poéticos a su disposición: analogías, juegos de palabras, aliteraciones y patrones rítmicos del hexámetro⁴. En cierto sentido, podemos pensar que West describe, en términos poético-literarios, lo que Goethe llamó “facultad intuitiva altamente capaz y sensible” y “una muy viva capacidad de imaginación”.

En segundo lugar, West señala que, en la medida en la que se insertan en un contexto argumentativo, las imágenes poseen una función dialéctica: hasta en los más pequeños detalles, clarifican y refuerzan los argumentos del poema, desempeñando, cada una en su contexto, una rigurosa función lógica. Este punto ya ha sido observado primero por Cyril Bailey en su artículo “The Mind of Lucretius”⁵. Para el editor inglés de Lucrecio la trama argumentativa del poema no descansa tanto en un proceso de deducción lógica como en la coordinación entre diferentes niveles de realidad, especialmente entre el nivel de los fenómenos visibles y el de los fenómenos invisibles.

Una mención especial debe hacerse aquí sobre el uso de imágenes en la construcción de analogías. Lucrecio describe el mundo de nuestra experiencia y lo explica en términos de movimientos de partículas invisibles. Pero las características de estos átomos y su funcionamiento solo pueden ser inferidos a partir de las características y el comportamiento de los fenómenos visibles. Las imágenes no pueden ser, entonces, consideradas simplemente como evidencias a favor de tesis abstractas previamente enunciadas por Lucrecio. Por el contrario, al ofrecer un estudio minucioso y detallado de un aspecto de la realidad, cada imagen constituye también un signo a través del cual es posible acceder al conocimiento de, tomando las palabras de Goethe, “las profundidades invisibles de la naturaleza”. Se encuentra en pleno vigor la vía sancionada por la máxima de Anaxágoras: “las cosas visibles son el espejo de las invisibles”⁶.

La última característica de la imaginería lucreciana que señala West es la abundancia. Cuando el poeta tiene que demostrar sus argumentos, sus imágenes son opulentas, variadas, generalmente cubren un amplio rango que va de lo microscópico a lo macroscópico, y a menudo las persigue más allá de lo estrictamente necesario para probar el argumento. Lucrecio quiere convencernos de la verdad de la filosofía epicúrea, y si bien esto requiere esfuerzo de nuestra parte, está dispuesto a incrementar las pruebas para lograr el asentimiento del lector: “puedo, además, multiplicando las pruebas, arrancarte el asentimiento a mis palabras” (*multaque praeterae tibi possum commemorando / argumenta fidem dictis corradere nostris*, I,400-401⁷).

Por su parte, Alexander Dalzell también se detiene en este aspecto⁸, en el marco de su interés principal por el carácter didáctico del texto. Según este autor, los conceptos filosóficos del poema requieren de un esfuerzo de la imaginación para ser comprendidos. En la sucesión de imágenes se ilustra de manera progresivamente más precisa el punto doctrinal que el poeta desea explicar, de tal manera que la última imagen de la serie termina siendo una suerte de ejemplo del proceso. En esta abundancia de la imaginería, que a menudo excede los requisitos del argumento⁹, Lucrecio muestra la unidad de su visión del mundo. La enorme variedad de fenómenos evocados remite a la interacción un conjunto finito de átomos que se combina de formas limitadas y cuyos movimientos se encuentran tipificados. De la misma manera en que detrás de la multiplicidad de nuestra experiencia se encuentra un número limitado de causas, resulta patente en el poema que detrás de la abundancia de las imágenes se encuentra la unidad explicativa de la doctrina epicúrea.

Las características de la poética lucreciana identificadas hasta el momento conciernen las imágenes desde el punto de vista de su relación con los razonamientos y entimemas que Lucrecio ofrece para conducir al lector hacia el descubrimiento de las verdades enseñadas por Epicuro. Sin embargo, la lectura de Dalzell sobre la abundancia de las imágenes en *De rerum natura* nos lleva a prestar atención a otro aspecto: la relación de las

imágenes con la trama de la obra, es decir, con la forma en que Lucrecio organiza sus materiales para poder dar cuenta adecuadamente del tema que se propone explicar.

Lucrecio nos dice directamente en los versos I, 24-5, de los que el poema toma su nombre, que se propone escribir un libro sobre la naturaleza de las cosas: “deseo que seas mi aliada en escribir los versos que me propongo componer sobre la naturaleza de las cosas” (*te sociam studeo scribendis versibus esse / quos ego de rerum natura pangere conor*). Al respecto, Alessandro Schiesaro ha justamente señalado¹⁰ que, dada la virtualmente infinita amplitud del tema, la selección de materiales y su organización representan los dos grandes problemas que enfrenta Lucrecio a la hora de articular la trama de su poema, y para los cuales la tradición (literaria o filosófica) ofrece escasas soluciones. En el mismo sentido, Dalzell afirma que la enorme variedad de fenómenos evocados tienen en común su relación con las leyes de la naturaleza. En esta perspectiva, debemos entender la “abundancia” no solo como una forma mediante la cual la imaginería lucreciana trata de convencer al lector, sino también como una de las maneras en las que se procura resolver la tensión inherente al intento de representar en una escala rígida y reducida (la del poema) el infinito y siempre móvil universo epicúreo. Las múltiples imágenes del texto evocan los principios últimos e inmutables de la Naturaleza ya que los diversos fenómenos por ellas descriptos se encuentran dentro de los límites de la realidad y responden siempre a las leyes que indican el surgimiento, el cambio y la muerte de todas las cosas.

En síntesis, la imaginería lucreciana destaca no solo por su gran poder de representación y por la precisión de los detalles con que describe la realidad, lo que le permite cumplir un importante papel dialéctico y didáctico; se distingue, además, por la variedad y abundancia de las imágenes utilizadas, lo que le permite – junto a otras estrategias – escapar de la potencial indeterminación de la trama¹¹.

Entre la miríada de imágenes a las que Lucrecio recurre en su poema, algunas cobran especial interés por su recurrencia o por la repetición de algunos de sus elementos característicos. Más aún, a medida que estas imágenes se reiteran en el poema, se constituyen en *motivos*. Entendemos que dicho proceso textual es una característica central de la imaginería y, de un modo más general, de la poética lucreciana. Nos centraremos particularmente en dos de dichos motivos por su incidencia en las implicancias filosóficas y literarias de *De rerum Natura*, a saber, el motivo de la navegación y el motivo de la guerra. A través de un análisis de la frecuencia y modalidad de esas imágenes mostraremos, por un lado, que el despliegue de los elementos constitutivos de estos motivos en diferentes contextos contribuye a reforzar la percepción de unidad de los fenómenos en las leyes de la naturaleza, es decir, un proceso análogo al descripto por Dalzell¹²; por otro lado, que tales motivos son utilizados por el poeta para representar los aspectos conflictivos de la naturaleza en todos sus niveles y se instauran, en consecuencia, como una instancia de síntesis entre la fisiología y la ética epicúreas; por último, que la síntesis y unidad que operan estos dos motivos clave se vincula con una forma de selección y organización de los materiales del poema y funcionan, por lo tanto, como una de las estrategias de las que se vale el autor para escapar de la “potencial indeterminación de la trama”.

2. LA NAVEGACIÓN, LA TORMENTA Y EL NAUFRAGIO

La primera mención del mar y la navegación aparece apenas en el tercer verso del poema, donde Lucrecio invoca a Venus, que llena de vida “el mar navegable y las tierras dadoras de frutos” (*quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras*, I, 3-4). Es la única vez que la navegación es presentada exclusivamente con signo positivo, asociada a las fuerzas creadoras de la naturaleza¹³. En adelante, el mar¹⁴ será presentado a menudo en estado de agitación (I, 271; II, 1; II, 550) y como una entidad traicionera (II, 557-559; V, 1004-1005), acorde con el imaginario tradicional romano¹⁵; la navegación, a su vez, será retratada como esfuerzo (*labor*) frente a la tormenta (II, 2) y mayormente como el fracaso de este esfuerzo, como naufragio (I, 272; II, 551-559; V, 1000-1001; V, 1226-1235; V, 1434). De esta manera, la tormenta, el engaño del mar y el naufragio son los elementos de este imaginario sobre cuya repetición se conforma el motivo de la navegación.

La agitación del mar es explicada en el poema por la acción del viento sobre su superficie: “La violenta fuerza del viento azota el mar” (*uentis uis uerberat incita pontum*, I, 271), “cuando sobre el vasto mar los vientos revuelven las olas” (*mari magno turbantibus aequora ventis*, II, 1), “como las olas que en la llanura salada hierven al violento azote de los vientos” (<ut> *in aequore salso / uentorum ualidis feruescunt uiribus undae*, III, 493-4). La imagen de la acción del viento es, a su vez, reforzada por la aliteración insistente de los sonidos *ui-*, *ue-*, *ua-*¹⁶. Finalmente, la fuerza del viento (*uis uentis*) produce un efecto muy concreto, un tipo de movimiento que Lucrecio designa a través del verbo *turbo* (agitar, desordenar, enturbiar)¹⁷ y sus derivados (I, 273; I, 278; III, 493; V, 442). Estos tópicos aparecen en tres momentos clave del poema.

En primer lugar, en el libro I (271-276) el poeta evoca la acción del viento como prueba de la existencia de cuerpos invisibles cuya naturaleza material (269-270) es testimoniada por los efectos visibles de su fuerza (*uis*, I, 271): derriba naves y dispersa nubes (I, 272). De igual manera (es el supuesto de este entimema) sucede con los átomos cuya materialidad se hace patente en los efectos de su interacción, por más que ellos mismos sean invisibles. El ejemplo esconde, así, una analogía cuyo contenido se sugiere pocos versos más adelante: “Son, pues, sin duda, los vientos cuerpos invisibles, que barren el mar, las tierras y en fin, las nubes del cielo, llevándoselas a jirones en súbito remolino” (*Sunt igitur uenti nimirum corpora caeca / quae mare, quae terras, quae denique nubila caeli / uerrunt ac subito uexantia turbine raptant*, I, 277-279). La conclusión no llegará sino luego de muchos otros ejemplos: “invisibles son, pues, los cuerpos con los que obra la naturaleza” (*corporibus caecis igitur natura gerit res*, I, 327). La imagen permite articular así diferentes niveles de realidad: el invisible (la fuerza del viento, los átomos) y el visible (los efectos de la interacción de la materia invisible). Se trata de un óptimo ejemplo de la función dialéctica de la imagería lucreciana que mencionamos anteriormente.

En segundo lugar, los elementos señalados retornan durante la explicación de la enfermedad en el libro III. Para Lucrecio el alma es también material y se encuentra sometida a los mismos padecimientos que cualquier otro compuesto atómico. La prueba más contundente de esto es su capacidad de sufrir junto al cuerpo las enfermedades y las heridas. En este contexto argumentativo aparece nuevamente el símil del mar agitado por el viento: la epilepsia, afirma Lucrecio, “agita y perturba el alma, como las olas que en la salada llanura del mar hierven y espumean al violento azote de los vientos” (*turbat agens animam spumas, <ut> in aequore salso / uentorum ualidis feruescunt uiribus undae*, III, 493-494). La fuerza del viento es aquí utilizada para ilustrar la fuerza de la enfermedad (*uis morbis*, III, 492), que produce efectos parecidos. Nuevamente a partir de fenómenos visibles es posible arribar a la conclusión de la materialidad de sus causas invisibles. El mundo de nuestra experiencia no es sino el reflejo de un movimiento imperceptible, de la interacción entre los átomos, y en última instancia, el resultado de una fuerza (*uis*), la del choque entre los átomos. Como hemos señalado anteriormente, en este pasaje el plano fónico parece replicar la interacción entre los átomos mediante el entrelazamiento de los segmentos sonoros *ue; ua; ue; ui*.

En tercer lugar, la tormenta se convierte en imagen de la ausencia de combinaciones estables entre los átomos en un momento anterior al surgimiento del mundo (V, 432-445): no era posible en ese entonces ver el sol, el cielo y las cosas de nuestro mundo “sino una cierta tormenta extraña y una mole que surgía de todas las clases¹⁸ de principios” (*sed noua tempestas quaedam molesque coorta / omnigenis e principiis*, V, 436, 440¹⁹). Los versos siguientes explicitan la naturaleza de esta “tempestad”. Los átomos, de todas las clases (*omnigenus*), “no podían unirse en combinaciones estables, ni comunicarse unos a otros los movimientos convenientes” (*non omnia sic poterant coniuncta manere / nec motus inter sese dare conuenientis*, V, 444-445) “a causa de la diferencia de formas y variedad de figuras” (*propter dissimilis formas uariasque figuras*, V, 443). Esta discordia²⁰ “perturbaba sus distancias, direcciones, enlaces, densidades, choques, encuentros y movimientos” (*interualla uias conexus pondera plagas / concursus motus turbabat*, V, 438-439). La idea de desarticulación es reforzada en este pasaje mediante la repetición de palabras compuestas por el prefijo *dis-*²¹:

discordia (V, 440), *dissimilis formas* (V, 443), *diffugeres partes* (V, 437), *discludere mundum membra* (V, 437-438), *magnas disponere partes* (V, 438-439).

Sin embargo, la ausencia de movimientos convenientes dará lugar, progresivamente, a un orden incipiente. A través de la tríada “dispersar” (*diffugeres*) – “dividir” (*discludere*) – “ordenar” (*disponere*) Lucrecio da cuenta de la manera en que se pasa del caos inicial de la materia, toda disímil, a una primera forma de su organización. En la dispersión, la imposibilidad misma de una unión entre cuerpos dispares hace que los átomos se dividan según las clases afines entre sí y terminen por encontrarse, de alguna manera, si no unidos por los *motus conuenientes* (V, 445), al menos ordenados en el espacio (V, 437-448). El universo lucreciano no admite, pues, formas absolutas de caos ni de orden.

Los tres pasajes analizados tienen en común algo más que la imagen de la tormenta: la acción de fuerzas invisibles y materiales, la articulación entre dos niveles de realidad (causas invisibles / efectos visibles), y los efectos disruptivos de esta acción expresada a través del verbo *turbo*. El pasaje final (V, 432-445) apela a un lenguaje más técnico y arroja nueva luz sobre los dos primeros. La *tempestas* consiste en un tipo de conflicto (*discordia*) caracterizado por la imposibilidad de que se formen nuevas aglomeraciones y de que se establezcan movimientos convenientes (*motus convenientis*) entre los átomos de distinta clase, todo lo cual es presentado como efecto de la perturbación (*turbo*) de las relaciones entre los principios.

Si la tormenta representa la acción de fuerzas invisibles y materiales, el movimiento turbulento y, de manera más radical, la imposibilidad de la unión entre los átomos, la imagen del naufragio sirve en primera instancia para representar la dispersión de los átomos (II, 547-564) que resulta de la falta de “movimientos convenientes”. Cuando Lucrecio discute en la mitad del segundo libro que las clases de átomos no pueden ser infinitas, imagina el espacio como un mar (*pelagus*, II, 550) y a los *principia rerum* como un torbellino de materia heterogénea (*turba aliena materiae*, II, 550). En estas condiciones, se pregunta qué fuerza (*uis*, II, 449) y qué pacto (*pactum*, II, 449) los reuniría para que se unan (*congressa coibunt*, II, 449)²². Ninguno, porque si cada principio fuera el único de su tipo (II, 541-546), no tendrían entre sí un modo de reunirse (*rationem conciliandi*, II, 551). Más bien, dice, se dispersarían (*disiactare*, II, 553) como los restos de un naufragio (II, 552-555).

A su vez, en este pasaje, la enumeración de diferentes partes de la nave – “bancos, cuadernas, antenas, proas, mástiles y remos” (*cauernas / antemnas prorem malos tonsasque natantis*, II, 553-554) – enfatiza la desarticulación de la materia, desarticulación que la analogía extiende a los átomos. Se trata del mismo efecto logrado por la enumeración de relaciones atómicas en la descripción de la tempestad primigenia en el libro V: “distancias, direcciones, enlaces, densidades, choques, encuentros y movimientos” (*interualla uias conexus pondera plagas / concursus motus*, V, 441-442).

Los restos del naufragio llegan, finalmente, a las costas como un recordatorio para los hombres. Lucrecio opone al conflicto y al perpetuo devenir de la tormenta y el naufragio la seducción engañosa (*subdola pellacia*, II, 559; V, 1004-1005) del mar que se presenta calmo (*placidus*, II, 559; V, 1004) a los hombres. Si estos cedieran, sin embargo, a sus engaños, se enfrentarían a la tormenta y al naufragio (II, 555-559; V, 999-1006). El poeta parecería sugerir que detrás de la estabilidad de los fenómenos se encuentra el devenir constante de la realidad atómica, regida por choques, fuerzas, alianzas y guerras; del mismo modo en que detrás de las olas sonrientes (*ridentes undae*, V, 1005) se encuentra la tormenta.

A inicios del libro V no son los restos de la nave sino el marinero quien llega a la playa. La imagen compara la indefensión de un recién nacido con la del naufrago “arrojado por las crueles olas” (*saeuis proiectus ab undis*, V, 22). Ambos yacen desnudos en el suelo, sin poder hablar, sin recursos para la vida (*nudus humi iacet, infans, indignus omni / uitali auxilio*, V, 223-224). El símil forma parte de la serie de entimemas que Lucrecio utiliza para probar que “de ningún modo la naturaleza de las cosas ha sido ordenada por obra divina en nuestro favor” (*nequaquam nobis diuinitus esse paratam / naturam rerum*, V, 198-199). El mundo es imperfecto y los males que esta imperfección conlleva son anunciados por el llanto del niño-naufrago (V, 226-227).

Más adelante, en el mismo libro, se describirá el terror que lleva a un almirante a rezar a los dioses “cuando la suprema violencia del furioso viento barre en la llanura del mar” (*cum uis uiolenti per mare uenti / [...] aequora uerit*, V, 1226-7). El rezo es vano, pues los destinos humanos son aplastados por una fuerza oculta (*uis abdita*, V, 1233), la de los átomos, y el almirante “arrastrado por violento torbellino” (*uiolento turbine (...) / correptus*, V, 1231-1232) morirá en los escollos (V, 1232).

La imagen del naufragio, y más extensamente el motivo de la navegación, se extienden así del ámbito de la fisiología a las consecuencias antropológicas de la ateleología y el anti-antropocentrismo epicúreos²³. A través de ella es posible apreciar la estrecha relación existente entre la ausencia de un orden pre-establecido y de una armonía en el movimiento de los átomos, y la indefensión del hombre frente a la fortuna y el devenir.

Pero al mismo tiempo, la diferencia entre la tormenta y el mar calmo también estará cargada de consonancias éticas. En el elogio inicial del libro V, en que los logros de Epicuro son comparados a los de los dioses, se alaba al filósofo porque “con su arte libró la vida de tormentas tan grandes y tan grandes tinieblas, colocándola en aguas tan calmas y bajo un cielo tan radiante” (*quique per artem / fluctibus e tantis uitam tantisque tenebris / in tam tanquilo et tam clara luce locauit*, V, 10-12). Así, afirma Lucrecio que la sabiduría consiste en una regla de vida (*uitae ratio*, V, 9) y también, más adelante, en el conocimiento del límite, ya que Epicuro “fijó un límite a la ambición y al temor” (*finem statuit cuppedinis atque timoris*, VI, 25). Finalmente, el poeta aclara que es ignorancia del límite a la posesión y del límite a la grandeza del placer (V, 1432-1433) lo que “ha arrastrado a los hombres a la vida en alta mar y ha excitado desde el fondo los torbellinos de la guerra” (*uitam prouexit in altum / et belli magnos commouit funditus aestus*, V, 1434-1435). La navegación aparece así como la superación de un límite y el naufragio como su consecuencia, precisamente en la medida en que representan la falta de adhesión a la *ratio uitae* descubierta por Epicuro, el desconocimiento de los límites de la naturaleza y los riesgos de esta ignorancia.

Por último, la navegación y el naufragio no son solo metáforas sino una realidad histórica concreta. Lucrecio, en efecto, las hará formar parte de la historia del mundo, y les dará su lugar entre los desarrollos técnicos de la humanidad. El poeta identifica una época en que “las turbulentas aguas de mar” (*turbida ponti aequora*, V, 1000-1001) no “estrellaban bajo los escollos a naves y hombres” (*nec lidebant nauis ad saxa uirosque*, V, 1001), porque el arte de la navegación era ignorado (V, 1006). Es un momento anterior al descubrimiento del lenguaje y al surgimiento de las primeras comunidades y, más importante aún, al descubrimiento del oro²⁴. Con tono irónico Lucrecio concluye este pasaje recordando que “en ese entonces era la escasez de alimento lo que daba a la muerte los miembros languidecientes; ahora, en cambio, la abundancia los sumerge” (*tum penuria deinde cibi laquentia leto / membra dabat, contra nunc rerum copia mersat*, V, 1006-1007). La inserción del naufragio y de la navegación en la historia de la humanidad confiere realidad a los valores, hasta el momento simbólicos, de las imágenes analizadas. La navegación, el naufragio y la tormenta no son más figuras de la transgresión del límite o de la indefensión del hombre frente al devenir y la fortuna, sino acciones concretas que tienen su lugar en el tiempo de los acontecimientos y consecuencias explícitas para la vida de los hombres.

Según mostraremos a continuación, los diversos elementos que componen el motivo de la navegación son replicados o extendidos en el motivo de la guerra, que se constituye, así, como su complementario.

3. LA GUERRA

El himno a Venus abre el poema con una plegaria por la paz en Roma. La suspensión del “tiempo intranquilo para la patria” (*patriai tempore iniquo*, I, 41) es esencial para que el poeta y su destinatario, Memio, puedan dedicarse con “ánimo tranquilo” (*aequo animo*, I, 42) a sus respectivas tareas: Lucrecio, a exponer la doctrina de Epicuro y Memio a ocuparse del bienestar común. Con este pasaje se inaugura la larga lista de menciones a la guerra que, paso a paso, irán configurando el motivo de la guerra en *De rerum natura*. Dedicaremos especial atención a esta primera aparición en que se conjugan de manera sintética los

diferentes elementos que se desarrollan luego a lo largo del poema.

Con frecuencia se ha enfatizado el carácter “empedocleo” del proemio²⁵. Pero, ¿en qué consiste este exactamente? En la doble consideración de la naturaleza que el poeta cifra en las figuras antagónicas pero complementarias de Venus y Marte, las cuales podrían leerse como sinónimos de las fuerzas de amor (φιλία) y discordia (νεῖκος) que mueven el universo de Empédocles²⁶.

La llegada de Venus sitúa al lector en una perspectiva en la que prima la descripción panorámica y la apertura de horizontes amplios: “La industriosa tierra te tiende una muelle alfombra de flores, las llanuras del mar te sonríen y un plácido resplandor se difunde por el cielo” (*tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum*, I, 7-9); y lo convierte en espectador de una Naturaleza fértil y beneficiosa para la vida: “hundiendo en todos los pechos el blando aguijón del amor, los haces afanosos de propagar las generaciones, cada uno en su especie” (*omnibus incutiens blandum per pectora amorem, / efficis tu cupide generatim saecla propagent*, I, 19-20). En la construcción de esta distancia entre el espectador y la imagen de la naturaleza descrita por Lucrecio se siembra la semilla de la actitud que el poeta reclamará más claramente en el libro II como propia de los sabios, es decir, un sereno desapego, mientras invita al lector a realizar un esfuerzo para alcanzarla:

“pero nada hay más dulce que ocupar los altos templos serenos, fortificados (*munita*) por la doctrina de los sabios, desde donde puedas bajar la mirada hasta los hombres, y verlos extraviarse confusos y buscar errantes el camino de la vida, rivalizar en talento (*certare ingenio*), contender en nobleza (*contendere nobilitate*), esforzarse día y noche con empeñado trabajo, elevarse a la opulencia y adueñarse del poder (*rerumque potiri*)” (II, 7-13).

El proemio del libro I también presenta por primera vez, a través de las imágenes de animales (I, 9-16), la doble atención de la mirada sobre lo bajo –la particularidad, el detalle, los átomos, los elementos constituyentes de realidades más amplias– y lo alto –lo general, los fenómenos, las realidades compuestas y las consecuencias de las realidades más profundas. De esta manera, la Venus del proemio reúne en sí más que la tradicional vinculación con el deseo (uoluptas) y el placer (*lepor*), al incluir algunos de los aspectos que Lucrecio atribuirá a la Naturaleza y las claves de una correcta actitud moral. Sin embargo, no es una imagen completa de la Naturaleza. La aparición de Marte (I, 31 ss.) nos conduce a otro aspecto del mundo lucreciano: el de la guerra. Esta deviene, en el transcurso del poema, la imagen de un universo regido por el azar, susceptible de morir y desaparecer como todas las cosas, producto de un golpe más fuerte que la capacidad de cohesión de los átomos que lo componen. Al mismo tiempo se convierte en una de las metáforas de la condición del hombre ignorante de las reglas de la naturaleza, condenado a vivir en un mundo de conflicto sin posibilidad de encontrar paz ni reposo.

Hacia el final del himno, los amantes, Venus y Marte, se entrelazan en un beso, representando la unidad bipolar de la naturaleza. Dicha unidad puede ser descrita en términos ontológicos –cohesión y orden de los átomos *versus* movimiento azaroso e inestabilidad–; en términos cognoscitivos –distancia y desapego *versus* compromiso e inmersión–; y en términos éticos –serenidad *versus* conflicto. Precisamente, el deseo del poeta por la victoria de Venus constituye, no (como podría pensarse) la opción por una consideración parcializada e ingenuamente idealista de la naturaleza, la cual será criticada a lo largo de la obra, sino un verdadero ruego por la estabilidad que vuelve posible la vida, por la consecución de la distancia necesaria para el conocimiento y para la felicidad. Tales aspectos remiten también al potencial efecto del poema sobre el lector, por cuanto el *lepor*²⁷ de Venus puede identificarse con la capacidad sugestiva de la poesía; y con el lector mismo, representado en la figura de Memio, predispuesto por Venus (es decir, naturalmente) a estas posibilidades de existencia.

A partir de este punto, la imagería de la guerra se desarrollará más allá del simbolismo de los dioses amantes del proemio del libro primero. Como hemos visto con la navegación, en el proceso se construye un

motivo capaz de describir formas de conflicto en la naturaleza y en los hombres, tanto a un nivel microscópico (los átomos y la psicología), como a un nivel macroscópico (el mundo y la historia).

En uno de los más célebres pasajes de *De rerum natura* (II, 112-124) Lucrecio describe el movimiento de las partículas de polvo que pueden verse en un haz de luz. Los pequeños corpúsculos iluminados por el rayo del sol sirven de modelo e imagen (*simulacra et imago*, II, 112) del movimiento de los átomos, que, no habiendo sido admitidos en las combinaciones de las cosas, vagan en el vacío infinito: “muchos, además, de los que vagan por el vacío infinito, no fueron admitidos en las combinaciones de las cosas o, aun siéndolo, no pudieron conjugar sus movimientos (*consociare motus*)” (II, 109-111). Esta imagen permite articular diferentes niveles de realidad. En primer lugar, Lucrecio establece un vínculo entre un fenómeno perteneciente al mundo de nuestra experiencia cotidiana, el espacio reducido del haz de luz donde se mezclan partículas de polvo, y un fenómeno que excede por su magnitud toda forma de experiencia, el vacío infinito que contiene los átomos. Es lícito establecer esta relación, explica el poeta, “en la medida en que una cosa pequeña puede servir de modelo a las grandes y ayudarnos a comprenderlas” (*dumtaxat rerum magnarum parua potest res / exemplare dare et uestigia notitiae*, II, 123-124). En segundo lugar, se articula un nivel visible con uno invisible, ya que el movimiento del polvo en el aire revela el movimiento de los átomos en el vacío. La explicación, en este caso, es de tipo causal: el choque de los átomos pone en movimiento los agregados más pequeños, y estos, a su vez, a otros más grandes, de tal manera que la moción de la materia “va ascendiendo y emerge poco a poco hacia nuestros sentidos” (... *ascendit ... et exit / paulatim nostros a sensus ...*, II, 138-139).

El movimiento, en estos versos, es descrito como una guerra. Las partículas en el haz de luz (y por extensión los átomos) se mezclan de mil modos y se las puede ver “como en eterno certamen, trabar batallas y escaramuzas, escuadrón con escuadrón, sin dar tregua” (*et uelut aeterno certamine proelia pugnas / edere turmatim certantia nec dar pausam*, II 2117-2118). El resultado de este movimiento eterno será la disgregación y la unión de la materia: “ora juntándose, ora separándose en agitación incesante” (*conciliis et discidiis exercita rerum*, II, 120)²⁸. De manera similar a como sucedía en el motivo de la navegación, este movimiento será descrito como una turbación: “a las que vemos moverse en desorden en los rayos del sol” (*quae in solis radiis turbare uidentur*, II, 126). El poeta señala que esta agitación (*turba*, II, 127) proviene de los principios (II, 132) que se mueven por sí mismos (II, 133) y mueven, a su vez, a los compuestos “cuya potencia más se aproxima a la de los átomos” (*quasi proxima sunt ad uiris principiorum*, II, 135). Por último, no debe perderse de vista que en esta imagen el movimiento se expresa en todos los niveles, visibles e invisibles, afirmando la constante movilidad, el incesante devenir, de todas las cosas: “también en el fondo de la materia hay movimientos secretos e invisibles” (...*motus quoque materiai / significant clandestinos caecosque subesse*, II, 127-128).

Hemos visto cómo en el motivo de la navegación la fuerza (*uis*) de los choques y la variedad (*omnigenus*) de los átomos impide la conformación de *motus conuenientis*. Del estado de turbación así generado nace, sin embargo, un orden incipiente: el surgimiento de las *magnae partes* del mundo: el cielo, el mar y la tierra (V, 437-448). Esta misma tensión entre movimientos creadores y movimientos destructores es representada en el motivo de la guerra bajo la figura del combate igualado (*aequo certamine*, II, 573) que los átomos (II, 569-580) y los elementos (V, 380-395) libran entre sí.

En primer lugar, los principios libran una contienda eterna (*aeterno certamine*, II, 118) empezada desde tiempo infinito (*ex infinito tempore contractum*, II, 574). Desde una perspectiva cósmica la simplicidad de los átomos y su infinita cantidad hace que los movimientos destructores no puedan imponerse definitivamente ni sepultar la vida para siempre (*Nec superare motus itaque exitiales / perpetuo neque in aeternum sepelire salutem*, II, 569-570), mientras que la fuerza de los choques atómicos impide que los movimientos de generación y crecimiento puedan conservar eternamente a los seres creados (*nec porro rerum genitales auctificique / motus perpetuo possunt seruire creata*, II, 571-572). La imagen de una batalla eterna en que las fuerzas en conflicto no logran superar las fuerzas del contrincante le permite a Lucrecio representar las dinámicas de asociación y disociación atómicas que rigen el universo como un proceso estable en que las fuerzas opuestas se limitan

mutuamente. Nos encontramos de lleno, nuevamente, en la representación dual de la Naturaleza, ya evocada por el abrazo entre Venus y Marte en el proemio del poema.

Todavía en otro sentido se libra en la Naturaleza una contienda igualada. En el libro V no serán los átomos sino los elementos quienes lucharán para imponerse los unos sobre los otros (V, 380-415). En esta ocasión Lucrecio no hablará de una batalla eterna, librada desde tiempo infinito: los elementos, las partes en conflicto son materia compuesta y, por tanto, no comparten la eternidad de los átomos (V, 351-379). En la contienda, el triunfo de un elemento sobre otro es seguido de una calamidad. El poeta recuerda dos: el triunfo del fuego, que dio lugar al mito de Faetón (V, 396-410), y el triunfo del agua, que causó un gran diluvio (V, 411-415). En un caso extremo, la victoria acabaría con el mundo, que depende del equilibrio que los elementos se esfuerzan en romper: “así estos elementos, animados de tal ardor, en un combate indeciso, luchan entre sí por una causa grandiosa” (*tantum spirantes aequo certamine bellum / magnis <inter se> de rebus cernere cernant*, V, 392-393).

La imaginería de la guerra parece develar un mundo en constante movimiento, cuyas partes se afectan mutuamente. El golpe (*plaga*) y la fuerza (*uis*) serán las modalidades de esta mutua influencia de la materia, origen de movimientos que pueden dar lugar a la creación (*rerum genitalis motus*) o a la destrucción (*exitiales motus*) de las cosas. Este devenir constante, sin embargo, no siempre resulta evidente. Cuando Lucrecio afirma que “también en el fondo de la materia hay movimientos secretos e invisibles” (*...motus quoque materiai / significant clandestinos caecosque subesse*, II, 127-8) o cuando se afirma que la contienda entre los átomos y entre los elementos es pareja (*aequo certamine*), entonces podemos intuir que existe una apariencia de estabilidad que oculta el constante devenir de las cosas. En el caso de la navegación, esta apariencia era representada por la imagen del mar sonriente. En el caso de la guerra será representado por la visión distante del ejército.

Si el movimiento de los átomos es eterno y constante, se pregunta Lucrecio, ¿cómo es posible que todas las cosas parezcan estar en una profunda quietud (*summa tamen summa uideatur stare quiete*, II, 310)? El movimiento atómico es imperceptible, al igual que lo son los átomos por su pequeño tamaño, circunstancia que el poeta compara con la visión de la batalla (*belli simulacra cientes*, II, 324). El brillo de las armas, el temblor de la tierra bajo los pies de los hombres, los gritos, la embestida de la caballería, el estremecimiento del campo; todas estas cosas son vistas, a suficiente distancia, en reposo: “hay en lo alto de los montes un punto donde todo se ve en quieto, y como un inmóvil fulgor en el llano” (*est quidam locus altis montibus <unde> / stare uidentur et in campis consistere fulgor*, II, 331-332). Las acciones de la guerra, al igual que en los pasajes anteriores, ilustran los movimientos incesantes de la materia. La novedad es la posibilidad de una visión distante en la cual este movimiento se vuelve imperceptible.

La mirada distante, sin embargo, significará más que la visión desde lejos. Representará una perspectiva que debe ser alcanzada mediante la filosofía, una metáfora de la separación de los dolores, los temores y las preocupaciones que persigue el sabio epicúreo. Es anunciada por primera vez en el proemio del segundo libro. En los versos iniciales (II, 1-13) Lucrecio advierte que, si bien es agradable ver desde la seguridad de la costa el esfuerzo de los hombres en alta mar, o desde lo alto del monte los ejercicios militares, aún más agradable es ver desde los templos serenos de los sabios la vida de los hombres movidos por sus pasiones. No se trata de sentir placer por el sufrimiento ajeno, sino de la tranquilidad que nace de saberse a salvo de un peligro (*malis careas quia cernere suaue est*, II, 4). Y sin embargo, como se aclara pocos versos después, la visión de la guerra (*belli simulacra cientes*, II, 41) no puede, por sí misma, dejar el alma de los hombres libre de preocupaciones (*uacuum pectus linquunt curaue solutum*, III, 45): solo la ciencia y la imagen de la naturaleza (*naturae species ratioque*, II, 61) son capaces de liberar a los hombres de las tinieblas del espíritu. Más que una imposible separación física de los peligros, el sabio epicúreo busca un desapego “intelectual” que pueda salvarlo del miedo, el dolor y las preocupaciones (*corpore seiunctus dolor absit, mente fruatur / iucundu sensu cura semota metuque*, II, 18-9)²⁹.

La noción de que la *uoluptas* buscada por la filosofía del Jardín no puede ser alcanzada por medios bélicos, sino que se la debe perseguir por medios intelectuales, conforma uno de los elementos centrales del motivo

de la guerra en *De rerum natura*. El personaje de Epicuro se convierte, en este contexto, en el héroe anti-épico del poema³⁰. Sus armas son el ingenio y la palabra; su conquista, el conocimiento de los límites de la naturaleza; sus enemigos, la religión, el miedo y las preocupaciones.

En consecuencia, el maestro es representado en el poema como un general en una campaña de conquista y liberación (I, 62-79) y como el héroe que ha sometido a terribles monstruos (V, 22-54). En el primero de estos pasajes el filósofo es presentado como el primero en rebelarse contra la religión (I, 67-68). Las cualidades que le permiten vencer son intelectuales, y no marciales: “la vívida fuerza de su espíritu triunfó” (*uiuuda uis animi peruicit*, I, 72); “y recorrió el todo infinito con su mente y su ánimo” (*atque omne immensum peragrauit mente animoque*, I, 74). Finalmente, el botín de su campaña será la filosofía de la naturaleza: “el conocimiento de lo que puede nacer y de lo que no, las leyes, en fin, que a cada cosa delimitan su poder, y sus mojones profundamente hincados” (*quid possit oriri / quid nequeat, finita potestas denique cuique / quam sit ratione atque alte terminus haerens*, I, 75-77). Como ha mostrado Vinzenz Buchheit³¹, la descripción del pasaje evoca una campaña militar y las metáforas pertenecen al lenguaje marcial; aún más, algunos de sus elementos parecen emular los elogios de las hazañas de Alejandro Magno, aunque con una clara inversión de valores marciales e intelectuales.

El segundo pasaje (V, 22-54) compara las hazañas de Hércules con las de Epicuro con el fin de afirmar que este último ha sido un mayor benefactor de la humanidad que el primero. Los enemigos del hijo de Zeus, afirma Lucrecio, hubieran muerto de todas formas y, aunque no hubieran sido derrotados, no podrían actualmente hacernos daño (*cetera de genere hoc quae sunt portenta perempta, si non uicta forent, quid tandem uiua nocerent?*, V, 37-38). Epicuro, en cambio, ha podido vencer peligros más urgentes no con armas, sino con sus palabras³² (*dictis non armis*, V, 50): pasiones (*cuppeditinis*, V, 45), punzantes preocupaciones (*acres curae*, V, 45-46) y temores (*timores*, V, 46). En un pasaje ya citado anteriormente (II, 34-61), Lucrecio había advertido que la visión de la guerra (*belli simulacra cientis*) no puede ahuyentar los temores y las preocupaciones, y que las tinieblas del espíritu solo pueden ser iluminadas por la ciencia y la imagen de la naturaleza.

Una de las ideas que subyace en la sustitución de valores marciales por valores intelectuales en ambos pasajes es la de un cambio de perspectiva sobre cuáles son los verdaderos riesgos que los hombres afrontan en sus vidas. No deben temerse los ejércitos, los monstruos o las fieras salvajes, sino que la superstición, el miedo, las pasiones y las preocupaciones son las amenazas más inmediatas y tangibles en nuestras vidas. Este cambio de perspectiva, que otorga un lugar y una función central a la filosofía y a la palabra, puede ser considerado como la clave de sentido para comprender la imagen de la visión distante de la guerra, no como la contemplación desde una lejanía sino como desapego e imperturbabilidad frente al constante e imprevisible devenir del mundo.

Por otra parte, la oposición entre armas (*armis*) y palabras (*dictis*) puede ser asimilada a la contraposición entre las figuras de Venus y Marte del principio del poema. El pedido de Lucrecio a la diosa de que le conceda encanto eterno a sus palabras (*aeternum da dictis, diua, leporem*, I, 28) y que calme al señor de las armas (*armipotens regit*, I, 33) constituye una crítica consciente de los valores pretorianos vinculados a la *res publica*³³ – como sin duda lo son también los dos elogios de Epicuro que hemos citado –, y al mismo tiempo constituye una afirmación, desde el momento en que se prioriza la figura de Venus sobre la de Marte, de la alternativa ética del Jardín que propone el placer (*uoluptas*) como *summum bonum*.

Finalmente, la guerra figurará, junto al naufragio, entre las consecuencias de los desarrollos técnicos de la humanidad. Al igual que había sucedido con la navegación, Lucrecio identifica una época anterior a la conformación del pacto que establece como principio de la sociedad “ni dañar ni ser dañado” (*nec laedere nec uiolare*, V, 1020). En esta época los hombres no morían en guerras: “un solo día no entregaba a la muerte muchos millares de hombres, llevados bajo banderas” (*At non multa uirum sub signis milia ducta / una dies dabat exitio*, V, 999-1000).

La guerra como realidad histórica es introducida luego del pacto como producto del descubrimiento de la propiedad y el oro (V, 1113). El descubrimiento de este valor artificial, la riqueza, suplantaría los valores

naturales que hasta ese momento habían organizado la sociedad: la belleza, la fuerza y el talento (*et pecus atque agros diuisere atque dedere / pro facie cuiusque et uiribus ingenioque*, V, 1110-1111). Este cambio, unido al deseo de los hombres de asentar su fortuna sobre cimientos estables (V, 1120-1122), conduciría a la guerra. Todo esto es considerado por Lucrecio como un desvío de la regla de vida planteada por Epicuro (*uitae ratio*, V, 9): “que si los hombres se rigieran por la verdadera doctrina, la mayor riqueza del hombre está en vivir parcamente, con ánimo sereno” (*quod si quis uera uitam ratione gubernet, / diuitiae grandes homini sunt uiuere parce / animo aequo*, V, 1117-1119).

A las guerras por el poder, que acabarán con los reyes (V, 1120-1135), les seguirá un período de olocracia (V, 1136-1142): “así el poder cayó en manos de la hez del pueblo turbulento, y cada uno pretendía para sí el mando y el puesto más alto” (*Res itaque ad summam faecem turbasque redibat, / imperium sibi cum ac summatum quisque petebat*, V, 1141-1142). A continuación, les sucederá la *res publica*, con la sujeción a un segundo pacto, el de la ley, que sin embargo no será suficiente para traer tranquilidad a los hombres (V, 1156-1160). Las guerras seguirán siendo una constante en la historia de la humanidad, sujeta a diversos progresos técnicos (V, 1281-1349), y solo el conocimiento del límite y del verdadero placer puede salvar a los hombres:

porque no conoce el límite a la posesión (*quae sit habendi finis*) ni sabe hasta dónde puede crecer el verdadero placer (*omnino quoad crescat uera uoluptas*), y esto es lo que poco a poco ha arrastrado la vida al alta mar (*uitam prouexit in altum*) y ha excitado desde el fondo los poderosos torbellinos de la guerra (*belli magnos commouit funditus aestus*). (V, 1431-1435).

Las imágenes de guerra representarán, a un nivel físico, las tensiones, el desarrollo de fuerzas contrarias que rige la naturaleza, sea para mostrar los resultados caóticos generados por la fuerza de los choques atómicos, sea para representar el equilibrio entre los movimientos contrarios de destrucción y generación. En general, brinda una forma de representar el devenir del mundo en que nos toca vivir. Por esto, en un nivel humano, la guerra es presentada como consecuencia de la ignorancia del límite, como la ausencia de reglas que limiten la acción, ausencia correlativa al desconocimiento de las leyes de la naturaleza que limitan todas las cosas.

En el himno a Venus que abre el poema, el ruego por contar con la asistencia de la diosa, que no es sino un rezo por el triunfo, aunque sea momentáneo, de los *motus rerum genitales*, es un gesto de afirmación de la vida, del valor del conocimiento y de la búsqueda de la felicidad en un mundo donde conviven el placer y el dolor. Un gesto que descubre el carácter profundamente optimista y para nada ingenuo de la filosofía epicúrea. Afirmación que, en tanto elección de una forma de vida, se convierte en el centro y raíz de la filosofía del Jardín, porque –recordando las palabras de Pierre Hadot – “el discurso filosófico debe ser comprendido en la perspectiva del modo de vida del que es al mismo tiempo medio y expresión y, en consecuencia, debe comprenderse que la filosofía es en efecto, ante todo, una manera de vivir, pero que se vincula estrechamente con el discurso filosófico”³⁴.

4. CONCLUSIONES

Al comienzo de nuestra reflexión postulamos que la repetición de determinados elementos de la imaginaria permitían hablar de motivos en *De rerum natura*. El análisis de los motivos de la navegación y de la guerra en sus diversos niveles nos ha permitido constatar que la repetición de imágenes en variados contextos argumentativos del poema tiende a reforzar la percepción de la unidad de los fenómenos de la naturaleza.

Tanto las imágenes de la navegación como las de la guerra muestran formas de conflicto (la acción de fuerzas, la perturbación, etc.) que pueden ser constatadas en distintos niveles de realidad: las relaciones entre los átomos, los elementos del mundo, el alma humana, la sociedad. Simultáneamente, las imágenes relacionadas con la guerra y el naufragio son utilizadas para dar cuenta de fenómenos muy diversos y para explicar procesos distintos: desde la acción del viento sobre el mar, como modelo de la acción de fuerzas invisibles, hasta un ataque de epilepsia, como prueba de la materialidad del alma.

La variedad de fenómenos evocados de esta manera no solo tiene en común la más o menos distante referencia a un trasfondo físico compartido, es decir, el trasfondo desarrollado por Epicuro en su filosofía. Los motivos de la navegación o la guerra constituyen otra forma de articulación de la realidad que el poema busca representar. Es precisamente en esta síntesis que opera esta forma particular de repetición donde se esconde un intento (no el único) de superación de lo que llamábamos la “potencial indeterminación de la trama del poema”: la navegación y la guerra modelizan en el texto lucreciano una serie de dinámicas específicas de la realidad que se manifiestan en todos los niveles y en los objetos más diversos. En última instancia, la guerra y el naufragio pueden ser consideradas como figuras emblemáticas de la representación poética y filosófica del devenir de la realidad y de las circunstancias existenciales, de la ausencia de causas finales y de la inhospitalidad del mundo que habita el hombre.

NOTAS

- 1 Según Schrijvers, la definición de “poética” comprende tanto la *Dichtungstheorie* (la historia de la teoría de la poesía) como la *Poetik* en sentido propio (los problemas y prescripciones en torno a la técnica literaria). Se elimina así la distinción que Curtius, sin embargo, prefería conservar, cuando afirmaba que ambos campos, aunque íntimamente relacionados, no llegan a coincidir. El teórico holandés ofrecía en cambio, respecto del poema lucreciano, una triple distinción entre *poética explícita*, *poética implícita* y *poética física*. Para este autor, la *Poética explícita* comprende las observaciones teóricas realizadas por el poeta, que conciernen directa o indirectamente a la poesía. La *Poética física* contempla los elementos de la teoría del lenguaje y del conocimiento epicúreos que podrían haber sido considerados durante la composición del poema. Finalmente, la *poética implícita* es considerada la aplicación práctica de la *Poetik*, tal como esta puede ser explicitada a través de un análisis literario de la obra. cf. Schrijvers, P. H. *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1970 y Curtius, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, vol.II, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1955, 660.
Los aspectos de *De rerum natura* comprendidos bajo la poética explícita pueden ser mejor comprendidos, a nuestro criterio, si se los considera como elementos de un poema auto-consciente o reflexivo (*self-conscious poem*; véase Deremetz, A. *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995 y Volk, K. *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius* Oxford, Oxford University Press, 2002). Si Lucrecio encontró en la teoría epicúrea, en particular la filosofía del lenguaje y la canónica, prescripciones para la composición del poema, y en qué medida y de qué manera, es aún un tema debatido, por lo que preferimos no extender el alcance del concepto de ‘poética’ a lo que Schrijvers llama *poética física*. A la luz de estas consideraciones preliminares, nos parece apropiado restringir el sentido en que comprendemos “poética lucreciana” al ámbito de la *poética implícita*.
- 2 Goethe, J. W. und Knebel, K. L. *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel: 1774-1832*, Zweiter Theil, Leipzig, Brockhaus, 1851, 280-282. Agradecemos a Laura Arese por su ayuda en la traducción.
- 3 West, D. *The Imaginery and Poetry of Lucretius*, Londres, Bristol Classical Press, 1969.
- 4 Los temas listados han sido objeto de importantes estudios en las últimas décadas. Para una definición de la analogía y de su uso en el poemapuede consultarse el libro Schiesaro, A., *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel De rerum natura*, Pisa, Giardini, 1990; el artículo de Schrijvers, P. H., “Seeing the Invisible: A Study of Lucretius’ Use of Analogy in the De rerum natura” en: Gale, M. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 255-288; y la sección correspondiente en el estudio sobre la retórica lucreciana de Marković, D., *The Rhetoric of Explanation in Lucretius’ De rerum natura*, Leiden-Boston, Brill, 2008, 90-100. Los juegos de palabras son abordados por Snyder, J. M., *Puns and poetry in Lucretius’ De rerum natura*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1980. Las aliteraciones y los “patrones de sonido” fueron por primera vez abordados por Deutsch, R. E., *Pattern of Sound in Lucretius*, Philadelphia, Bryn Mawr, 1939 que luego inspiraría el clásico artículo de Friedländer, P., “Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius” en: Gale, M. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 351-370. Finalmente, los patrones rítmicos del hexámetro fueron explorados en Dangel, J., “Meter as Stylistic Expression of epicurean Eudientia”, *Belgian Journal of Linguistics* 15, 2001, 87-102.
- 5 Baily, C., “The mind of Lucretius”, *AJPh* 61 (3), 1940, 278-291.
- 6 Sobre la analogía como medio de acceso a las realidades invisibles véase Schrijvers, “Seeing the invisible”, y Schiesaro, *Simulacrum et imago*, 27-29.
- 7 Para las citas del texto latino, seguimos la edición de Rouse, W. H. D. & Smith, M. F. (eds.), *Lucretius, De Rerum Natura*, Londres y Cambridge, Loeb Classical Library, 1975. Mientras que para su traducción al castellano nos hemos guiado, con modificaciones nuestras cuando lo hemos creído oportuno, con la versión de Valentí Fiol, E. (trad.), *Lucrecio. De rerum natura. De la naturaleza*, Barcelona, Acantilado, 2012. Asimismo, durante el desarrollo de la investigación, hemos

- consultado diversas ediciones y comentarios, de entre los cuales nos parece más relevante señalar: Bailey, C. (ed.), *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Six. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary*, 3 Vol., Londres, Oxford University Press, 1947; Ernout, A. et Robin, L. (eds.), *Lucrece. De rerum natura. Commentaire exégétique et critique*, 3 Vol., París, Les Belles Lettres, 1962; y Flores, E. (ed.), *De rerum natura*, 3 Vol., Nápoles, Bibliopolis, 2004.
- 8 Dalzell, A., *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*, Toronto, University of Toronto Press, 1966, 80-86.
 - 9 En principio podría sostenerse que basta una sola imagen, por ejemplo la erosión de una montaña por el viento, para probar el punto principal del argumento, sea la naturaleza compuesta de la materia, la acción de fuerzas invisibles o la progresiva decadencia de todas las cosas. Sin embargo, cabría preguntarse, con respecto a la abundancia de la imaginería lucreciana, si no responde, además de a aspectos didácticos-persuasivos, a cierto trasfondo teórico; es decir, si esta pluralidad de imágenes no busca reproducir, en cierta manera, la “inferencia a partir de signos” (σημειωσις). La fuente principal para nuestro conocimiento sobre este punto de la gnoseología epicúrea sigue siendo el texto *Sobre los signos* de Filodemo de Gábara (De Lacy, P. H. & De Lacy, E. A. (ed.), *Philodemus: On Methods of Inference. A study in Ancient Empiricism*, Pensilvania, American Philological Association, 1941). Sobre el tema, véase Sedley, D., “On Signs” en: Barnes, J., Brunschwig, J., Burnyeat, M., & Schofield, M. (eds.), *Science and Speculation. Studies in hellenistic theory and practice*, Cambridge-Paris, Cambridge University Press-Maison des Sciences de l’Homme, 1982, 239-271.
 - 10 Schiesaro, A., “The Palingenesis of *De rerum natura*”, *PCPhS* 40, 1994, 81-107.
 - 11 Comprendemos con este término, siguiendo a Schiesaro, “*The Palingenesis of De rerum natura*”, la organización en el texto de los materiales seleccionados por el autor a los fines de poder dar cuenta del tema elegido y de convencer al lector de su contenido. Se ha hablado también de la existencia de una trama con características narrativas en *De rerum natura*, una veta que no exploramos en este trabajo. Al respecto véase Gale, M., “The Story of Us: A Narratological Analysis of Lucretius’ *De rerum Natura*” en: Gale, M. (ed.), *Latin Epic and Didactic Poetry*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2004, 49-71.
 - 12 Dalzell, *The Criticism of Didactic Poetry*.
 - 13 Sobre la asociación de Venus con las fuerzas creadoras de la naturaleza véase Clay, D., *Lucretius and Epicurus*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, 82-110 y 226-238, y Catto, B. A., “Venus and Natura in Lucretius’ *De rerum natura* 1.123 and 2.167-174”, *Classical Journal* 84, 1988, 97-104. A menudo se ha visto en la figura de Venus un eco de la Afrodita de Empédocles. Sobre la presencia de Empédocles en Lucrecio véase Garani, M., *Empedocles Redivivus: Poetry and Analogy in Lucretius*, New York, Routledge, 2007, esp. 12 ss.
 - 14 Las menciones del mar son numerosísimas en todo el poema. Hemos considerado irrelevante para nuestro análisis las menciones al mar en que este es utilizado para referir a un ámbito de la realidad (la tierra, el mar y el cielo).
 - 15 Sobre este punto véase Saint-Denis, E., *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, París, Klincksieck, 1935 y Malissard, A., *Les romains et la mer*, París, Les Belles Lettres, 2012.
 - 16 La misma aliteración es utilizada al hablar de la acción del viento sobre el mar en V, 266, V, 388, V, 1226-1227 y VI, 624. Sobre la relación entre el plano fónico y el plano semántico de los textos poéticos y su incidencia en la interpretación de los mismos, véase –además de los estudios citados en la n. 7– Facchini Tosi, C., *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna, Pàtron Editore, 2000.
 - 17 El verbo *turbo*, aplicado a cosas inanimadas, tiene por primera acepción encontrarse en un estado de desorden o conmoción. Referido al agua u otros líquidos tiene el sentido de enturbiar. véase OLD *s.v.*
 - 18 *Omnigenis*, es decir, de todas las clases. véase OLD *s.v.* Según el atomismo epicúreo, no todas las clases de átomos podían asociarse entre sí. Este pasaje se encuentra íntimamente relacionado con II, 547-564, donde Lucrecio sostiene que si las clases de los átomos fueran infinitas ninguna combinación sería posible.
 - 19 Los editores trasponen los vv. 440 y 437 de tal manera que el v. 440 siga al v. 336 y el v. 337 al v. 445. Sobre los motivos de esta transposición véase Bailey, C. (ed.), *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Six. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary*, 3 Vol., Londres, Oxford University Press, 1947, 1838.
 - 20 El pasaje contiene también elementos del motivo de la guerra que serán oportunamente abordados más adelante.
 - 21 El prefijo *dis-* tiene comúnmente valor de separación y dispersión, y a veces es utilizado para señalar la inversión de un proceso. véase OLD *s.v.*
 - 22 La idea de unión se ve reforzada, además, por la insistente utilización del preverbo *cum-*.
 - 23 Sobre el concepto de “ley natural” y sus consecuencias en la filosofía de Epicuro véase Long, A. A. (1977), “Chance and Natural Law in epicureanism”, *CQ* 22 (1), 1977, 63-88. El estudioso inglés discute aquí el lugar dado al orden y al azar en la filosofía del Jardín, al tiempo que corrige el concepto de “límite” expuesto en De Lacy, P. H., “Limit and Variation in the Epicurean Philosophy”, *Phoenix*, 23, 1969, 104-113.
 - 24 La relevancia moral del descubrimiento del oro en la *kulturgeschichte* del libro V ha sido tratada en Schiesaro, A., “Lucretius and Roman politics and history” en: Gillespie, S. & Hardie, P. (eds.), *The Cambridge companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 41-58.

- 25 véase Sedley, D., *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 15-34.
- 26 véase Garani, *Empedocles Redivivus*, 29 ss.
- 27 Véase Arrighetti, G., “Lucrece dans l’histoire de l’Epicurisme. Quelques réflexions” en: Algra, K.; Koenen, M. Schrijvers, P. (eds.), *Lucretius and His Intellectual Background*, Amsterdam-Londres, North-Holland, 1997, 21-33.
- 28 Nótese, nuevamente, la utilización de los preverbios enfáticos *dis-* y *cum-*.
- 29 Para un análisis más preciso y completo de las “visiones distantes” véase De Lacy, Ph., “Distant Views: The Imagery of Lucretius 2” en: Gale, M. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 146-157.
- 30 Sobre la construcción de la figura de Epicuro en contraposición a ciertos rasgos marciales de la cultura romana véase Buchheit, V. “Epicurus’ Triumph of the Mind”, en Gale M. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 104-131. Sobre en sentido en que debe entenderse *dicta*, en relación con las enseñanzas de Epicuro, véase Florio, R., “Dictis non armis, Lucrecio y el código épico”, AC 77, 2008, 61-77.
- 31 Buchheit, “Epicurus’ Triumph of the Mind”.
- 32 En este contexto, *dictis* debe ser comprendida como la “síntesis de todas las palabras que ha de emplear [Lucrecio] para explicar los misterios de la naturaleza” y es, en este sentido, una forma clara de referir las enseñanzas de Epicuro; cf. Florio, R., “Dictis non armis”, 64.
- 33 Véase Buchheit, “Epicurus’ Triumph of the Mind” y Fowler, D., “Lucretius and Politics” en: Barnes, J. & Griffin, M. (eds.), *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford, Oxford University Press, 1989, 205-225.
- 34 Hadot, P., *¿Qué es la filosofía antigua?*, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1998, 3.