

EL CÁLIDO ALIENTO DE VENUS: LECTURA DE LA ÉKPHRASIS INTRODUCTORIA DEL *DE RERUM NATURA* DE LUCRECIO

IVANA S. CHIALVA

Universidad Nacional del Litoral

ichialva@fhuc.unl.edu.ar

La invocación a Venus que da comienzo al libro de Lucrecio, *De rerum natura*, constituye un procedimiento poético de múltiples sincretismos. En este trabajo intentaremos analizar el proemio a través del recurso de la descripción de objetos artísticos, llamado *ékphrasis*, y estudiar su organización, sus implicancias léxicas y su función épica-didáctica en el comienzo del poema. Creemos que este recurso, vinculado con el mundo literario y artístico establecido, es esencial para la interpretación del poema, ya que es un procedimiento retórico que legitima, desde la apelación al mito, la inserción de las concepciones epicúreas del hombre y el mundo en el contexto filosófico latino.

Lucrecio / *ékphrasis* / Venus / invocación / epicúreo

THE WARM SIGH OF VENUS: READING OF INTRODUCTORY EKPHRASIS OF *DE RERUM NATURA* OF LUCRETIVS

The Venus' invocation that starts the book of Lucretius, *De Rerum Natura*, constitutes a poetic procedure of multiple sincretisms. In this paper we shall analyse the proemium through the resource of the description of artistic objects, called *ekphrasis*, and we will try to study its organisation, its lexical connotations and its epic-didactic function, at the beginning of the poem. We believe that this resource is important for the poem's interpretation since it is related to the literary and artistic world. This is a rhetoric procedure that legitimates the insertion of the epicurean conceptions of the human being and the world in the philosophical Latin context.

Lucretius / *ekphrasis* / Venus / invocation / epicurean

*La pintura es una poesía silenciosa...
y la poesía una pintura que habla.
Plutarco. De gloria Athen., 3.*

1- Lectura de la *ékphrasis*: el repertorio de imágenes de la cultura

El comienzo del libro de Lucrecio, *De rerum natura* (s. I a.C.), constituye una síntesis del conjunto de interrogantes y ambivalencias que definen esta obra y que ocupó a la crítica en encontrados debates

clasificatorios hasta la actualidad. Nos referimos, específicamente, a la invocación con la que se da inicio al poema filosófico, conocida como el himno a Venus. Esta apelación divina, que ocupa los 43 primeros versos, incluye la descripción de matiz pictórico de los amores de Venus y Marte, recurso de sorprendente belleza representativa que, dieciséis siglos más tarde, daría motivo a la pintura de Sandro Botticelli sobre el mismo tema y a otros artistas del renacimiento italiano¹.

El recurso, propio del discurso literario, condujo a revisar una serie de aspectos polémicos que se extienden al resto de la obra, por ejemplo: la finalidad didáctica o estética del poema, la organización métrica y formal, su naturaleza genérica, el sentido de la invocación olímpica en un texto de sesgo epicúreo, la verosimilitud del recurso, su posible interpretación metapoética, la presencia del locutor en primera persona, el proceso de *mimesis* de la tradición griega e, incluso, el posible oficio de pintor del poeta², entre otras.

En este artículo pretendemos realizar el abordaje de algunos de los aspectos enunciados a través del procedimiento retórico inicial de la descripción, llamado *ékphrasis*, y estudiar su organización, sus connotaciones léxicas y su función en el comienzo del poema lucreciano.

La crítica ha orientado la discusión hacia el proemio de la obra por varias razones. En primer lugar, el poema es interpretado como un instrumento cuyo fin es dar a conocer y divulgar la concepción epicúrea en el mundo latino, que desconoce aún las sentencias del filósofo griego, creador de la escuela del Jardín³.

Como es sabido, si bien no es correcto hablar de ateísmo con relación a Epicuro, sí es cierto que aunque esta tradición no niega directamente la

¹ *Venus y Marte* de S. Botticelli (National Gallery de Londres); también la crítica ha reconocido cierta inspiración lucreciana en las alegorías de sus obras *Primavera* y *El nacimiento de Venus*. Un análisis minucioso sobre la influencia del poema de Lucrecio y las similitudes y discrepancias conceptuales de la figura de Venus en la pintura renacentista italiana puede encontrarse en el artículo de R. FLORIO (1980: 45-62).

² En los primeros siglos de nuestra era, la destreza y habilidad verbal de algunos escritores filósofos sobre el conocimiento de recursos pictóricos y la inclusión de *ékphrasis* en sus obras han despertado la especulación de si eran verdaderos artistas o, incluso, discusiones acerca de la posible existencia real de las pinturas detalladas. La misma sospecha se cierne sobre Filóstrato el viejo (s. III d.C.) quien es autor, en su libro *Imágenes*, de 65 descripciones de frescos en una supuesta casa de campo en Nápoles. Sobre este tema ver el artículo de F. MESTRE (2004:155- 175).

³ Esta lectura se desprende de los propios versos del escritor latino, quien a lo largo del poema *prepara* al lector para recibir la doctrina epicúrea. Las referencias continuas a la tradición mitológica funcionan como puntos de partida para presentar la originalidad del mensaje filosófico. Las advertencias del autor sobre la novedad de su enseñanza serán trabajadas más adelante en este artículo.

existencia de los dioses, si los niega como fuente cognoscitiva del mundo y de explicación filosófica. Los dioses están ubicados en un espacio indeterminable (los *inter-mundia*), en un estado de bienaventuranza y felicidad eternas, sin ocuparse de los asuntos humanos ni escuchar sus oraciones⁴. Es por eso que los hombres deben preocuparse por llegar al conocimiento a través de la observación de la naturaleza (*natura*), como el mismo Lucrecio lo explica en el Libro I a partir del verso 44, exactamente después de la invocación a Venus⁵.

Es decir que el poema recupera un recurso de legitimación de la poesía épica, como es el inicio con invocación a la divinidad, para inmediatamente alejarse de los códigos de lectura impuestos por la tradición sobre el recurso. ¿Cómo leer, entonces, la intervención épico-religiosa del poema que parece negarse a sí misma? ¿Cómo interpretar este comienzo fuera de su estructura paradójica?⁶

Algunas interpretaciones⁷ han visto en esta invocación un elemento extraño al conjunto del poema, una intromisión anómala que está en desacuerdo con la coherencia de la unidad del texto, y que éste, como un cuerpo que apela a sus defensas, lo rechaza en tanto que ajeno. Otras lecturas ven en ella una serie de características discursivas y poéticas que permiten la aproximación a las condiciones de producción del texto, como por ejemplo, el gusto retórico de los lectores de la época y la finalidad didáctica del poema.

- ⁴ Sobre este tema ver el libro de H. GIANNESCHI (2005: 27- 58). En el poema de Lucrecio pueden encontrarse los postulados epicúreos acerca de la divinidad en la continuación de la invocación a Venus en el libro I, cuando el autor dilucida el error de la tradición que atribuye la felicidad y el sufrimiento humano a los dioses.
- ⁵ Existen diferentes criterios para el ordenamiento de los seis libros que integran el poema, aunque el más aceptado es el de la edición de C. BAILEY (Oxford, 1947) aquí trabajada. También hay disparidad de opiniones acerca de la sucesión exacta de algunos versos en los diferentes libros; sin embargo, en la interpretación que realizamos, el sentido no cambia si llega a alterarse el orden del verso 44 y se lo ubica en un momento posterior del texto.
- ⁶ A la complejidad de esta ambivalencia semiótica del texto, debe sumarse que ya en el libro I se habla de la figura de un sabio cuya filosofía libera a los hombres de la esclavitud de la religión y el miedo. En el libro III, Lucrecio va más allá y eleva a Epicuro a la altura de un dios, más generoso que Prometeo con los hombres, ya que les da el don supremo: el conocimiento y el camino a la felicidad. Si bien este tema es complejo y no lo trabajaremos aquí, creemos que está directamente vinculado con el aspecto que estamos analizando, ya que esa tensión entre Epicuro y la figura de los dioses es parte de la aceptabilidad que se pretende generar en el lector con respecto a la concepción filosófica en la que se le está instruyendo.
- ⁷ Una explicación de las diferentes respuestas que ha dado la crítica a la presencia del himno a Venus se puede encontrar en el texto de A. DEREMETZ (1995: 239- 251).

Pero para poder avanzar en el análisis, citemos las palabras con que da comienzo Lucrecio a su obra:

Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas, /alma Venus, caeli subter labentia signa /quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum. / nam simul ac species patefactast verna diei / et reserata viget genitabilis aura favoni, / aeriae primum volucres te, diva, tuumque / significant initum percusae corda tua vi. / inde ferae pecudes persultant pabula laeta / et rapidos tranant amnis: ita capta lepore /te sequitur cupide quo quamque inducere pergis./ denique per maria ac montis fluviosque rapacis / frondiferasque domos avium camposque virentis / omnibus incutiens blandum per pectora amorem /efficis ut cupide generatim saecula propagent. /quae quoniam rerum naturam sola gubernas / nec sine te quicquam dias in luminis oras /exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam, / te sociam studeo scribendis versibus esse / quos ego de rerum natura pangere conor / Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni / omnibus ornatum voluisti excellere rebus. /quo magis aeternum da dictis, diva, leporem. / effice ut interea fera moenera militiis /per maria ac terras omnis sopita quiescant. / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se /reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem. / nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse saluti./⁸

⁸ LÚCRETI CARI *De Rerum Natvra*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus Traslacion, and Commentary by C. BAILEY (1947:176).

Traducción del fragmento: ¡Madre de los Enéadas, placer de hombres y dioses, vivificadora Venus que bajo los astros rodantes del cielo llenas de seres vivos el mar portador de navíos y las tierras productoras de frutos, ya que gracias a ti toda especie de vivientes es concebida y tan pronto ha nacido contempla la luz del sol: ante ti, oh diosa, huyen los vientos, a tu llegada, se dispersan las nubes del cielo, en tu honor la ingeniosa tierra esparce a tus pies suaves flores, a ti sonrien las llanuras del mar y el cielo sereno que irradia difusa claridad! En efecto, tan pronto como se muestra la faz del tiempo primaveral y, desatado, toma impulso el sopro fecundo del favonio, los pájaros del cielo son los primeros en saludarte a ti, oh diosa, y a tu llegada, conmovidos sus corazones por tu poder. Luego las fieras y los rebaños retozan por abundantes pastos y atraviesan arrebatados torrentes: así, prendidos de tu encanto, todos con ardor te siguen a donde te propones llevarlos. En fin, por los mares, los montes y los ríos impetuosos, por las frondosas moradas de las aves y las verdeantes campiñas, infundiendo en los corazones

La introducción se vincula, claramente, con el género de la invocación divina. Las marcas textuales de esta pertenencia inequívoca son los vocativos alusivos a la divinidad (*dea, diva*); los diferentes pronombres personales de segunda persona singular en caso nominativo (*tu*), dativo (*tibi*) y acusativo (*te*); los pronombres posesivos también de segunda persona (*tuo, tua, tuum*); los verbos de tono exhortativo y la proposición relativa que sigue al nombre de la diosa y determina el ámbito de su influencia sagrada.

Todas estas características son constantes en la tradición discursiva del género; sin embargo, el tratamiento particular de esta invocación se da en la organización de esos dominios y en los diferentes imaginarios que recupera para la llamada poética de la diosa.

La construcción de la figura de Venus y del descanso amoroso de Marte, la mención detallada de sus acciones y el vocabulario seleccionado acercan este fragmento a la *ékphrasis*, recurso retórico de antigua tradición en la literatura griega. Se define así la descripción minuciosa de un objeto artístico, cuyos primeros antecedentes ya se encuentran en la poesía épica griega arcaica (la descripción del escudo de Aquiles en Homero y del escudo de Heracles en Hesíodo). Más tarde, a partir del siglo I a.C., se fue relacionando la *ékphrasis* directamente con la presentación discursiva de obras pictóricas o escultóricas. Una definición primera de este procedimiento podría ser la que da J. Heffernan en su artículo "Ekphrasis and Representation": "ekphrasis is the verbal representation of graphic representation"⁹. Pero la generalidad de la afirmación dificulta el

de todos el dulce aguji3n del amor, logras que con ardor propaguen las generaciones según su especie. Puesto que tú sola gobiernas la naturaleza universal y sin ti nada surge a las divinas riberas de la luz, ni se produce nada grato ni amable, deseo que seas mi aliada para escribir estos versos que sobre la naturaleza me propongo componer en obsequio a nuestro Memnio al que tú, oh diosa, quisiste que en toda ocasión sobresaliese colmado con todos los dones; motivo de más para que otorgues, oh diosa, un eterno encanto a mis palabras. Consigue, entretanto, que las crueles tareas de las armas, entorpecidas, cesen por mar y por tierra, ya que tú sola puedes conceder una sosegada paz a los mortales, toda vez que Marte, el dios poderoso de las armas, dirige los crueles trabajos de la guerra, quien a menudo se echa en tu regazo, vencido por eterna herida de amor y, reclinada en él su bien torneada cerviz, levantando la vista, absorto en ti, oh diosa, alimenta con amor su ardiente mirada, y su aliento, mientras yace de espaldas, está pendiente de tu boca. Envolviendo, oh diosa, con tu sagrado cuerpo al que así reposa, vierte dulces palabras de tus labios, suplicando, oh gloriosa, una plácida paz para los romanos, porque ni nosotros podemos escribir con ánimo tranquilo en una época atormentada para la patria, ni el ilustre retoño de los Memnios puede descuidar en tales circunstancias la salvación de todos. Traducción de De rerum natura de I. ROCA MELIÁ (1990: 101). Otras traducciones del texto de Lucrecio que hemos consultado para el presente trabajo son la realizada por el Abat J. MARCHENA (1969) y la más reciente, elaborada por F. SOCAS (2003).

⁹ HEFFERNAN (1991: 299).

entendimiento de la función de la *ékphrasis*, ya que existen diferentes formas de representación verbal de los textos icónicos, tal como el mismo autor lo especifica al diferenciar los términos *ékphrasis*, *pictorialism* e *iconocity*. Por lo tanto, para aclarar brevemente a qué nos referimos con este término, tomaremos otra cita del autor en la que precisa la particularidad del recurso: "But ekphrasis differs from both iconocity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be representational."¹⁰

El fragmento que aquí trabajamos no constituye, en sentido estricto, la representación verbal de una representación gráfica, ya que como dijimos, es una invocación de alusiones míticas y no la mención explícita de un objeto artístico. Sin embargo, el acopio de imágenes, el léxico cromático y el juego de focalizaciones distantes y cercanas de los objetos descriptos entablan un lazo estrecho y manifiesto entre el discurso verbal propiamente dicho y las representaciones icónicas-sémicas que éste posibilita. La estrategia de Lucrecio constituye un gesto anticipatorio, un emergente de los procesos de *construcción del gusto* en materia estética, ya que las relaciones entre escritura y pintura irán haciéndose cada vez más afines en los siglos siguientes entre los circuitos de pensadores filohélenicos¹¹.

Es, entonces, esa conciencia de representación explícita la que ubica el recurso más allá de la descripción como mera información secundaria o detalle inocente. Esta intencionalidad marcada puede verse en una de las características que define la *ékphrasis*: la pausa narrativa. Mientras se desarrolla la descripción, el tiempo de la historia se suspende. La crítica, incluso, ha visto en este *lapso* del relato un descanso para el lector en la fatigosa sucesión de los hechos narrados. Pero *De rerum natura* no es, exactamente, un poema narrativo, no pertenece al mundo de las gestas y los combates a la manera del guerrero legendario, sino a la conquista intelectual: el viaje y la lucha en el alma y la mente por el conocimiento¹².

¹⁰ HEFFERNAN (1991: 300).

¹¹ El momento de mayor preferencia de la *ékphrasis* de obras pictóricas se dará en los siglos I, II y III d.C. cuando el uso formulario de las descripciones ocupan un papel destacado en textos de diferentes intencionalidades (estéticas, políticas, religiosas, etc.), y luego, en menor medida continúa. Ejemplos de este gusto por la incorporación de descripciones de obras artísticas son: en la literatura y filosofía griega, Filóstrato, Luciano de Samósata, Calistrato, Longo, Aquiles Tacio, entre otros; en la literatura latina: Lucrecio, Ovidio, Petronio y aun en el siglo IV encontramos ejemplos de esta estrategia en textos de escritores cristianos como Prudencio.

¹² DEREMETZ, en el capítulo "L'Himne à Vénus" de la obra ya citada, explica cómo el poema reúne y resignifica en el periplo filosófico el tema de la guerra y el viaje: "Le vocabulaire (*tollere, obsistere contra, uirtutem, uis animi, perucit...*), la thématique et les images employés sont bien ceux de l'épopée et même, plus précisément, ceux de l'épopée homérique. La geste d'Epicure comprend à la fois une Iliade, voir une

En todo caso, el proceso de heroización que produce el autor en torno a la figura de Epicuro y de los hombres que sigan su concepción exige al poema la compleja categoría genérica de *epopeya del saber*, *epopeya científica o poema didáctico*¹³. Además, nos encontramos aquí al comienzo del poema, por lo que la cualidad de *pausa* narrativa tampoco es pertinente. Podemos suponer, así, que esta ékphrasis está motivada por otras funciones textuales, más didácticas que anecdóticas.

En tanto estrategia literaria, la invocación a la musa o a la diosa aseguraba, en la Antigüedad, el estatuto de verdad de lo que decía el poeta. En el siglo I a.C., la invocación es una convención retórica heredada del mundo clásico; y la ékphrasis una estrategia de creciente auge en los lectores de textos filosóficos y literarios. En cada tradición, en cada género, la presencia de la ékphrasis supone procesos de sentido diferentes, según cómo se organice internamente y cómo se ve resignificada por el co-texto. Entonces, la pregunta necesaria es, ¿cómo funciona esta invocación y la ékphrasis de la diosa en un poema didáctico si los dioses ya no pueden ser fuente o garantes del saber?

La primera aproximación a una respuesta nos la da la noción de *imitatio* en el mundo latino. El capital cultural helénico era el campo del saber y del trabajo artístico que el mundo romano pretendía construir. La conciencia de ese proceso de formación de la cultura hacía que la creación poética, al igual que cualquier otra, no buscara meramente la copia, sino la emulación, la superación del modelo en virtud de una expresión perfeccionada y propia. El proceso de *traducción* que se pretendía llevar a cabo era lo suficientemente complejo como para transformar los códigos culturales desde la apropiación creativa y transformadora de lo estatuido. Como lo entiende A Thill, en el contexto romano: "(...) l'imitation (est) un principe fécond de la création artistique (...). Le poète latin est rarement l'inventor ou l'auteur, il lui suffit d'être le primus ou au mieux le princeps, c'est-à-dire l'introducteur et l'adaptateur d'un genre grec (...). Le plus grand compliment pour un poète romain est de paraître aux yeux de ses compatriotes l'homologue du grec dont il s'est fait le disciple et le successeur."¹⁴

Lucrecio conoce la novedad de su tema en el contexto intelectual romano y, en el libro I, tematiza la dificultad de componer en la lengua

Gigantomachie, -le héros triomphe des murailles – et une *Odyssée* – il traverse l'immensité pour revenir chez lui victorieux-. Le *De natura* combine ainsi (comme plus tard l'*Enéide*) les deux thèmes les plus représentatifs du poème héroïque, le combat et le voyage, dont l'association confère justement à son oeuvre la supériorité sur toute autre, même sur les *Argonautiques* d'Apollonios, car c'est seul et sans aide que Epicuro accomplit ses exploits." (1995: 261).

¹³ Clasificación del poema de Lucrecio dada por DEREMETZ (1995: 256-259).

¹⁴ THILL (1979: 2).

romana, la cual no cuenta aún con los conceptos desarrollados por la lengua griega, en la que pensó y escribió sus textos Epicuro. De esta manera, Lucrecio debe abordar un tema de difícil aceptación para los lectores, porque cuestiona el lugar convencional otorgado ancestralmente a los dioses y porque sus ideas constituyen un *corpus* de concepciones nuevas que exigen un esfuerzo del lenguaje mismo para ser comunicadas.

Con el fin de sobrellevar esta exigencia lingüística, el autor elige adaptar la información filosófica a un modelo de escritura ya legitimado culturalmente. La *imitación* es, por lo tanto, el contrato que el texto establece con el receptor, en el cual se retoman los paradigmas estéticos para asegurar la aceptación y persuasión a través del poema. Esta *simpatía* entre obra y lector se produce, tal como lo estableciera Aristóteles en la *Poética*, por el placer y la felicidad estética que experimenta el lector en el reconocimiento intelectual¹⁵ de la afirmación del canon. Para el héroe epicúreo creado por Lucrecio, el antecedente privilegiado es el heroísmo del mundo épico¹⁶.

Un ejemplo de *imitatio* a nivel macroestructural en el poema es la elección del verso (hexámetro dactílico) antes que la prosa, género este último más cercano, tradicionalmente, a la disquisición filosófica. En cuanto a la invocación, en particular, la operación es doble. Lucrecio retoma una memoria discursiva legitimada: el corpus de relatos y convenciones religiosos, el mito; y el placer estético a través de una retórica de lo bello: la *ékphrasis*.

2- Construcción de la *ékphrasis*: escribir el orden y la profundidad de la mirada

Sin embargo toda imitación lleva en sí, por definición propia, un proceso de distanciamiento. La invocación en el texto lucreciano ya no pertenece al mundo épico, no apela a la musa Calíope, ni a Mnemosine, sino a Venus. Esta divinidad posee, tal como lo estableciera D. Feeney, tres connotaciones

¹⁵ Citado por THILL (1979: 5).

¹⁶ Esta estrategia de *imitatio* del mundo clásico, como se sabe, fue muy común desde los comienzos de la dominación romana (incluso antes, durante el helenismo) hasta el periodo de surgimiento del mundo cristiano. Un aspecto importante de la recuperación del universo épico es el motivo del miedo a la muerte que supera el héroe. Para Lucrecio, dicha superación se da a través de la comprensión intelectual de la naturaleza. Este mismo tópico será el que retomen también, siglos más tarde, los escritores difusores de los preceptos cristianos. En su artículo "Memoria, epopeya antigua, narrativa contemporánea" R. FLORIO (1999) analiza cómo los autores cristianos, al intentar constituir un canon literario y discursivo, partieron de una memoria histórica y cultural de los conceptos que pretendían transformar, en la cual se reconocen elementos propios del mundo épico.

decisivas: la primera es política (Venus madre de Eneas, antecesor del pueblo romano); la segunda filosófica (Venus, capacidad creadora); la tercera es estética (Venus, paradigma de lo bello)¹⁷.

Pero la ékphrasis, como recurso de representación, no sólo focaliza aquello que describe, sino los elementos que selecciona para hacerlos discursivos, el *cómo* es presentado aquello que se describe; el ordenamiento de las presencias en una escena es lo que convierte al recurso, no en reflejo del mundo, sino en manifestación de una ideología¹⁸.

Analizando la disposición sintáctica y la elección léxica de la invocación a Venus, accedemos a una compleja red de relaciones entre temas y campos sémicos diferentes, que crean un proceso de resignificación recíproco y original.

El primer verso, por ejemplo, no menciona directamente a la diosa (como estaba dispuesto por la tradición épica)¹⁹, sino que la identifica mencionando sus atributos calificativos esenciales: *Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas*. Varias operaciones discursivas están movilizadas por este primer verso. El gentilicio *Aeneadum*, referencia política que ha permitido las lecturas de la obra como poema nacional al apelar a la diosa en tanto origen legítimo del pueblo romano, es presentado en primer lugar. Pero otra interpretación es posible a partir de este término introductorio: la asociación literal que admite el léxico latino con el resto de la lengua como sistema. Desde este paradigma lingüístico²⁰, es viable atender a la relación del gentilicio *Aeneadum* con del adjetivo *aeneus/a/um* que remite a lo metálico, bronceado, indomable y férreo, todos elementos relativos a la guerra que, como demostraremos, tiene decisiva importancia en la coherencia interna de la ékphrasis y en la reminiscencia del mundo épico.

¹⁷ FEENEY (1998: 15).

¹⁸ Ver el trabajo sobre ékphrasis de D. P. FOWLER (1991: 25-35).

¹⁹ FLORIO (1980: 47).

²⁰ La concepción de "texto" como resultado significativo que excede las relaciones de los términos en el co-texto, para llevarlo a la amplitud de lecturas admitidas por la lengua, es propuesta por J. DERRIDA en su trabajo "La Farmacia de Platón", capítulo integrado en el libro *La Diseminación*. Allí el filósofo francés propone: "La palabra a la que vamos a hacer referencia ahora, presente en la lengua, (...) parece, sin embargo, ausente en el "texto platónico". ¿Pero qué quiere decir aquí ausente o presente? Como todo texto, el de "Platón" no podía dejar de estar en relación, de manera al menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua griega. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras "efectivamente presentes" en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico, aparezcan o no como "palabras", es decir, como unidades verbales relativas en determinado discurso. Comunican con la totalidad del léxico mediante el juego sintáctico y al menos mediante las sub-unidades que componen lo que se denomina una palabra." (1975: 195). A esta postura interpretativa sobre la obra hacemos referencia en nuestra lectura del himno a Venus.

El segundo término en el verso es su opuesto sémico: *genetrix* (madre, engendradora, productora); pero ambos términos, lejos de constituir un oxímoron, aparecen como incluyentes en un juego ambiguo de sentido que se mantendrá en toda la invocación.

El primer nominativo, entonces, es una palabra que remite a la creación; el otro nominativo del verso es *voluptas*, traducción del griego *hedoné* (placer, deleite). Ambos nominativos, que se encuentran en el verso inicial del poema, son palabras claves del epicureísmo. Algunos críticos, como Fowler, han destacado esta transformación de Venus en entidad natural, en fuerza impersonal prefigurativa de la teoría de los átomos; otros, como Nussbaum, consideran que las variantes de la pasión amorosa, simbolizada en Venus, conforman una parte esencial de la instrucción de Lucrecio. Sin embargo, es importante notar cómo la divinidad, antes de ser nombrada, es ya una concepción filosófica²¹.

Los dos genitivos que acompañan a *voluptas* son los que realizan la subversión conceptual religiosa, ya que se subordina a esta fuerza creadora (que, insistimos, aún no fue nombrada) a los hombres y a los propios dioses. Es decir que Venus representa, en el texto, quien dispone de todo lo existente, incluidas las demás divinidades. Sin embargo, la novedad de este enunciado no reside en la omnipotencia de la diosa; ya en fuentes de la Antigüedad, como la *Teogonía* de Hesíodo o el *Banquete* de Platón, se atribuía a otra divinidad asociada a la diosa, Eros, el dominio sobre la voluntad de todo lo existente, relación que pudo haber provocado la variante en el texto de Lucrecio. O, incluso, en fuentes anteriores como los *Himnos Homéricos*, en el texto destinado a Afrodita (Himno V), observamos una mención a modo de epíteto en donde se apela a la influencia de Afrodita en las acciones humanas y divinas. Pero también es perceptible en Lucrecio el tratamiento romántico del poder de la diosa y la recurrencia, en los 43 versos iniciales, del tópico erótico. Dicha preferencia es otra recuperación de los gustos retóricos de la época, ya que este tema había sido *leit motiv* de los poetas alejandrinos, cuya vinculación es perceptible en diferentes pasajes de Lucrecio. De este modo, la escritura filosófica del poema, en su primer verso, supone un trabajo significativo del lenguaje en el que se recuperan los imaginarios establecidos y se apela a un repertorio discursivo común con el lector para introducir, a continuación, el verdadero tema de la obra.

Entonces llegamos al segundo verso, en el cual el vocativo de apelación identifica a la divinidad, *Venus*, pero el adjetivo que la califica vuelve a determinarla: *alma Venus* derivada de *almus*, procedente de la raíz del verbo *alo*, el cual significa "alimentar, nutrir"²². Venus es, ante todo, lo que hace,

²¹ FOWLER (1991: 27); NUSSBAUM (2003: 205-216).

²² ERNOUT y MEILLET (1967).

y a la altura del segundo verso ya posee una acumulación léxica por demás marcada: engendrar, dar vida, producir.

Esta concepción, que enfatiza la cualidad por sobre el agente, es reconfirmada por los verbos que acompañan la primera oración: *concelebras* (llenar de vida) y *concipitur* (engendrar). Como una constelación significativa, la proliferación del vocabulario, más filosófico que mítico, ressignifica la concepción divina hasta integrarla y asimilarla al lenguaje epicúreo.

A continuación son nombrados (subsumidos en el régimen transitivo de ambos verbos) los dominios de esta fuerza generadora: el cielo (*caeli subter labentia signa*), el mar (*mare navigerum*), la tierra (*terras frugiferentis*), los animales (*genus omne animantum*), los vientos (*venti, te nubila caeli adventum*), los bosques y los campos (*sauvis daedala tellus summittit flores*), todo lo existente desde el agua del mar hasta la luz del cielo (*tibi rident aequora ponti placatumque nitet diffuso lumine caelum*).

Se produce aquí otro distanciamiento de la tradición, ya que Lucrecio no está refiriéndose a la concepción clásica de Venus como diosa olímpica del amor pasional (incluso cuestionará este tipo de atracción en el libro IV, en la conocida diatriba contra la locura amorosa), sino a un impulso germinador que habita todo lo que existe. Esta universalidad se reitera en las oraciones siguientes: como una serie de imágenes coordinadas por conjunciones y puntuación (polisíndeton y asíndeton), el poeta filósofo construye una secuencia de cuadros en los que los sujetos y objetos aparecen animados por la diosa. Aquí, el léxico amatorio predomina, formando situaciones de placidez y conmoción conjuntas. Términos como *corda* (corazón), *lepore* (gracia, belleza), *cupide* (deseo), *pectora* (pecho, corazón, ánimo) *amorem* (amor), *pabula laeta* (pingües pastizales), *cupide generatim saecla propagent* (que con deseo las especies se propaguen) entre otros, acercan el texto a un imaginario bucólico-amoroso de plenitud y candidez. Propios de esta tradición, los frecuentes verbos de movimiento, dominantes en todo el fragmento, producen la dinamización del mundo físico (animales, plantas, vientos, cielo, mar, etc.) y la aceleración general de la escena contrasta, sin contradecir, con el estado de armonía en el que se presentan los elementos de la naturaleza. La vitalidad y el equilibrio dado a la escena recupera los matices idealizantes del *locus amoenus*, incorporando la deidad amorosa como potencia ordenadora del paisaje.

El juego entre escritura y pintura, en esta parte introductoria del himno, está también presente en el tópico de la luz y la tonalidad. Las expresiones *lumina solis* (5) o *lumine caelum* (9) habilitan la isotopía de la luz y la oscuridad que se mantendrá a lo largo del texto y que se volverá representativa de los estados de conocimiento e ignorancia, respectivamente. También el adjetivo *verna* (10) y el participio *virentis* (18),

con su significado de "florecer", "revivir", "rejuvenecer", conllevan el sema matizador de "reverdecer" o "cubrirse de verde la tierra", como se hace legible en algunas traducciones²³.

La asimilación del código verbal de elementos propios del lenguaje pictórico remite a dos consideraciones: por un lado, el texto prefigura esa *cultura de lo visual*, como lo define Mestre (2004: 172), que será representativa de la literatura y filosofía griega y latina de los siglos I, II y III d.C.; por otro lado, en el poema de Lucrecio, los desplazamientos de matices y tonalidades de la escena tienen una significación axiológica-conceptual.

Creada esta *composición verbal*, el tono apelativo de la invocación a la diosa cobra mayor fuerza en el verso 21, pero siempre retrotrayendo al episodio inicial que da nombre al poema (*quae quoniam rerum naturam sola gubernas*). Entonces, nuevamente, el texto recupera las ideas de luz y germinación, pero para hablar ahora de otra composición naciente: el poema mismo (... /*nec sine te quicquam dias in liminis oras / exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam, / te sociam studeo scribendis versibus esse, / quos ego de rerum natura pangere conor*/...). La recursividad hace de la apelación divina una alusión metapoética: reitera la expresión *rerum natura*, atribuyéndosela esta vez al yo enunciador (*quos ego de rerum natura pangere conor*).

Nuevo distanciamiento de la épica: no es la musa la que hace el texto (la que canta, como en el poema homérico o hesiódico) sino el poeta, que con la expresión verbal de carácter volitivo se asume como el hacedor, y *la naturaleza de las cosas* pasa a ser el tema presentado por el discurso. Surge, así, la expresión literaria que Deremetz ha llamado *autopoiesis*²⁴: el texto se muestra como producción. Ya no hay revelación directa de las Musas sino trabajo de los hombres con el lenguaje que debe ser cuidado para conducir al conocimiento (tópico epicúreo).

El pronombre personal *ego* marca la diferencia con la tradición épica en hexámetro dactílico, ya que la divinidad aparece definida como *sociam*, es decir compañera, aliada. Existe una equidad lingüística que acerca la figura de la deidad y del autor en la composición del poema. La divinidad está allí como garantía de la verdad y la belleza del texto (*laetum; amabile*), pero en un sentido más de observación que de creencia: lo racional desplaza a lo religioso.

Esta sociedad creada entre poeta y divinidad es tan evidente que, a partir de allí, la persona gramatical asumida por el enunciador es la primera

²³ SOCAS (2003: 122) traduce en el verso 18 "prados verdeantes"; ROCA MELIÁ (1990: 101), "verdeantes campiñas"; y MARCHENA (1969: 35) prefiere "campos que verdecen".

²⁴ DEREMETZ (1995: 45).

persona del plural, *nosotros*. Así, cuando nombra al destinatario directo del texto, en el verso 26, lo hace con un pronombre posesivo plural: *Memmiadae nostro*.

Encontramos en esta alusión un nuevo recurso de reminiscencias épicas. El nombre del joven soldado romano a quien el poeta dedica la obra es nominalizado según una fórmula propia del mundo homérico: el nombre propio *Memnio* es presentado con el sufijo *adae* que indica descendencia. Francisco Socas asegura que este recurso permite posicionar al destinatario como perteneciente a la familia de los Memmii la cual, según la *Eneida* de Virgilio, tenía sus antecedentes en el héroe troyano Menesteo²⁵.

Tres referencias legitimadoras: elección de un soldado como alocutario privilegiado²⁶, nominalización épica y antecedente en un héroe troyano. La caracterización de Memnio como perteneciente al mundo bélico reintroduce en el poema (consideramos que ya se había presentado en el primer verso) un contrapunto significativo con la imagen armoniosa del mundo natural que hasta aquí veníamos analizando. El atributo con que la deidad ha privilegiado a Memnio es *tempore in omni omnibus ornatum voluisti excellere rebus* (26-27). En este contexto, creemos que tiene particular importancia la connotación de "hazañas" o "sucesos" que posee el término latino *res*, más apropiada (según nuestro criterio) que el sentido general de "dotes" o "cualidades" que aparece en las traducciones consultadas, ya que se está haciendo particular referencia a un aspecto no menor de la fama del destinatario, que es, específicamente, el heroico.

Puede leerse, entonces, esta introducción del destinatario como una metonimia del universo épico cuyo desarrollo sigue dos versos después, cuando se menciona explícitamente *fera moenera militai* (las crueles tareas de las armas) y la acción bélica se hace extensiva a todos los hombres (*nam tu sola potes tranquilla pace iuvare mortales*, 31-32). En el mismo verso (32), la frase *fera moenera* se repite, pero ahora aludiendo directamente a la personificación mítica del dios Marte. El texto va desplazándose de lo universal a lo particular, de lo individual a lo social, y en esa red de relaciones, la paz y la guerra crean un ritmo constructivo en cuya tensión surge el poema: *magis aeternum da dictis, diva, leporem*.

En la circunstancia productiva-receptiva de la obra encontramos dos figuras: Venus en la producción del texto como aliada del poeta y Memnio en la recepción. Pero en esa relación íntima entre divinidad y alocutario

²⁵ SOCAS (2003: 12).

²⁶ Más allá de la posibilidad o comprobación de la existencia concreta y real de un soldado Memnio, combatiente de Pompeyo, posible mecenas de Lucrecio, aquí nos referimos a la construcción del alocutario como *personaje*, y del tratamiento específico que el poema hace de él como guerrero.

quedan comprendidos los enfrentamientos del mundo, las guerras de Roma y la voluntad sometida del dios. No existen entidades separadas en la ékphrasis, sino continuidades de planos donde lo individual y lo colectivo se involucran mutuamente, creando una cadena metonímica entre texto-individuos- sociedad y cosmos.

A continuación, en los versos finales de la ékphrasis, las figuras del *yo* poeta y del alocutario ceden lugar plenamente a la imagen mitológica de Venus y Marte. Nuevamente, el texto parece *detenerse* en la mención descriptiva. La intensidad erótica de este fragmento está acentuada por la minuciosidad de las acciones y, así como en el comienzo el dinamismo y la universalidad dominaba el cuadro, aquí lo será la placidez y el detalle.

El poema nos *muestra* a Marte vencido, recostado sobre el pecho de Venus; y decimos que *muestra* porque si bien la adjetivación del fragmento alude a la pasión del dios, la ékphrasis no retoma en primer plano la caracterización sintomática de sus sentimientos y estado interior, como era frecuente en la poesía sáfica y, después, alejandrina. Por el contrario, en un juego de referencia y elipsis, el léxico representa la conmoción interior, describiendo los signos de la visión exterior. La escena de entrega amorosa está significada a través del vocabulario corporal (.../ *atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas*, 35-39).

La posición recostada de Marte mirando hacia arriba, donde está Venus, y tratando en actitud anhelante de capturar su aliento es en sí un mensaje que se construye a través de la semiótica de los gestos. Doble codificación propia de la ékfrasis, ilusión de una representación icónica dada por la representación verbal.

Pero como mencionamos al comienzo de este trabajo, Venus es, en el poema lucreciano, lo que hace y, frente a Marte poderoso, la diosa susurra, habla, produce discurso²⁷. La recurrencia de lexemas alusivos a la palabra como concomitantes con la acción amorosa son abundantes en ese breve fragmento (*oro, spiritus, loquellas, inhians*). Por eso, el sosiego de Marte, al igual que la paz pedida para los romanos y para la patria (nueva alusión política del texto), que parecen ser la condición de posibilidad (causa) y a su vez el efecto del discurso, están ligados al poder del lenguaje.

²⁷ FLORIO (2008) propone una interpretación acerca de la filiación de la obra de Lucrecio con los modelos de la epopeya, a partir de la frase "dictis non armis" que aparece en el poema. En esta línea de sentido, la dualidad alegórica de Venus y Marte al inicio de la obra (la primera como dadora de la paz, la generación universal y la inspiración poética, y el segundo como referente de la epopeya y del héroe guerrero) sintetiza el sincretismo genérico del poema, que reúne las tradiciones heroica y didáctica para conformar, así, una reformulación epicúrea de los estereotipos de batalla del código épico.

En la sucesión de transformaciones metafóricas del poema, la presencia vivificante de Venus en los seres del universo es ahora doctrina filosófica, y Marte cobra realidad en la política romana, representada en los ciudadanos en general y en Memnio, en particular.

Las figuras del locutor y alocutario vuelven a ser tema central en los versos finales: el locutor múltiple (diosa y poeta), expresado en la primera persona del plural (*nos agere; possumus*); y el receptor explícito, nominalizado nuevamente a través de una fórmula épica, *Memmi clara propago* (el ilustre retoño de los Memnios). Podemos reforzar nuestra lectura de los atributos heroicos del soldado, ya que nuevamente se alude a su fama en un co-texto que remite a la guerra.

Pero, en las derivaciones sémicas que ha provocado la *poiesis* lucreciana, siempre las referencias intertextuales a las tradiciones discursivas están mediatizadas por dos aspectos predominantes: la generación del mundo involucrada en la generación del poema.

La descripción, de absoluta coherencia, concluye en la armonía de los elementos. Como lo anunciara el primer verso, el amor y la guerra yacen juntos: *Aeneadam genetrix, hominum divumque voluptas, /alma Venus, (...)*. La generadora de los romanos es también la generadora de las luchas, de lo bélico e indomable, y quien puede sosegarlo; este tópicos se transforma, a lo largo del poema, en la metáfora explicativa de las fuerzas opuestas que mantienen el equilibrio de lo existente²⁸.

Cuando en el libro II, Lucrecio afirme lo *convencional* del nombre de los dioses (su carácter ficticio y alegórico) para presentar la teoría de los átomos, aquellos quedan integrados en la explicación fenomenológica del universo²⁹. Los dioses se alejan del lenguaje mitológico latino para dar lugar

²⁸ Es importante analizar cómo ciertos pasajes de la explicación de la teoría de los átomos recurren a descripciones de imágenes de guerra o de ambientes bucólicos para adoctrinar sobre la concepción abstracta de las fuerzas del universo. Las *ékphrasis* retoman los imaginarios de los géneros literarios canónicos (épico y didáctico) que funcionan ahora como metáforas de ideas filosóficas, las cuales construyen un saber filosófico nuevo remitiendo al conjunto de representaciones conocido por el lector.

²⁹ Remitimos directamente a la traducción española de ROCA MELIÁ (1990: 164). Al fragmento citado antecede la explicación del mito de la diosa Cibeles: " (...) Lo cual, aunque se nos cuente expuesto con singular encanto, se halla, no obstante, muy lejos de verdadera explicación. Porque es preciso que lo dioses todos por naturaleza gocen con soberana paz de una vida inmortal, alejados y muy ajenos a nuestros asuntos, pues exentos de todo dolor, exentos de peligros, poderosos ellos por sus propios recursos, en nada necesitados de nosotros, ni se dejan ganar por los favores, ni se ven afectados por la ira. Ciertamente la tierra carece siempre de sensibilidad y, puesto que está en posesión de los gérmenes primeros de muchas cosas, produce muchas de múltiples formas a la luz del sol. Si alguien quiere decir Neptuno al mar y Ceres a las mieses y prefiere emplear abusivamente el nombre de Baco en lugar de proferir el nombre auténtico de

a las formas impersonales de *nacimiento* y *muerte*, recurso a través del cual la conformación dialéctica de esa relación inicial aparece, ahora, configurada como dialógica.

Los últimos versos que cierran la invocación sorprenden por su riqueza temática: *nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse salutis*. Las diferentes traducciones han recuperado la lectura más literal y directa de esta expresión latina. Marchena traduce: "porque no puedo consagrarme al canto /entre las guerras de la patria mía, /ni puedo yo sufrir que el noble Memmio /su defensa abandone por oírme"³⁰. Roca Meliá escribe: "... porque ni nosotros podemos escribir con ánimo tranquilo en una época atormentada para la patria, ni el ilustre retoño de los Memnios puede descuidar en tales circunstancias la salvación de todos"³¹. Socas, reproduciendo la misma lectura que sus antecesores, escribe: "Porque nosotros no podemos con serenidad llevar a cabo nuestra obra en un tiempo aciago para la patria, ni el retoño famoso de Memio, en tales circunstancias, faltar a la común salvación."³²

Sin embargo, leyendo atentamente el poema, el sentido y la atribución del vocabulario plantea cuestiones interpretativas más compleja. La frase *talibus in rebus*, "en tales circunstancias", refiere evidentemente a la "etapa atormentada para la patria": las frecuentes guerras romanas. El verbo latino *desum* rige dativo, y significa "abandonar", "no estar presente" o "no tomar parte" en aquello que sigue en el caso regido por el verbo: *communi salutis*. ¿Pero a qué remite exactamente esta expresión?

Ciertamente, el campo de acepciones del adjetivo y del sustantivo (en caso dativo) conduce a hacer legible un discurso polisémico que, por su trabajo minucioso sobre el lenguaje, expande las posibilidades significantes del poema. El sustantivo *salus* significa "bienestar", "conservación", "vida" y también "salvación", "felicidad", términos cercanos a las nociones centrales que justifican las premisas de la concepción epicúrea. El adjetivo *communis* posee un abanico de posibilidades no menos problemáticas: "común", "público", "democrático", "social", "para todos", entre otras. Entonces, no podemos dejar de advertir que dos caminos se generan en la lectura: una vía posible es que la expresión remita a las luchas romanas, si leemos "bienestar social" o "conservación pública" apelando a los sentidos políticos

vino, permitámosle también que llame Madre de los dioses al orbe de la tierra a condición, sin embargo, que realmente se abstenga de contaminar su espíritu con vergonzosa superstición."

³⁰ MARCHENA (1969: 36).

³¹ ROCA MELIÁ (1990: 102).

³² SOCAS (2003: 123).

de estos términos. Ésta es la interpretación más evidente y, también, más conservadora de los valores épicos que el poema ha ido subrayando en la invocación.

Pero si tomamos las posibilidades sémicas de "salvación para todos" o "común salvación" o "común felicidad", igualmente habilitadas por los términos elegidos, una nueva pregunta se presenta: ¿A qué situación puede estar aludiendo Lucrecio con la "salvación o felicidad común"?

Las acepciones del léxico que aluden a connotaciones epicúreas son inevitables, y la lectura se hace posible por las siguientes razones. En primer lugar, razones contextuales. Sabemos que Lucrecio, en tanto continuador de los principios de Epicuro, planteaba un relajamiento en las preocupaciones por mundo cotidiano, necesario para alcanzar la tranquilidad y felicidad del hombre. El conocido concepto de *ataraxia*, la serenidad de espíritu, llevaba implícito dejar en un segundo plano los problemas sociales, razón que hacía cuestionable a nuestro autor ante los ojos de oradores políticos como Cicerón. En segundo lugar, encontramos razones contextuales. El léxico y los motivos épicos en la invocación están sumidos en la interpretación metapoética, como hemos demostrado. Es decir que aquí puede entenderse la apelación divina como el pedido de *ataraxia social* que permita que Memnio no falte a la *communi saluti*, a la salvación de todos, simbolizada en la lectura del texto de Lucrecio. De esta manera, las palabras finales no remiten a la guerra realmente, sino a la circunstancia de recepción misma del poema, ya que la figura del alocutario explícito también es una instancia múltiple que alude a los hombres y al pueblo romano.

La necesidad concreta del enfrentamiento bélico para los receptores reales de la obra y la coherencia en el tono épico del poema son el *acuerdo* explícito con los valores del destinatario, que lleva implícito el sentido de necesidad de la lectura del poema. Se cierra, entonces, el enlace retórico: Venus debe dar creación y paz para asegurar las condiciones comunicativas del poema, que la obra sea posible y los hombres puedan acercarse a la felicidad del conocimiento transmitido por ésta.

En conclusión, adhiramos o no a la posible interpretación final que proponemos, la *ékphrasis* funciona como un recurso retórico y estético afín a la función pedagógica del poema. Su composición está fundada en los imaginarios de los géneros heredados y provoca un cruce de diferentes tradiciones discursivas: épica, mitológica, bucólica y amorosa. Esta intertextualidad dialógica con géneros aceptados permite problematizar la recepción del poema mismo y acercar su intención doctrinaria a los valores establecidos en el campo social.

En este sentido, la función didáctica es indisociable de la condición poética, ya que la codificación artística de los conceptos filosóficos moviliza el deseo de aprendizaje; es la miel que endulza el remedio amargo, como

metaforiza Lucrecio. Ahora, ¿por qué esta invocación recupera *imágenes verbales* para introducir una explicación filosófica? Creemos que la respuesta está en la misma pregunta: lo arduo de la indagación filosófica, lo abstracto de sus planteos y lo extenso de los temas abordados hacen necesario, por contraposición, la recurrencia a imágenes concretas, provenientes del repertorio poético general, que actúen como intermediarias y propulsoras de la especulación lógica. No menos que el conocimiento, el poema mismo es un vehículo de *voluptas*, de allí que la diosa sea una síntesis también compleja de los deseos filosóficos, políticos y estéticos del poeta.

Así, el susurro de Venus, el aliento cálido que cautiva, se va disipando a lo largo de los versos explicativos del poema, y su figura mítica corpórea desaparece en el universo epicúreo, mientras aún sigue brillando, en las apelaciones reiteradas del poeta, la *luz inteligible* de su sonrisa.

Bibliografía

- DEREMETZ, A. (1995) *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Paris.
- DERRIDA, J. (1975) *La diseminación*, Madrid.
- ERNOU, A.; MEILLET, A. (1967) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris.
- FEENEY, D. (1998) *Literature and religion at Rome. Cultures, contexts, and beliefs*, Cambridge.
- FLORIO, R. (1999) "Memoria, epopeya antigua, narrativa contemporánea" en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, España, pp. 49-58.
- FLORIO, R. (1980) "Sobre el Proemio del Canto Primero del *De Rerum Natura*" en *Argos* N 4, Buenos Aires, pp. 45-62.
- FLORIO, R. (2008) "*Dictis non armis*, Lucrecio y el código épico" en *L'Antiquité Classique* N 78, Louvain.
- FOWLER, D. P. (1991) "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis" en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81, pp.25-35.
- GIANNESCHI, H. (2005) *Epicuro. Dioses, religión y piedad*, Buenos Aires.
- HEFFERNAN, J. (1991) "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*, Vol. 22, N° 2, pp. 297-316.
- LÚCRECIO (1969) *De la naturaleza de las cosas*. Traducción de Abat J. MARCHENA, Madrid.
- LÚCRECIO (1990) *La Naturaleza*. Traducción de I. ROCA MELIÁ, Madrid.
- LÚCRECIO (2003) *La Naturaleza*. Traducción de F. SOCAS, Madrid.

- LUCRETI CARI, T. (1947) *De Rerum Natura. Libri Sex*. Translation by C. BAILEY, Oxford.
- NUSSBAUM, M. (2003) "Más allá de la obsesión y la aversión: la terapia del amor según Lucrecio" e "Inmortales mortales: la muerte y la voz de la naturaleza según Lucrecio" en *La terapia del deseo. Teoría y práctica en el ética helenística*, España.
- MESTRE, F. (2004) "La tradición griega en imágenes: Filóstrato y su galería de pinturas" en *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, Ana María González de Tobia editora, Buenos Aires, pp.155-175.
- THILL, A. (1979) *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle a l'époque augustéenne*, París.

Fecha de recepción: 31-10-07

Fecha de aceptación: 16-11-07

