

LOS MITOS COSMOGÓNICOS. DEL *DE RERUM  
NATURA* DE LUCRECIO A LAS *OPERETTE MORALI* DE  
LEOPARDI: *FRAMMENTO APOCRIFO DI STRATONE  
DI LAMPSACCO* Y *CANTICO DEL GALLO SILVESTRE*

Cristina Coriasso Martín-Posadillo  
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen.....	2
1. Introducción.....	3
2. El <i>De Rerum Natura</i> : la doble perspectiva del cosmos lucreciano...	8
3. De Lucrecio a Leopardi. Dos <i>Operette</i> cósmicas: <i>Frammento Apocrifo di Stratone di Lampsacco</i> y <i>Cantico del Gallo Silvestre</i> .....	15
Bibliografía .....	30
Debate posterior .....	31

## Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar y establecer el terreno fronterizo que se abre en el paso del mito cosmogónico a la especulación física y cosmológica, partiendo de la diferenciación tradicional entre mito y logos.

Según esta concepción, el esquema típico del mito cosmogónico como narración genealógica del nacimiento de los dioses a partir del caos, en la que las distintas “figuras”, cada vez más concretas, van configurando las distintas partes del Cosmos, incluyendo la narración de la generación de la Tierra y del hombre, posibilita el paso ulterior al logos, en un determinado momento y lugar de la historia de Occidente, como discurso racional en busca de un principio o *arché* que subyace tras el aparente devenir de la *physis*. Ejemplos esenciales para la cultura griega son *La Teogonía*, como evolución de un originario caos a una situación estable de orden y justicia, pero también *Los trabajos y los días*, como narración de las edades de la Tierra y del hombre, de una edad de oro a una siempre mayor decadencia, ambas obras de Hesíodo. Nos hemos ocupado del primer aspecto, aunque nuestras obras de referencia den también su “versión” de este aspecto, del mito cosmogónico (Lucrecio en su libro V de *De rerum natura*, y Leopardi en la Operetta proemio titulada *Storia del genere umano*). Nos concentraremos en el tema del origen y fin del universo, en ese terreno fronterizo de mito y logos, cuyas ambigüedades trataremos de poner de relieve, terreno que puede rastrearse en estos poetas-filósofos, Lucrecio y Leopardi, que realizan sendos intentos de visión cósmica, y que se colocan en esa confluencia mito-logos que la poesía trata de sostener. Más allá del proceso de desmitificación y desacralización del mito, que arrebató al hombre el lugar simbólico que él mismo se había construido, para arrojarlo en un universo infinito y sin sentido teleológico, veremos cómo Lucrecio otorga a la ciencia epicúrea, que absorbe la energía de la que ha desposeído al mito, un sentido salvífico; y veremos cómo Leopardi pone de relieve en dos *operette* que plantean el origen y fin del universo –por tanto cósmicas– el poder nihilizante de la razón cuyo logro final es el reconocimiento de su carácter negador hasta el punto de llevarla a la necesidad de desmitificarse a sí misma, con el consecuente y paradójico efecto que este proceso tiene de recuperación del mito, no ya como instancia sagrada, sino como sustrato imaginativo esencial para la vida del hombre.

## Palabras clave

Mito cosmogónico, logos, Lucrecio, Leopardi, átomo, materia.

## Key words

Cosmogonic myth, logos, Lucretius, Leopardi, atom, matter.

## 1. INTRODUCCIÓN

El mito cosmogónico es un relato que narra el origen del universo y su evolución hasta alcanzar el estado en que se encuentra en la contemporaneidad la cultura a la que pertenece. También los mitos fundacionales de una cultura, que narran las gestas de los héroes y dioses, como los de Homero y Virgilio, narran a su manera la totalidad del ser, construyen un universo total. La diferencia reside en que en el mito cosmogónico hay un intento de fundación de la totalidad de lo real que, aunque sea dentro de la esfera mítica, es decir, aunque sea narración a través de “figuras”, se caracteriza por ser sistemático. Si consideramos la definición de mito de García Gual (García 2007:11) (“relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias –héroes y dioses– en un tiempo prestigioso y esencial”) vemos que el mito cosmogónico, compartiendo los rasgos esenciales de todo mito, tiene además este rasgo diferenciador: el de plantear una “genealogía”, una generación sistemática de unas figuras de otras, que en esa sucesión crean el mundo tal y como es, o ha llegado a ser.

El ejemplo inmediato para nuestra cultura, además del *Génesis*, es la *Teogonía* de Hesíodo, relato poético del nacimiento de unos dioses de otros, donde las distintas figuras divinas representan distintas partes del universo y distintos fenómenos cósmicos. La teogonía es cosmogonía en cuanto que es una explicación mítico-poética y fantástica de la génesis del universo y de los fenómenos cósmicos a partir del Caos originario, que es la primera figura en aparecer. Una primera parte del poema, que es genealógica, deja paso a la parte épica, la de las luchas entre los dioses, entre las cuales se encuentra la de los titanes contra Zeus, de cuyas cenizas nacerá la estirpe de los hombres. Dos caracteres fundamentales en el relato cosmogónico, por tanto, son la violencia y conflictividad entre las figuras divinas, y el carácter sistemático del relato a partir de las relaciones de parentesco<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> De estos dos caracteres, el de la violencia y conflictividad de las figuras divinas entre sí, y el de la sistematicidad del relato, se hará eco el Renacimiento, como proceso de recuperación del mito. Baste recordar aquí a Boccaccio y sus *Genealogie deorum gentilium* (1350-1375), texto fundante en cuanto a la recuperación humanista de la mitología y sobre todo esencial para el restablecimiento de la relación entre poesía y mito. El intento de Boccaccio es el de reconstruir en los trece primeros libros de su obra una genealogía de los dioses y héroes paganos, de la cultura grecolatina, partiendo de la figura ancestral, sugerida por Teodoncio, del

En el llamado paso del mito al *logos*, que constituye un paso irreversible y que ha condicionado estructuralmente la historia de Occidente, los mitos cosmogónicos de explicación de la totalidad del universo han allanado el camino a los intentos posteriores de los filósofos presocráticos, que comparten el objetivo con estos relatos míticos, pero que cambian de óptica en lo que se refiere al método que pasa, justamente, a ser racional. En principio, la totalidad de lo real fue vista como *physis* y como cosmos; por ello el problema filosófico por excelencia de estos pensadores era el cosmológico. Sin embargo, la distinción neta entre mito y logos no deja de entrañar problemas. Es importante tener en cuenta, de acuerdo con lo que Doods afirma en su volumen *Los griegos y lo irracional*, que el surgimiento del logos en Grecia, aproximadamente a partir del siglo VI a. C. se va desarrollando tímidamente en determinados círculos intelectuales, en una sociedad profundamente arraigada en su “conglomerado de creencias heredadas”, en la que si bien la libertad de un dogma establecido favorece la creación de pensamiento, no es menos cierto que la función socializadora de tales creencias posee también sus mecanismos de defensa. La época que podríamos llamar de la ilustración griega, de los sofistas y de Sócrates (s. V a. C.) coincide con la reacción ante ese impulso desmitificador de la razón –sea éste ejecutado

---

*Demogorgone*, nunca nombrado por los antiguos, a quien describe no como padre del mundo, sino como padre de todos los dioses paganos, y que coloca en las profundidades de la tierra. En los dos últimos libros, que nos interesan especialmente, hace una defensa de la poesía y de sus ficciones míticas, y de la utilidad del esfuerzo que ha llevado a cabo por recomponer la genealogía de los dioses. Boccaccio considera que tras las fábulas genealógicas de los dioses hay, como en la filosofía por medio de los silogismos, un intento de explicación de la naturaleza de las cosas, que llama “teología física”: una “sabiduría mundana” que, incapaz de reconducir a único principio la realidad, como sí hace el cristianismo, se limita a ocultar bajo el velo de la ficción, la verdad, que, no sólo se encuentra velada en las fábulas, sino que sólo a través del velo de las fábulas muestra su misterio: para hacer esta determinante afirmación, que dota al mito de un significado verdadero tras su vestimenta exterior, se sirve de las palabras de Macrobio en el *Somnium Scipionis* que cita en su obra, donde se recuerda que la Naturaleza ama esconderse. Por tanto, ya Boccaccio comprendía el mito genealógico de la Antigüedad como un intento poético de recomposición sistemática de las potencias en conflicto del origen a través de la instauración de un orden de parentelas. Pero el mito, aun guardando según Boccaccio una verdad poética para el intelecto agudo que sepa desvelarla, permanece en el terreno de la fábula, de la mentira (*menzogna*) que envuelve lo real, puesto que es incapaz de reconducir las cosas a un único principio: lo muestra su decisión de rechazar, en su propia reconstrucción genealógica, como primer principio, algunos de los elementos que indicaron los sabios de la Antigüedad, como el agua de Taletes, o el aire de Anaximenes, ya que estos elementos en las narraciones míticas han sido generados a su vez por otras deidades superiores. El Demogorgón es colocado en la copa del árbol genealógico elaborado por Boccaccio como padre de todos los dioses paganos de las distintas culturas y es figura alegórica que se presenta al inicio del poema como terrible y pestilente dios de las profundidades de la tierra, ante el cual el autor ríe “memore delle stoltezza degli antichi, che lo ritennero da nessuno generato, eterno e padre di tutte le cose, e nascosto nelle viscere della terra” (Bova 2007: 86). Desde la perspectiva de Boccaccio, la reconducción a un único principio es prerrogativa de la filosofía cristiana, que en la filosofía antigua sólo encuentra su prefiguración. Pero entre la fuerza poética de la *Teogonía* de Hesíodo y la distancia alegórica, si bien revalorizadora de las genealogías de Boccaccio, acontece el nacimiento de la filosofía.

desde el racionalismo ético de Sócrates, o desde el relativismo de los sofistas—pero, en cualquier caso, suscita una reacción política y social que se traduce en acusaciones y a veces en condenas: y pensemos en los casos, no todos ellos constatados por los historiadores, de Anaxágoras, acusado de profanar la divinidad del sol al afirmar que éste era un carbón incandescente del tamaño de un terrón; de Sócrates, corruptor de la juventud; de Eurípides, el más racionalista de los trágicos; de Protágoras, acusado de ateísmo. La disposición, digamos, “moderna” frente al mito, puede ser rastreada ya en el siglo VI, cuando Hecateo trata de racionalizar el mito del can Cerbero; cuando Jenófanes teoriza por primera vez el carácter antropomórfico de la religión; o cuando Heráclito, a pesar del estilo oracular y oscuro de su filosofía, critica costumbres y creencias arraigadas como la adivinación o el ritual post-mortem<sup>2</sup>. Estas últimas consideraciones pueden darnos un cuadro general desde el que afrontar el tema que nos interesa, el de la relación de oposición —pero también de intercalación— entre mito cosmogónico e intento cosmológico de explicación filosófica, que en la fricción de mito y logos, de filosofía y poesía, se manifiesta en nuestros autores: Lucrecio y Leopardi. Nos interesa ver en qué consiste el paso de una cosmogonía mítica como la de Hesíodo a las cosmogonías o cosmologías de los filósofos naturalistas llamados presocráticos: estos introducen un elemento diferenciador que distingue su discurso como discurso racional: el *arché* o “principio”, como elemento constitutivo y esencial de la naturaleza, que subyace, explicándolos, a todos los cambios que en ella, entendida como totalidad, se dan.

Para poder considerar la importancia para el pensamiento del paso de una narración mítica del origen al intento de una explicación racional del origen he querido tener en cuenta un texto que examina el problema no sólo desde la filosofía, sino también desde la perspectiva arquetípica mítica y que trata de analizar la categoría de los mitos de creación, de los mitos del origen,

---

<sup>2</sup> Doods explica la reacción a la “ilustración”, en medio de su apogeo en el siglo V, a partir de la idea antropológica de Murray de “conglomerado heredado”: estos confusos sistemas de creencias, si por un lado no tienen en la práctica ninguna posibilidad de ser verdaderos, ni aún razonables, por otro lado no dejan de ser una condición esencial, ya que “ninguna sociedad puede existir sin ellos, ni aún someterse a ninguna corrección drástica de ellos sin peligro social” (Doods 1985:183). Según Doods, este proceso de racionalización tiene en Grecia, y en general en cualquier sociedad, dos efectos paradójicos: una élite de sapientes se retira de la sociedad, mientras la mayoría, al perder esa fe heredada que hasta entonces se le había inculcado, pierde pie y sufre un proceso de “regresión”, una vuelta a formas de creencia más primitivas y arcaizantes; así interpreta, por ejemplo, la tendencia en Grecia a las prácticas mágicas en el siglo IV.

a través de textos religiosos y poéticos de múltiples culturas lejanas a la nuestra; me refiero a la recopilación de lecciones de M. L. Von Franz, discípula de Jung, titulada *Mitos de creación*. La hipótesis fundamental de la autora es que los mitos de origen de las diversas culturas representan, en el plano colectivo, la toma de consciencia a partir de la originaria indiferenciación del inconsciente, es decir, representan el auto-posicionamiento de una población que toma así su identidad, mientras que la simbología de sus mitos representa, en el plano individual, el modo en que en el hombre se gesta y eclosiona la propia individualidad consciente. En el mito de creación se parte de figuras primordiales, que en sucesivas transmutaciones genealógicas se materializan cada vez en aspectos más concretos hasta identificarse con el medio geográfico de la cultura que los genera, en una “geografía psíquica” que identifica los lugares sagrados y jerarquiza los espacios. Pero no es tanto este aspecto el que nos interesa como el modo en que Von Franz incluye dentro de su tratado la consideración de filósofos presocráticos como Pitágoras, Heráclito, y de modo muy especial, y de acuerdo con nuestra particular investigación, a Demócrito.

En su análisis de la teoría atómica de Demócrito, la autora identifica “un paso terriblemente importante [...] para la historia del pensamiento occidental” (Von Franz 1978:274), y juzga la operación mental que realiza Demócrito con la invención del átomo como una operación muy diferenciada, es decir, muy evolucionada<sup>3</sup>. De hecho, la ideación de un universo infinito, constituido esencialmente por los átomos eternos que perennemente se mueven en el espacio vacío, asegura un principio inmutable –coincidiendo en esto con Parménides, aunque en otros aspectos evidentemente difiera– por el que más allá de los fenómenos de agregación y disgregación de los átomos, el universo permanece constante e idéntico a sí mismo. Los átomos son indestructibles y físicamente indivisibles y se llega a ellos por una operación reflexiva de pensamiento, ya que son imperceptibles. Más tarde, Epicuro y su espíritu helenista acentuarán el valor salvífico de esta verdad y llevará a cabo

---

<sup>3</sup> En el capítulo IX titulado “Cadenas”, la autora afirma que el patrón arquetípico que funciona tras las largas generaciones de dioses, de potencias o de seres ancestrales es el mismo que actúa en las largas cadenas de números y partículas de las filosofías griegas de Pitágoras y Demócrito. Sin que olvidemos, por otra parte, que, como pone de relieve la autora, hay una diferencia entre estas genealogías primitivas y la idea de Demócrito que “parece haber pensado que estos elementos básicos están dados para toda la eternidad y no se han generado unos de otros [...]” (Von Franz 1978:276).

una reelaboración de la física y de la cosmología democritea que constituye la materia del poema de Lucrecio. Por lo pronto, es interesante resaltar que tal operación diferenciada constituye, como dice Von Franz, el paso a otra perspectiva, que ya no es mítico-narrativa, sino reflexiva y lógica situándonos en otra dimensión de pensamiento. Según la interpretación psicológica de Von Franz, se trataría del descubrimiento del umbral de lo inconsciente, es decir, de la inoperancia del concepto de tiempo que subyace más allá de los limitados cauces del pensamiento consciente, ligados a las explicaciones causa-efecto.

Tras el autopoicionamiento de la conciencia, a partir de la diferenciación de la totalidad del origen en una sucesión genealógica, una nueva fase estaría constituida por el descubrimiento mental de que no existe ni origen ni fin, fase que la filosofía de Demócrito, heredera en este sentido del eleatismo, representa. Por lo demás, Maria Luisa Von Franz considera que los intentos de la ciencia moderna por explicar el origen del universo reproducen modelos de imágenes arquetípicas de los mitos de creación, como la teoría de Gamow (1956), que parte de la materia primordial indiferenciada, y que prevé un patrón cíclico de expansión, desintegración y vuelta al estado originario de caos. Otros modelos científicos, como la teoría de Hoyle de la creación continua, o el Big Bang de Lemaître, formulado por primera vez en 1927, llegan hasta esta dimensión atemporal sin principio, más allá de la cual no pueden pronunciarse lógicamente. La cuestión es que las hipótesis o teorías científicas son incapaces –gracias a esto y porque conocen sus límites son científicas– de explicar el origen del universo. Actualmente, es la teoría del Big Bang la que reina en el mundo científico, y el problema que hay que resolver es qué pasó en los primeros minutos de vida del universo, una explicación que se rige por razones apoyadas en hipótesis contrastadas experimentalmente e instrumentalmente. Acerca de lo anterior a esto, la ciencia ni siquiera se pronuncia, pues, entre otras cosas, no existía el tiempo; sin embargo, la filosofía desde Parménides, y muy especialmente en Demócrito se basa en la fe de que hay un principio eterno que subyace a los fenómenos, que no es trascendente sino inmanente a los fenómenos y que explica la totalidad múltiple y variante de la realidad. Esa idea esencialmente griega nos lleva en realidad a otro mito, el del eterno retorno, que Nietzsche elabora en su

filosofía, considerándolo como una “revelación” o “enigma”, y que supone que retrotrayéndonos hacia atrás no encontraríamos un origen, ni yendo hacia delante podríamos hallar un fin.

Veremos cómo esta verdad de los griegos que Lucrecio llama inaudita y tiñe de sublimidad mixta de terror y maravilla, es por él transformada en tabla de salvación en su poema, que no deja de repetir su exorcismo contra la nada.

## **2. EL *DE RERUM NATURA*: LA DOBLE PERSPECTIVA DEL COSMOS LUCRECIANO**

Como resalta Schelling en sus *Lecciones de filosofía del arte (1802)* al tratar el tema de ese poema “didáctico absoluto” o “epopeya especulativa”, que el Romanticismo alemán esperaba del porvenir de las letras, Lucrecio, como Parménides, Jenófanes o Empédocles, es un ejemplo romano de sacerdote de la naturaleza que, como los primeros filósofos griegos, trata de fundir en su poema filosofía y poesía. *Peri physis* suele ser el título tradicionalmente impuesto a estos intentos de exposición poética del sistema de la naturaleza, entendida como totalidad de lo real, que Lucrecio traduce por *De rerum natura*, “de la naturaleza de las cosas”. Aunque Schelling da muestras de no apreciar el aspecto especulativo del poema, no deja de alabar la fuerza moral de la poesía. Así como, según su planteamiento idealista, la especulación de Epicuro es grande sólo en el plano moral, así mismo le sucede al poema lucreciano, lleno –según Schelling– de falacias filosóficas, pero sublime en su aspecto subjetivo; por otra parte, se indica que el poema alcanza su grandeza moral y estética gracias al modelo poético en que se inspira, que no pudiendo dirigirse a la prosa de Epicuro, se identifica en los hexámetros del poema de Empédocles. Dicho en palabras de Schelling: “lo ha seguido a él (Empédocles) en la forma y a Epicuro en la materia” (Schelling 1999:402). Esta dualidad entre la forma poética y la materia filosófica, que en los poetas-filósofos griegos se presentaba perfectamente fusionada, es, en el poema que nos ocupa, una característica esencial que hace de él un *unicum* en la historia del pensamiento y de las formas artísticas. La dualidad, como veremos, se verifica en más dimensiones del poema, que es justamente el resultado de ese intento racional y heroico de la superación de la angustia y del dolor a través de una serena



visión cósmica. La intención de Lucrecio, nos lo anuncia él mismo (Libro I, versos 933-934), es la de “sobre un argumento oscuro componer versos luminosos”; quiere traer, a quien pueda asimilarlo, pues la mayoría de los hombres prefieren las cadenas de la religión, la verdad de las enseñanzas del jardín que, a partir del conocimiento filosófico de la naturaleza, de la física y la meteorología, libera al hombre del temor y la ignorancia de la superstición; quiere, principalmente, priorizando así el aspecto práctico sobre el teórico, hacer emanar de tales doctrinas unas consecuencias morales para su vida práctica. El poema de Lucrecio se propone erradicar el temor de los hombres respecto de los dioses, la muerte, el dolor insoportable y la imposibilidad de ser feliz. Quizá la imagen que nos relata la tradición a través de San Jerónimo, sea tal testimonio cierto o inventado, es la que mejor retrata esta dualidad que encierra y no resuelve el poema: según el santo, el poema fue escrito en los cortos periodos de lucidez que una grave enfermedad melancólica dejaba al poeta, enfermedad que finalmente lo vencería, llevándole a cometer el acto impío por antonomasia. Tratan los dos primeros libros de la física epicúrea – es decir: del átomo y del vacío– que es, exceptuando la teoría del *clinamen*, prácticamente idéntica a la de Demócrito. La atmósfera del poema se deja paulatinamente arrastrar por un incremento de las imágenes apocalípticas y violentas, casi barrocas, que lo unen al espíritu arcaico latino: en el libro III se trata el alma mortal y el fascinante tema de los “simulacros”; en el cuarto el conocimiento, explicado como modificación corporal, y el amor, desacralizado y presentado como enfermedad; se pasa en el libro V a elaborar una hipótesis de la historia natural y humana de nuestro mundo, que refuta el antropocentrismo y geocentrismo estoicos, imperantes en la época. En el libro VI, el libro meteorológico, se exponen, combatiendo su explicación religiosa o mítica, los desastres y males naturales que acucian ciegamente al hombre, con la intención de rebatir la idea estoica de *pronoia*, es decir, de un orden racional armonioso en el cosmos, pero también con el afán de refutar el pesimismo trágico y la idea de una fuerza divina maléfica que obra a través de la naturaleza. Queda finalmente interrumpido el poema en la descripción sangrienta y truculenta de la peste en Atenas pues, como decíamos, según San Jerónimo, una de las fuertes crisis melancólicas, en el intermedio de las cuales Lucrecio escribía el poema, provocada por un filtro amoroso que el poeta

habría ingerido, le lleva al suicidio. El poema debía terminar con un himno a los dioses inmortales y a su eterna imperturbabilidad, pues Lucrecio no negaba la existencia de los dioses que habitaban los “intermundos”, sino la idea de que éstos se preocuparan de los hombres o los castigaran y, a través de la descripción de su inefable beatitud, pretendía ilustrar metafóricamente el ideal de la ataraxia.

Pero pasemos a la concepción cósmica de Lucrecio y a la pluralidad de puntos de vista que, en la dialéctica desmitificadora de la especulación filosófica, el poema logra integrar racionalmente; si bien, desde el punto de vista anímico la serenidad de la visión griega, deja paso una y otra vez a la desmedida y “barroca” visión sublime, mixta de horror y admiración. El éxtasis griego se transforma en *furor* latino.

Un breve repaso a algunos textos nos mostrará cómo, integrados en una única visión filosófica, la cosmología atómica epicúrea, derivada de Demócrito, que conserva la prerrogativa esencial de la filosofía griega desde Parménides –esto es, la idea de que nada se genera de la nada– incluye dentro del sistema la necesidad de que los infinitos mundos, fruto del choque fortuito y necesario de los átomos en el espacio vacío infinito, tengan como cualquier ser un comienzo, un desarrollo y un fin. De ahí que la “prima fides” de la filosofía griega, en la existencia eterna de las semillas primordiales de la realidad, proyecte, paradójicamente, una luz mortecina de decadencia y decrepitud sobre los mundos parciales y sobre este nuestro mundo, destinado a perecer y a desagregarse sus partículas para formar nuevos mundos. La formulación de la verdad epicúrea varía de tonalidad en diferentes pasajes, con resultados poéticos muy variados, incluso contradictorios desde el punto de vista de la actitud anímica que expresan. Vayamos a los textos que pueden ejemplificar estas dos facetas del poema.

Haremos una rápida lectura de varios textos del poema, elegidos en función de nuestras *Operette Morali* cósmicas (*Fragmento apócrifo de Estratón de Lampsaco* y *Cántico del gallo silvestre*), para después pasar al análisis más pormenorizado de éstas. Se podrían elegir múltiples ejemplos que pueden ilustrar la conexión temática del Poema con las *operette* elegidas –que tratan del origen y fin del mundo desde el particular materialismo leopardiano– pero,

para no alargar en exceso el discurso, me limitaré a mostrar, a través de los textos lucrecianos elegidos, cómo dentro de un sistema cerrado cohabitan dos actitudes anímicas, dos visiones poéticas esencialmente contradictorias, dos perspectivas que a su vez se encuentran en los textos leopardianos.

El primer texto que vamos a considerar es una formulación del principio esencial del poema, según el cual nada se genera de la nada ni regresa a la nada:

Tutto ciò ch'è di sostanza peritura, l'infinità del tempo passato e dei giorni compiuti dovrebbe averlo già consumato. Se in tutto il periodo di tempo trascorso ha potuto trovare gli elementi propri a ricostruire senza sosta il nostro universo, è perché essi sono senza dubbio dotati di una natura immortale. È dunque impossibile che il nulla ritorni al nulla. La stessa forma, la stessa causa, potrebbe distruggere indistintamente tutte le cose, se la materia eterna non le mantenesse dentro le maglie più o meno fitte del suo tessuto (Lucrecio 1986:16-17)<sup>4</sup>.

De este axioma, que afirma que es imposible que la nada regrese a la nada, que parte de la realidad fáctica, dependen todos los razonamientos que deben tranquilizar el ánimo del hombre: la victoria del ser sobre la nada es el dato innegable del que todo parte.

El segundo texto ilustra la consecuencia de ese principio: el tiempo no existe de por sí. Las cosas son accidentes del ser, mientras “en propiedad” sólo son los átomos y el vacío. Nos interesa resaltar el ejemplo del mito equiparado a la historia por su contingencia:

Il tempo non esiste per sé: dagli avvenimenti stessi scaturisce la coscienza di quel che si è compiuto nel passato, di quel che è presente, di quel che avverrà poi. Nessuno –bisogna riconoscerlo– ha la coscienza del tempo in sé, considerato al di fuori del movimento e della quiete delle cose. Quando diciamo: “Elena la figlia di Tindaro, è rapita, i Troiani sono vinti nelle armi” badiamo di non sentirci per questo forzati a riconoscere che tali avvenimenti

---

<sup>4</sup> “Todo aquello que es de sustancia perecedera, la infinidad del tiempo pasado y de los días cumplidos, habría tenido ya que consumarlo. Si en todo el periodo de tiempo transcurrido ha podido encontrar los elementos propios para reconstruir sin descanso nuestro universo es porque estos están sin duda dotados de una naturaleza inmortal. Por tanto es imposible que la nada regrese a la nada. La misma fuerza, la misma causa, podría destruir indistintamente todas las cosas si la materia eterna no las mantuviese dentro de las mallas, más o menos densas, de su tejido” (la traducción es mía).

abbiano un'esistenza propria, perché la generazioni umane di cui essi furono degli accidenti, da molto sono state portate via da un irrevocabile passato. Non c'è avvenimento compiuto che non possa essere qualificato accidente, sia delle generazioni, sia delle regioni stesse che l'hanno visto prodursi. Senza la materia che forma i corpi, senza l'estensione e lo spazio dove si compiono tutte le cose, mai il folle amore ispirato dalla bellezza di Elena, figlia di Tindaro, avrebbe conquistato il cuore del frigio Paride, nè acceso le battaglie famose di quella feroce guerra; mai il cavallo di legno avrebbe partorito nella notte all'insaputa dei troiani, tutti quei figli di Grecia per portare l'incendio in Troia. Chiaro, quindi, che gli avvenimenti compiuti senza eccezione, non hanno esistenza propria come la materia, non esistono nemmeno al modo que esiste il vuoto; ben più giusto qualificarli accidenti della materia e dello spazio in cui le cose si compiono (Lucrecio 1986:30-33)<sup>5</sup>.

Mito e historia quedan aquí reducidos por Lucrecio a mero accidente de la materia y colocados al mismo nivel, como apariencia sin realidad propia, como contingencia que emana del único ser esencial que es la materia universal de los átomos desplegándose en el vacío. Eternidad del ser de los átomos y carácter accidental de los mundos, géneros y especies, son facetas, aspectos, puntos de vista, de un único universo.

El tercer texto que vamos a leer desarrolla en su carácter de “novedad inaudita” la idea del fin del mundo, de este nuestro mundo, es decir, de un mundo parcial y, en cierto sentido, de acuerdo con el sistema, de todos los mundos parciales, destinados a perecer.

Per no trattenerti più a lungo con promesse, considera in primo luogo il mare, le terre, il cielo: la loro triplice natura, i loro tre corpi, o Memmio, i loro

---

<sup>5</sup> “El tiempo no existe de por sí: de los acontecimientos mismos emana la consciencia de aquello que se ha cumplido en el pasado, de lo que hay en el presente, de lo que sucederá después; nadie –hay que reconocerlo– tiene la conciencia del tiempo en sí, considerado más allá del movimiento y de la quietud de las cosas. Cuando decimos: ‘Helena, la hija de Tindaro, es raptada, los troyanos son vencidos por las armas’ tenemos cuidado de no sentirnos por ello forzados a reconocer que tales acontecimientos tengan una existencia propia, porque las generaciones humanas de las que estos fueron accidente, desde hace mucho tiempo han sido borradas por un irrevocable pasado. No hay acontecimiento cumplido que no pueda ser calificado accidente, tanto de las generaciones como de las regiones mismas que lo han visto producirse. Sin la materia que forma los cuerpos, sin la extensión y el espacio donde se cumplen todas las cosas, nunca el furioso amor inspirado por la belleza de Helena, hija de Tindaro, habría conquistado el corazón del frigio Paris, ni encendido las batallas famosas de aquella feroz guerra; nunca el caballo de madera habría dado a luz en la noche, sin saberlo los troyanos, todos aquellos hijos de Grecia para llevar el incendio a Troya. Esta claro, por tanto, que los acontecimientos cumplidos, sin excepción, no tienen existencia propia como la materia, no existen, ni siquiera, en el modo en que existe el vacío; es más justo calificarlos de accidentes de la materia y del espacio en el que las cosas se cumplen” (la traducción es mía).

tre aspetti così dissimili, i loro tre tessuti così solidi, un giorno solo sarà sufficiente per distruggerli; dopo essersi sostenuta per tanti anni, crollerà la massa enorme della macchina che forma il nostro mondo. Non ignoro quale cosa nuova, stupefacente e impreveduta per lo spirito sia questa futura distruzione del cielo e della terra e come mi sarà difficile conquistare la tua convinzione con le mie parole (Lucrecio 1986:326-327)<sup>6</sup>.

Esta “res nova miraque mentis”, nos introduce ya en la atmósfera de lo maravilloso, de lo sorprendente, del *mirum*, como caracterización típica de la visión cósmica y como atributo esencial de la visión sublime, y veremos cómo ese rasgo reaparece en los textos leopardianos tomados en consideración. El último texto que leeremos muestra el misterio y el misticismo que envuelve la verdad de Epicuro y la descripción de la sintomática, en clave sublime, de la visión cósmica, donde el *mirum* se presenta acompañado, además de por su rasgo maravilloso y atrayente, por su aspecto terrible: *divina voluptas atque horror*.

Appena la tua dottrina comincia con la sua voce potente a proclamare questo sistema della natura, nato dal tuo genio divino, subito si dissipano i terrori dello spirito; le mura del nostro mondo si squarciano; attraverso il vuoto eterno vedo compiersi tutte le cose. Ai miei occhi appaiono la potenza degli dei e le loro tranquille dimore –che i venti non scuotono mai, le nubi non battono con le loro piogge, la bianca neve condensata dal freddo penetrante non oltraggia mai con la sua caduta: ma un etere senza nubi sempre le copre con la sua volta versandovi a larghi fiotti la sua luce ridente. A tutti i loro bisogni provvede la natura, e nulla viene mai a sfiorare la pace delle loro anime. Al contrario da nessuna parte mi appaiono le regioni dell’Acheronte, e la terra non mi impedisce di distinguere tutto quel che si compie sotto i miei piedi nelle profondità del vuoto. Davanti a tutto questo mi sento preso da una sorta di voluttà divina e di orrore, al pensiero che la natura così scoperta dal tuo genio, ha tolto tutti i suoi veli per mostrarsi a noi (Lucrecio 1986:154-157)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> “Para no entretenerse aún más con promesas, considera en primer lugar los mares, la tierra, el cielo: su triple naturaleza, sus tres cuerpos o Memio, sus tres aspectos tan diferentes, sus tres tejidos tan sólidos, un día solo será suficiente para destruirlos; después de haberse sostenido durante tantos años, se derrumbará la masa enorme de la máquina que forma nuestro mundo. No ignoro qué cosa nueva asombrosa e impreveduta para el espíritu es esta futura destrucción del cielo y de la tierra, y cuán difícil me será conquistar tu convicción con mis palabras” (la traducción es mía).

<sup>7</sup> “Apenas tu doctrina empieza con su voz potente a proclamar este sistema de la naturaleza, nacido de tu genio divino, rápidamente se disipan los terrores del espíritu; los muros de nuestro mundo se despedazan. A través del vacío eterno veo cumplirse todas las cosas. Ante mis ojos aparecen la potencia de los dioses y sus tranquilas moradas –que los vientos no abaten nunca, las nubes no golpean con sus lluvias, la blanca nieve

Frente al texto anterior, que hacía hincapié en el final cierto del mundo, de cada mundo, como simple manifestación de la única realidad de los átomos en su choque eterno, este texto muestra el otro aspecto del sistema, la visión cósmica de la realidad esencial. No es una casualidad que Burke, en su “A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful” (1957), citara justamente este texto<sup>8</sup>; frente a la caracterización tradicional de lo sublime del tratado de Pseudo-Longino, la visión de Lucrecio, que es anterior a ésta, sin explicitarse teoría alguna de lo sublime en su poema, presenta a través de estos dos atributos, “divina voluptas” y “horror”, una versión “latina” de la categoría estética, que va a tener gran repercusión en el Romanticismo.

Pero más allá de esta cuestión, que queda fuera de la presente investigación, nos interesa resaltar esta expresión, “divina voluptas atque horror”, porque con ella Lucrecio otorga los rasgos esenciales de aquello que constituye el núcleo central del poema: la contemplación del poeta-filósofo de la naturaleza en su totalidad. El mito que sustenta el poema, más allá del programa de desacralización<sup>9</sup>, es el ideal de Epicuro, de la imperturbabilidad que aporta el punto de vista de la ciencia; ésta se apoya en la “prima fides” inquebrantable de la existencia de las semillas primordiales de la materia, de los átomos, verdad, según dice Lucrecio, más sagrada que los oráculos de la Pitia en el trípode de Delfos. El efecto ético de esta verdad científica sobre el

---

condensada por el frío penetrante no ultraja nunca con su caída: sino que un éter sin nubes siempre las cubre con su bóveda versándose a amplias oleadas su sonriente luz. A todas sus necesidades provee la naturaleza, y nada llega nunca a desflorar la paz de sus almas. Al contrario, por ninguna parte se me aparecen las regiones del Aqueronte, y la tierra no me impide distinguir todo aquello que se cumple bajo mis pies en la profundidad del vacío. Ante todo esto me siento invadido por una suerte de *gozo divino y de horror*, ante el pensamiento de que la naturaleza, descubierta así por tu genio, se ha despojado de todos sus velos para mostrarse a nosotros” (la traducción y las cursivas son mías).

<sup>8</sup> Éste es exactamente el paso en que Burke cita este texto de Lucrecio: “Lucrecio es un poeta del que no se puede sospechar que ceda a los terrores supersticiosos; aunque, cuando imagina todo el mecanismo de la naturaleza, revelado por el maestro de su filosofía, su transporte desde visión tan magnífica, que ha representado en los colores de una poesía tan viva y atrevida, se ve oscurecida por una sombra de miedo secreto y horror: his ibi me rebus quaedam divina voluptas / percipit, atque horror; quod sic Natura, tua vi / tam manifesta patens ex omni parte relecta est” (Burke 2005:99).

<sup>9</sup> Si el objetivo fundamental del poema es hacer llegar a quien pueda asimilarlo la ciencia física, cosmológica y meteorológica y los principios para la vida práctica que emanan de tal ciencia, es decir, erradicar el temor que la ignorancia de las causas de los fenómenos cósmicos produce provocando en los hombres la creencia en la existencia de fuerzas divinas que operan tras esos fenómenos, es lógico que el mito sea visto a menudo como el contrincante que hay que desenmascarar; véanse en este sentido, como ejemplo paradigmático, dos de los pasos lucrecianos en que el poder de Zeus, identificado en el rayo, es negado a través de su explicación racional, el primero en el L. II (vv.1099-1104) (Lucrecio 1986:145), el segundo en el L. VI (vv. 387-422) (Lucrecio 1986:454-455).

sabio, su vertiente ética, se metaforiza, se materializa, en definitiva, se hace mito, a través de la imagen de la imperturbabilidad de los dioses en sus moradas. La referencia poética concreta de este pasaje es la descripción homérica de las moradas de los dioses en *Odisea* 6, 42, pero la analogía entre la imperturbabilidad de los dioses, que por su propia naturaleza gozan de la más profunda paz, ajenos a los avatares humanos, y el ideal ético al que el sabio debe aspirar, es puesta de relieve por Lucrecio en distintos pasajes<sup>10</sup>.

Hay que preguntarse qué valor tiene esta referencia mítica dentro del poema, la de los dioses inmortales, con la que por cierto, según la estructura reconstruida por la crítica filológica, debía acabar el poema, pero que encontramos, como hemos visto, en, más o menos, su mitad, al inicio del capítulo III (vv. 14-30). Lucrecio se mueve en ese terreno fronterizo de mito y logos que el argumento cosmogónico arrastra esencialmente. Por un lado, desacraliza la naturaleza, que concibe como choque fortuito pero necesario de átomos, negando la existencia de “figuras divinas” tras los fenómenos. Por otro, el mito, en sentido pleno, se proyecta y reaparece con toda su carga simbólica en la caracterización de Epicuro y de la verdad de la ciencia que se le presenta como una visión sublime, mixta de horror y maravilla, y que ejemplifica con las moradas divinas y con la beatitud de los dioses inmortales en los que, hasta cierto punto, parece tener una efectiva fe.

### **3. DE LUCRECIO A LEOPARDI. DOS *OPERETTE* CÓSMICAS: *FRAMMENTO APOCRIFO DI STRATONE DI LAMPSACCO Y CANTICO DEL GALLO SILVESTRE***

Lucrecio desacraliza el mito combatiendo su poder religioso de sumisión; se sirve gozosamente de él en múltiples momentos del poema, como en la famosa invocación a Venus, con que comienza el poema (L. I, vv. 1-49) (Lucrecio 1986: 2-5) o en la descripción de las estaciones (L.V, vv. 737-422) (Lucrecio 1986: 372-3) que tan honda huella dejarán en la pintura de Botticelli o en la poesía de Poliziano, pero además crea su propio mito rodeándolo de un halo sublime en la figura de Epicuro, casi divinizado, y en la verdad de su ciencia; no por nada, Lactancio en su utilización antipagana del

---

<sup>10</sup> Véanse, por ejemplo los versos 646-651 del libro II (Lucrecio 1986: 112-115).

poema, plagiará y copiará el modo de presentar a Epicuro por parte de Lucrecio para presentar a Cristo salvador.

No es raro, entonces, que Leopardi lector, previa petición expresa del *De rerum natura* cuando tenía quince años (a partir de 1813) –el libro estaba situado entre los prohibidos de la biblioteca paterna–, pero ya antes lector de las *Divina institutiones* de Lactancio, hiciese revivir motivos lucrecianos en su madurez, después de la amplia parábola intelectual que le lleva del catolicismo ilustrado y arcádico a la intempestiva prosa desacralizadora de las *Operette*, y volviese a inspirarse en el furor poético y filosófico lucreciano. Sobre todo porque las *Operette morali* son escenificación poética de los logros filosóficos del *Zibaldone*, auténticos mitos filosóficos cuyo resultado principal es la efectiva demostración poética no ya sólo de la potencia desmitificadora de la razón frente al mito, según el ejemplo de Lucrecio, sino además de su potencia autodesmitificadora que al final reconoce su propia incapacidad para erigirse como construcción sólida para la vida práctica y su carácter esencialmente negativo.

Las *Operette morali* cuentan entre sus sujetos, siguiendo a su principal modelo, Luciano de Samosata, con elementos de la mitología olímpica desacralizada según el modelo de la sátira: Zeus –en la *Operetta* proemio–, Prometeo –que participa con el modelo del primer hombre, hecho de barro, en un concurso olímpico y es vencido por otras invenciones divinas–, Hércules y Atlante; otras figuras pertenecen a una mitología menor, como el *Folletto* y el *Gnomo*, o a la mitología medieval como *Farfarello* y *Malambruno*. Pero abundan también las figuras alegóricas en el diálogo (*natura* y *anima*, moda y muerte, tierra y luna, físico y metafísico) así como los “mitos” de las letras (Tasso, Parini) y personajes históricos elevados a mito (Federico Ruisch, Filippo Ottonieri, Cristoforo Colombo, Pietro Gutierrez). Pero quizá el grupo más copioso sea el de los filósofos y científicos (Copérnico, Amelio, Timandro y Eleandro, Plotino y Porfirio, Tristano). Entre ellos el propio Estratón de nuestro fragmento, exponente del peripato, que representa la fusión de la cosmología aristotélica modificada por Teofastro y fusionada con el atomismo, teoría con la que el propio Leopardi se identificaba. La *Operetta* del *Cantico del gallo silvestre* presenta una figura mítica de origen judío y oriental, única en el libro. Esta variedad de sujetos muestra el intento del libro, que es



consciente de la necesidad de la razón, para alcanzar su maduración, de contralimitarse con su reverso, el mito, en el mismo sentido en que, a menudo, lo hace, por ejemplo, Platón.

Leopardi, sin traicionar por ello las exigencias de la razón, va mucho más allá de la desmitificación y desacralización –en realidad todas las ideas racionalistas que destruyen las falsas creencias han sido ya esgrimidas en la antigüedad– para proseguir su camino hasta la desmitificación de la propia desmitificación, al descubrir en la razón un valor puramente destructivo, negativo, incapaz de ocupar el lugar del mito sin transformarse ella misma en mito. El reconocimiento de la insustituibilidad del mito en la vida del hombre es el máximo logro de la razón:

L'apice del sapere umano e della filosofia consiste a conoscere la di lei propria inutilità se l'uomo fosse ancora quel che era da principio, consiste a correggere i danni che essa medesima ha fatti, a rimetter l'uomo in quella condizione in cui sarebbe sempre stato, s'ella non fosse mai nata. E perciò solo é utile la sommità della filosofia, perche ci libera e disinganna dalla filosofia (Leopardi 1997:300).

La “ultrafilosofía” leopardiana, como él mismo la denomina, consistiría justamente en la reapropiación postilustrada del mito, no en defensa de su verdad sagrada, que la razón niega, sino en el reconocimiento de su necesidad y esencialidad, como sustrato imaginativo irrenunciable de la vida humana. En este programa es fundamental la forma del diálogo, que a menudo sirve como instrumento ideal para mostrar la impotencia de la razón monolítica y su apertura a una filosofía de la vida que dé espacio y voz, conteniéndola, a la contradicción. Si bien el diálogo predomina en las *operette*, no es el caso de los textos que hemos elegido, que, como veremos, presentan otra modalidad textual, la de la fórmula del manuscrito encontrado.

El fragmento y el cántico forman pareja, pues representan dos modos de la visión cósmica, el modo filosófico, lógico y cosmológico que representa la teoría atomista de raíz griega, frente al modo mítico, poético que representa la figura del gallo, de origen judío y oriental: la filosofía alcanza el punto de vista cósmico de la *physis*, de la naturaleza como eterno emerger que se genera a sí mismo en un circuito de producción y destrucción indiferente a sus criaturas. El punto de vista del *Cántico*, sin embargo, es poético, no porque

difiera esencialmente del *Frammento* como planteamiento teórico (aunque introduce como veremos una solución contraria a la filosófica), sino porque distinta es la óptica que expresa: la de las criaturas, los accidentes o modos del sistema, en definitiva, la perspectiva de los seres individuales, vivos y sufrientes. Las dos ópticas hallan su lugar en el libro, como testimoniando su derecho a exponer sus razones a igual título, aunque en el plano racional Leopardi se declara, como veremos, estratonista. Se trata más bien del lugar que ambas dimensiones, la mítico-narrativa y la lógico-filosófica, ocupan en la mente de Leopardi como ya en la de Lucrecio, dependiendo del lugar que la nada ocupa en el sistema, removida por la conciencia filosófica o percibida en las cosas que son, como su condición de posibilidad e incluso, como así ocurre en el cántico, planteándose la hipótesis de un triunfo definitivo de la nada sobre el ser<sup>11</sup>. Se trata, en definitiva, de la convivencia de dos puntos de vista, de dos perspectivas que ya encontramos en el poema de Lucrecio: el punto de vista objetivo del ser que es y no puede no ser (un punto de vista filosófico, alcanzado por medio de la reflexión) y el punto de vista de sus accidentes, los seres particulares, especialmente de los seres vivos y sufrientes, sujetos al devenir y a la muerte.

El modo en que son presentadas ambas vías, ambas posibilidades de la visión cósmica, a través de la fórmula del manuscrito encontrado y traducido, acompañado de un erudito preámbulo filológico, nos revela la distancia irónica frente al “texto documento” que se nos presenta. Pero el hecho de que ese “texto documento” sea en realidad una ficción, una creación del autor,

---

<sup>11</sup> Ha desarrollado este aspecto del *Cantico* Sergio Givone en *Storia del nulla*, poniendo de relieve la identificación de la nada del origen y del final, que envuelve y preexiste a las cosas, sin oponerse a ellas (nihilísticamente), sino posibilitándolas en su frágil ser: “Il nulla della fine è il nulla dell’inizio. Che cosa se non silenzio e quiete portatori di morte abbracciano il vivente, anzi, lo suscitano dal nulla? [...] Ma che cosa se non il nulla che è all’origine salvaguarda la verità del vivente, ne conserva, e lo conserva proprio mentre lo abbandona al non essere, l’ ‘arcano’? Infatti se un principio, una ragione fondante lo trattenesse nell’essere, già questo basterebbe a sminuirne e in fondo a tradirne l’enigma. Invece l’essere si converte in tutto e per tutto nel nulla: ma così, e solo a questo prezzo, l’inoggettivabile enigmaticità dell’essere è preservata (lo è a prezzo della conversione dell’essere nel nulla, vale a dire della sua infondatezza). Questo non è nichilismo, ma pensiero enigmatico, pensiero abissale, ontologia del nulla. Non l’Unsinn, il non senso originario, reverbera sulle cose che sono una luce fredda che le depotenzia e svuota, semmai predisponendole alla manipolazione o, secondo la più autentica lezione nichilistica che lega tecnica e poesia nel segno dell’artificiale e dell’arbitrario, ai giochi dell’immaginazione. Bensì il nulla fa sì che le cose siano quelle che sono: fragili, effimere, mortali, ma proprio perciò degne di essere amate nella loro realtà sospesa tra una doppia negazione. Realtà senza fondamento, senza principio, o senza altro principio che non sia il nulla, realtà sottratta al principio di ragione. Ma non per questo irreal e insignificante. Anzi, proprio su questo –su questo nulla-poggia l’ ‘arcano’, che per l’appunto appare ‘mirabile e spaventoso’. Come la poesia ce lo svela. Come il nichilismo ce lo nasconde” (Givone 1998:143).

produce el efecto contrario, que extiende esa distancia irónica al preámbulo erudito, racionalista y distanciado, poniendo ambos niveles textuales en un mismo grado de autenticidad. Ya en el “Himno a Neptuno” de 1816, una de sus primeras publicaciones poéticas, se servía Leopardi del mismo procedimiento al presentar un poema propio como traducción de un original griego. La poesía se apropia del mito, que la visión moderna le veta, mediante la distancia irónica, donde ironía debe entenderse en su sentido más amplio<sup>12</sup>.

Los niveles textuales se ejecutan a través del estilo sencillo y rápido en el preámbulo, repleto de tecnicismos y construido según las exigencias del tratamiento filológico, en contraste con el texto “documento” de la antigüedad, que aun a través de la traducción deja transpirar la fragancia, la vida originaria, del supuesto original. El intento expresado por el propio Leopardi respecto a las *Operette* es el de hacer una prosa capaz de fusionar poesía y filosofía, en una superación de la brecha abierta por la modernidad:

Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità della odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari o sommi, i quali si ridono dei precetti e delle osservazioni e quasi dell'impossibile e non consultando che loro stessi, potranno vincere qualunque ostacolo ed essere sommi filosofi moderni poetando e scrivendo perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile non sarà che rarissima e singolare (Leopardi 1997:997-998).

En el caso del fragmento, el “texto documento” –aunque supuestamente traducido del griego– conserva, a través de un lenguaje que funde lucidez silogística y elegancia imaginativa, la belleza clásica del, también supuesto, original. Hay que añadir el hecho de que el comentarista del preámbulo lo considera apócrifo, es decir, escrito a la manera y sobre los temas típicos del filósofo Estratón, pero probablemente de otro autor. Una parte del escrito, aunque prolonga la lógica de la física estratonista, no puede, según el autor del preámbulo, haber sido escrita, por su contenido filosófico, antes del siglo pasado.

---

<sup>12</sup> La ironía, tal y como la describe Friedrich Schlegel en el Fragmento 121 de *Athenaeum*, donde “Una idea es un concepto perfeccionado hasta la ironía, una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio generado en sí mismo de dos pensamientos en conflicto” (Portales/Oneto 2005:75).

¿Quién puede ser el autor que prolonga el fragmento, convirtiéndolo en un *pastiche* sincrónico? El preámbulo nos indica que es un docto griego del siglo pasado. En realidad, las tesis que se exponen en el final del primer capítulo y en el segundo, coherentes con el atomismo estratonista, no son otras que las del *Sistema de la naturaleza* de Holbach –leído por Leopardi– que, a partir del mecanicismo de Newton, elabora una teoría que aúna, como vemos en el propio texto, el “amor de sí” de los moralistas franceses y las fuerzas físicas de gravitación universal y de gravedad. La tesis de la unificación de todas las fuerzas físicas en una sola se esconde, eso sí, detrás de una aparente analogía: “Siccome tutto di nell’uomo con diversi vocaboli si dinota una sola passione o forza...” (Leopardi 2000:167). También la idea de pluralidad de los mundos, que es ajena a Estratón y que deriva de la tradición atomista de Demócrito, Epicuro y Lucrecio, desarrollada por Fontanelle en su famosa obra, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, forma parte del tejido teórico del texto: “Ma infiniti mondi nello spazio infinito dell’eternità...” (Leopardi 2000:168). El efecto final es una polifonía de niveles temporales, textuales, fusionados en una esencial continuidad que va de la sabiduría antigua a la ciencia dieciochesca, sabiduría que Leopardi comparte y que se expresa, mediante la ironía, en una forma filosófico-mítica. Leopardi es conocedor y defensor de la ciencia moderna, en sus límites, pero es también conocedor de la hondura del pensamiento científico antiguo, en comparación con el cristianismo y el medioevo. Esa consciencia de la limitación de la ciencia, cuyos modelos explicativos son siempre susceptibles de ser sustituidos por otros, nos parece identificarla en el comentario irónico al final de la tortuosa explicación del anillo de Saturno que permite a su vez lanzar la hipótesis de la causa posible del fin de todos los mundos, incluida la Tierra: “Queste cose, o seriamente o per scherzo, siano dette sull’anello di Saturno”.

El comienzo del tratado presenta un silogismo que es demostrado a partir de la observación; se trata de una demostración por absurdo del principio fundamental de que nada es generado por la nada ni regresa a la nada. Las dos afirmaciones son lógicamente complementarias; no se puede negar una sin negar también a la otra.

Ahora bien, la primera es –desde el punto de vista de la experiencia– cierta, luego la otra también ha de serlo. Se trata de un paso ilícito del plano

lógico al ontológico. Los modos de la materia son caducos, la materia es eterna: éste es el nudo de la cuestión. Es el mismo pensamiento que expone Lucrecio, pero con otra terminología que, por la insistencia en el término “modo”, recuerda al lenguaje de la *Ética* de Spinoza. Después se introduce una cuestión central, la de las fuerzas o fuerza que agita la materia, “la natura ha in sé una o piú forze”, una cuestión detrás de la cual se esconde la polémica antiteísta. Estratón, como podía leer Leopardi en el artículo a él dedicado en el *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, pero también en el *De natura deorum* de Cicerón, es considerado defensor de la idea de un orden de la naturaleza impersonal y capaz de autodirigirse. Los atomistas, como pudimos ver en Lucrecio, defendían justamente este punto, la idea de una naturaleza que si bien es orden, y orden necesario, no es por ello el fruto de una inteligencia divina, de una “figura”, como las que conforman mitos y religiones.

Es importante, como logro de la razón, el reconocimiento de la imposibilidad para el hombre de conjeturar, de “conoscere in sé” la naturaleza de estas fuerzas o fuerza; la ciencia construye teorías acerca del “como” ligadas a nuestro modo de conocer, el “quid” de la fuerza es incognoscible, y permanece en la esfera del misterio. La ciencia tiene, y este rasgo es compartido con Lucrecio, un valor negativo de disolución de falsas creencias, más que de construcción. Dice Leopardi en *Zibaldone* [4190]:

Nominiamo francamente tutto giorno le leggi della natura (anche per rigettare come impossibile questo o quel fatto) quasi che noi conoscessimo della natura altro che fatti, e pochi fatti. Le pretese leggi della natura non sono altro che i fatti che noi conosciamo.

Oggi, con molta ragione, i veri filosofi, all’udir fatti incredibili, sospendono il loro giudizio, senza osar di pronunziare della loro impossibilità. Così accade p.e. nel Mesmerismo, che tempo addietro, ogni filosofo avrebbe rigettato come assurdo, senz’altro esame, come contrario alle leggi della natura. Oggi si sa abbastanza generalmente che le leggi della natura non si fanno. Tanto è vero che il progresso dello spirito umano consiste, o certo ha consistito finora, non nell’imparare ma nel disimparare principalmente, nel conoscere sempre più di non conoscere, nell’avvedersi di saper sempre meno, nel diminuire il numero delle cognizioni, restringere l’ampiezza della scienza umana. Questo è veramente lo spirito e la sostanza principale dei nostri progressi dal 1700 in qua, benchè non tutti, anzi non molti, se ne avveggano. (Bologna, 28 Luglio 1826) (Leopardi 1999:2749).

Más allá de los individuos, el mundo parece permanecer constante en sus géneros y especies; sin embargo se trata de una apariencia destinada a disolverse. Como Schopenhauer y Nietzsche lo serán, Leopardi es un defensor del individuo frente al género. La suma de la infelicidad de los individuos no hace un género feliz, ni la suma de la infelicidad de los órdenes hace un mundo feliz, la contradicción, que ninguna dialéctica puede solventar, es prerrogativa irrenunciable del pensamiento leopardiano. La visión cósmica de la destrucción de cada mundo y sus criaturas, invalida el historicismo triunfante del siglo XIX, recordando al hombre su miserable lugar en el universo; se constata la contradicción en la naturaleza, madre benigna del todo, madrastra cruel de sus criaturas, que inculca el deseo de felicidad y la imposibilidad de alcanzarla. En realidad la felicidad no es el fin de la vida, sino su móvil, y es la razón la que nos muestra ese aspecto, esa vacuidad. El punto de vista que prevalece en el tono y en el planteamiento del *Frammento* es el filosófico: una naturaleza impersonal se recrea y destruye permaneciendo idéntica a sí misma: tal es la conclusión, dolorosa pero cierta, del sabio. Pero la filiación con la naturaleza no es un dato que el hombre pueda anular. Ante el misterio de una naturaleza que destruye y crea a partir de la misma materia, cuya fuerza como “moto circolare delle sfere”, ínsita en la materia, es a la vez, “quasi principio e fonte della conservazione” y “causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini”, Leopardi (2000:171), ante esa fuerza imposible de descifrar y conocer, el hombre siente –y éste es el tono que muestra nuestro siguiente texto– maravilla y terror, y suspende su juicio.

En la *Operetta Cantico del gallo silvestre*, situada por Leopardi en la arquitectura final del libro, justamente antes del *Frammento*, el recurso del manuscrito encontrado y del preámbulo erudito trata de crear un contraste que prepara, en este caso, el lirismo –aunque sea nihilista– del canto. Aquí la referencia es judía y oriental. El propio Leopardi nos indica su fuente, en nota: en el Léxico de Buxtorf se recogen textos del *Targumín*, compuesto por paráfrasis en lengua arameica de la Biblia. En el salmo 50,11 se lee: “Et gallus sylvestris cujus pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in coelum usque, cantat coram me”. Asimismo, en *Job* 38,36, se atribuye a este gallo

gigante uso de razón: “Gallo sylvestri intelligentia est at laudandum me”. El preámbulo opera una desacralización de la figura mítica, por medio de varios recursos: el adjetivo determinativo “questo” lo despoja de su carácter de “unicidad” mítica y lo sitúa entre una pluralidad de formas, susceptibles de ser estudiadas por los eruditos; se usa el término papagayo, en tono paródico, al plantear la posibilidad de que el animal, en lugar de poseer uso de razón – como indican algunas fuentes– profiera el cántico, al haber sido amaestrado por no se sabe bien quién. Todo ello crea un tono que contrasta con el estilo de inmemorial sabiduría del monólogo profético. Frente al discurso filosófico, aunque imaginativo y elegante del *Frammento*, el *Cantico* es himno religioso cantable, con una entonación lírica, aunque se trate de un himno a la nada eterna.

Contribuye a esta atmósfera mítica y religiosa del texto, la definición de la lengua original del cántico, como una mezcla babélica de lenguas sagradas (caldeo, tamúrgico, talmúdico, hebreo, rabínico), de la que se dice, además, que quizá sea a su vez traducción de otra desconocida lengua, que imaginamos en la base de todas como lengua mítica primordial. Pero a la caracterización mítica del texto contribuye además la consideración del tiempo: se dice del cántico que no se sabe si es cantado cada mañana o una sola vez; para el tiempo circular del mito ambas cosas son lo mismo, es decir, en el tiempo cíclico del mito la repetición eterna equivale a una sola vez, pues el mito es ese único evento primordial que funda cada evento. El autor de la transcripción del texto “original” afirma que no ha podido salvar en la traducción el valor simbólico, musical, lírico, del canto por ser fiel al sentido; en este detalle está la tensión lírica y cognoscitiva del texto, como ha notado Rigoni en su edición de las obras leopardianas: “Gli stessi suoni poetici del cantico devono essere trasferiti in prosa, per essere trasmessi con una fedeltá pari alla perdita del suo senso musicale” (Leopardi 2000:1344). Esta tensión revela dos polos: el racional y el mítico, el simbólico y el lógico. La racionalidad de Leopardi se caracteriza por esto, por su capacidad de desmitificar el mito (distancia del preámbulo filológico) y la capacidad, por otro de desmitificar también todo logocentrismo (el cántico es portador de una sabiduría antigua como la de Homero y Salomón). Así, mientras el preámbulo filológico establece una distancia frente al cántico, éste alcanza a su vez una verdad mítica, que se

trasluce más allá de la intervención del supuesto traductor. Algo de la sabiduría de este himno de la nada, una sabiduría construida quizá, más por medio de preguntas que de respuestas, vibra en el cántico, que es, paradójicamente, una versión sin original.

El estilo inflado al que se alude en el preámbulo se refiere al abuso de los tropos y metáforas de la exageración poética, típica de la poesía judeo-oriental, donde abundan las imágenes indefinidas de las lenguas antiguas, tan amadas por Leopardi, que adolecen por lo demás de la capacidad de precisión de las lenguas modernas (francés y, entre las antiguas, el latín). Pero ésta es justamente la capacidad de la poesía, la alusión a imágenes indefinidas, inusuales, “ardite”, visuales.

El inicio recuerda al de *La Storia del genere umano*, de hecho durante una fase de la elaboración del libro, el *Cantico* debía ser el final de las *Operette*. Las vanas imágenes, que recuerdan las “meravigliose larve”, los fantasmas de virtud de la *Operetta* proemio, pertenecen al dominio del sueño; el canto del gallo insta a los hombres a levantarse y a tomar de nuevo sobre sí el fardo de la vida, dejando esas falsas e indefinidas imágenes, que por otra parte son lo único que hace soportable la vida. El mundo de los sueños es falso, pero necesario para la vida. De hecho, el sueño es biológicamente necesario, e impedido puede causar la muerte de cualquier organismo vivo. Por otra parte, se establece la *analogía* sueño-muerte, analogía frecuente en Lucrecio, que la desarrolla en su libro III. La muerte como “secura quies”, de Lucrecio<sup>13</sup> es cantada en el *Coro dei morti nello studio de Federico Ruysch* (que precede la *operetta: Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*); aquí la muerte, “lieta no ma sicura dell’antico dolor” (Leopardi 2000:117), es representada en su aspecto positivo. También el cántico desarrolla esta línea, en una argumentación que trata de mostrar la virtud de la muerte como un sueño que no vuelve a ser perturbado por las molestias de la vida. La sabiduría trágica de Sileno, también de Salomón y de Homero, mejor no nacer, y si se nace mejor morir cuanto antes, se percibe en la *operetta*. El primer momento de la mañana, por su cercanía con ese mundo de imágenes vanas devuelve al hombre fuerza y esperanza. El sueño y sus proximidades, en analogía aquí con la muerte, tiene la ventaja

---

<sup>13</sup> Como muestra de tal analogía sueño-muerte véanse los siguientes pasajes del L III: vv.904-905, vv. 923-27 (Lucrecio 1986: 216-7).



sobre la vigilia-vida –si bien no otorga la felicidad que tampoco la vida puede otorgar–, de devolver la paz y la seguridad que se le presupone a la no existencia, de liberar del dolor y de la angustia. Es el rostro amable de la muerte el que aquí se nos presenta.

Por otra parte, hay una escenificación de la hipótesis de que la muerte pueda llegar a triunfar en el universo como sueño perpetuo, como ausencia cósmica de vida:

Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, no apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto di uccelli per l'aria, nè sussurro di api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; [...] (Leopardi 2000:162).

Esta hipótesis es representada según algunos de los recursos lexicales y sintácticos más representativos de los *Cantos*: la “profondissima quiete”, repite el léxico del *Infinito*, donde resuena ese placer de la disolución, del naufragio leopardiano, (“interminati spazi” y “profondissima quiete”, según el gusto por las palabras indefinidas e inmensas). Se describen, como ya hiciera Lucrecio, las moradas de los dioses, a través de la negación (Lucrecio decía “que los vientos no abaten nunca, las nubes no golpean con sus lluvias...”); a través de la negación se dice lo que se tiene que decir, que es el inefable silencio de la nada, de la ausencia de vida, el preámbulo dulce de la ausencia de vida: la imaginación de una existencia sin vida, de un espacio sin sufrimiento, del que el hombre prueba una partícula cada noche a través del sueño. En la *Vita solitaria* (Canto XVI), Leopardi, partiendo del topos del *locus amoenus*, ya había ejercido este procedimiento de alusión de la nada, como ensueño y liberación de la conciencia, a través de la negación:

Tallor m'assido in solitaria parte/ sovra un rialto, al margine d'un lago/di taciturne piante incoronato./ Ivi, quando il meriggio in ciel si volge, la sua tranquilla imago il sol dipinge,/ ed erba o foglia non si crolla al vento, e non onda incresparsi, e non cicala/ strider, ne batter penna augello in ramo,/ ne farfalla ronzar, ne voce o moto/ da presso ne da lungi odi nê vedi./ Tien

quelle rive altissima quiete;/ ond'io quasi me stesso e il mondo obblo/  
sedendo immoto; e già mi par che sciolte giaccian le membra mie, nè spirto o  
senso/piú le commova, e la quiete antica/ co' silenzi del loco si confonda  
(vv.26-38) (Leopardi 1998: 56-7).

La enumeración de los elementos auditivos, precedidos por la negación, consigue evocar el silencio, por contraste con los sonidos naturales evocados, la contradicción vida-existencia, orgánico-inorgánico, que encierra en sí la naturaleza. Se evoca un mundo sin sufrimiento, pero éste, paradójicamente, sólo puede ser percibido por la poesía.

Constituye hasta cierto punto una subversión el hecho de que el Gallo, símbolo solar y diurno, tradicionalmente y naturalmente considerado como aquel que anuncia el día, sea en este “mito” –que es el mito leopardiano, pues sintetiza grandes temas de su pensamiento y de su poesía– una figura que canta la inutilidad del mundo verdadero y diurno y la bondad de la nada del sueño y de la insensibilidad, en definitiva de la inconsciencia. No es extraño entonces que el Gallo, símbolo solar, dirija una interrogación retórica al Sol, en un procedimiento esencial en Leopardi, cuya más alta expresión es el *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. En la interrogación expectante dirigida a la naturaleza indiferente está la carga metafísica y ontológica de la poesía de Leopardi, una sabiduría hecha de preguntas sin respuesta, donde el objeto de la interrogación, en este caso el astro diurno, permanece mudo e imperturbable, pero la necesidad de la interrogación hace inevitable el dirigirse a ese tú, interlocutor natural. Detrás de la pregunta por la felicidad de las obras de los seres, y por el mismo incesante curso del Sol, está la teoría leopardiana de la infinitud del deseo, impuesto por el propio sistema natural (necesario para la conservación de la especie, el género, el mundo...) y que sin embargo queda inexorablemente insatisfecho: ninguna obra humana revierte en la felicidad de la criatura que la cumple, mayor espiritualidad y nobleza es sinónimo de mayor infelicidad y sufrimiento.

Y así, la muerte que envuelve la existencia es mejor que la existencia vital misma, pues como ausencia de dolor y de expectativa de felicidad, es preferible al efectivo dolor y angustia ante la imposibilidad cierta de ser feliz.

Aparece también la hipótesis irónica de que la felicidad posible del mundo se encuentre en una ínfima forma de vida cercana a lo inorgánico. La infelicidad cósmica de toda criatura se extiende a los mundos posibles.

También el Sol, caracterizado según el pensamiento antiguo como ser divino dotado de un alma, recorre inútilmente su curso (se ha relacionado el paso con el Salmo, XVIII, 6). La muerte se presenta como liberación, y el sueño como prefiguración gozosa del insaciable sueño que es la muerte.

El culmen, el momento teórico y lírico más alto de la composición, es un enunciado metafísico que hace del himno un himno a la nada eterna: “Pare che l’essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono”. La causa final de lo que es, como criatura, es su destrucción, no su felicidad. Si buscamos un sentido teleológico al ser de las criaturas nos encontramos con este sin sentido: las cosas que son han venido al ser con el único fin de morir.

De aquí a la hipótesis de un Dios perverso sólo hay un paso, que Leopardi da en el esbozo poético, inacabado, “A Arimane”<sup>14</sup>. Un cosmos que genera un mundo de criaturas sufrientes, que persiguen incansablemente su felicidad, y que inexorablemente sólo encuentran el dolor y la muerte. Sin embargo, esta hipótesis no se configura como doctrina, pues la misma razón que no deja pensar en una naturaleza benigna y providente tampoco apoya esa idea de un dios perverso, finalizado al mal de sus criaturas, como el de un Sade, o el de Voltaire en el *Poème sur le désastre de Lisbonne*.

Y de hecho, la naturaleza otorga a los hombres otros consuelos, además de la segura quietud de la muerte. La primera hora del día, como la juventud, es el tiempo primero, cubierto por el velo ilusorio que dota a la vida de su único rostro amable, apariencia de felicidad, leticia y esperanza. En ese velo

---

<sup>14</sup> El himno, que queda en estado de esbozo en prosa, comienza con estos versos: “*Re delle cose, autor del mondo, arcana / malvagità, sommo potere e somma / intelligenza, eterno / dator de’ mali e regitor del moto*” (Leopardi 1998: 685). Pero la imagen que mejor figurativiza el cosmos leopardiano, y que es coherente con nuestras *operette*, es aquella tomada de la tradición, en concreto de un fragmento de Heráclito, del niño que jugando crea y destruye, de una naturaleza inocente, cruel, sólo desde el punto de vista de sus criaturas. La encontramos en el Canto XXXII, en la *Palinodia al Marchese Gino Capponi*: “*Quale un fanciullo, con assidua cura, / Di fagiolini e di fuscelli, in forma / O di tempio o di torre o di palazzo, / Un edificio innalza; e come prima / Fornito il mira, ad atterrarlo è volto, / Perchè gli stessi a lui fuscelli e fogli / Per novo lavoro son di mestieri; / Così natura ogni opra sua, quantunque / D’alto artificio a contemplar, non prima, / Vede perfetta, ch’a disfarla imprende, le parti sciolte dispersando altrove /*” (Leopardi 1998:117); “[...] *la natura crudel, fanciullo invito, / il suo capriccio adempie, e senza posa / distruggendo e formando si tratulla [...]*” (Leopardi 1998: 117-8).

ilusorio, los jóvenes y cada hombre en su primera hora del día, recuperan la esperanza y el empuje; esa primera hora vuelve siempre, el amanecer del moribundo sigue siendo amanecer. El tiempo del afán, del envejecimiento, prevalece en la vida biológica y anímica de las criaturas, pero el velo ilusorio es principio esencial y perenne. La red metafórica de los ciclos temporales se extiende de la vida del hombre a la de los mundos particulares, y a la del nuestro, olvidando por un momento la idea de un universo que permanece idéntico a sí mismo a pesar de sus modificaciones, se proyecta en éste la coyuntura temporal de las criaturas vivas y del hombre: así como en el hombre un tiempo circular, cíclico, le permite revivificar la energía de su juventud cada mañana, a pesar de lo cual el tiempo irreversible, lineal, caduco, de las fases de la vida le lleva irrevocablemente a su destino de vejez y muerte, así mismo el mundo, que por un lado rejuvenece cíclicamente cada primavera y por otro, según las leyes irrevocables de un tiempo irreversible, lineal, ha de envejecer, verse envejecer y destruirse. Los días están a la vida entera, como las estaciones a las eras. La vida del hombre recibe del tiempo cíclico, cósmico, no sólo su ordenación en días y estaciones, sino también un influjo, un reflejo del tiempo como repetición, como ciclo eterno, pero también los mundos parciales tienen como el hombre un ciclo sin redención, una caducidad sin fin. Este punto de vista de la caducidad, de los seres sufrientes es el que desarrolla la *operetta*, y su culminación es la hipótesis, filosóficamente negada por Leopardi, de una naturaleza que se “dilegua”, se aniquila y pierde, de un apocalipsis sin redención. Es esa mirada desde la nada, que ya Lucrecio ejercía en su mención de las peripecias humanas que no son nada para las generaciones anteriores, al igual que las presentes no lo serán para las futuras. El cántico termina, como ya advertimos, con una hipótesis de apocalipsis total del universo, que el mismo Leopardi, en nota, llama “conclusione poetica” y que se preocupa de refutar como filosóficamente absurda<sup>15</sup>. Nos propone Leopardi una visión cósmica de la agonía del universo, que no es ya cosmológica y racional, como la del *Frammento*, sino que constituye algo así como su cosmogonía personal; si tradicionalmente del caos se llega al orden

---

<sup>15</sup> “Questa é conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non é cominciata, non avrà mai fine” (Leopardi 2000:227).

estable del universo, Leopardi, en una subversión del mito cosmogónico, imagina aquí un fin absoluto del universo:

E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani e loro maravigliosi moti che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo e una quiete altísima, empieranno lo spazio inmenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi (Leopardi 2000:165).

“Arcano mirabile e spaventoso”, recuerda al lucreciano, “divina voluptas atque horror”, como visión sublime mixta de maravilla y terror<sup>16</sup>, eso sí, con grandes diferencias, pues Lucrecio se sustenta en la fe, “prima fides”, de la materia eterna, mientras que la distancia moderna de Leopardi le sitúa en una posición de interrogación expectante ante ese misterio que no puede ser comprendido.

En nuestro recorrido, hemos visto cómo, a través de la distancia irónica del recurso del manuscrito encontrado, Leopardi plantea las cuestiones primeras y últimas, a la manera cosmológica y filosófica en el *Frammento*, recuperando el pensamiento atomista que engarza con el mecanicismo ilustrado, mostrando un punto de vista objetivo; y a la manera cosmogónica, narrativa, mítico-poética, en el *Cantico*, donde el punto de vista es el de las criaturas que sufren. También Lucrecio daba espacio en su poema de la naturaleza a ambos puntos de vista, a ambas realidades: la de las cosas eternas, rodeadas de un halo de sublimidad, y la de las que son mero accidente de lo esencial, pero hallando, o queriendo hallar, en la ciencia epicúrea una salvación. La salvación de Leopardi, si es que la hay, está en ese “silenzio nudo” en esa “quiete altissima”, que la poesía, heredera del mito en la modernidad, puede imaginar; en ese “arcano” que funde origen y fin, en esa apertura al misterio de la existencia universal, que ciencia y filosofía no pueden desvelar.

---

<sup>16</sup> Como ya hemos puesto de relieve, media, entre el texto lucreciano, leído por Leopardi, la cita que de él hace Burke, que lo elige como fundamental para la caracterización de lo sublime en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Leopardi leyó probablemente a Burke en una traducción italiana (Gaetano 2002:58). El aspecto sublime de este final ha sido ya puesto de relieve por Lonardi (2001: 103).

## Bibliografía

- Bova, A. C. (2007): *Del mito e della poesia. Demitizzazione e "ritorno del mito"*. Milán, B.A. Graphis.
- Burke, E. (2005): *De lo sublime y lo bello*. Madrid, Alianza.
- Dodds, E. R. (1951): *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- Gaetano, R. (2002): *Giacomo Leopardi e il sublime*. Catanzaro, Rubbettino.
- García Gual, Carlos (2007): "Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas", *Cuadernos de literatura griega y latina VI*: pp. 9-25.
- Givone, S. (1998): *Storia del nulla*. Florencia, Laterza.
- Leopardi, G. (1997): *Zibaldone I*. Milano, Mondadori.
- . (1998): *Poesie e prose I*. Milano, Mondadori.
- . (1998): *Poesie e prose II*. Milano, Mondadori.
- . (1999): *Zibaldone II*. Milano, Mondadori.
- . (2000): *Poesie e prose II*. Milano, Mondadori.
- Lonardi, G. (2001): "In cerca del sublime" en *Actas del X Congreso del Centro Nazionale di Studi Leopardiani*. Lo Zibaldone cento anni dopo, composizione, edizioni, temi. Florencia, Olschki, pp. 85-113.
- Lucrecio (1986): *De rerum natura*. Introducción, traducción y notas de Olimpio Cescatti. Milano, Garzanti.
- Portales G. / Oneto B. (2005): *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el Romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum. Edición Bilingüe*. Santiago, Intemperie/Palinodia.
- Schelling, F. W. J. (1999): *Filosofía del arte*, estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López Domínguez. Madrid, Tecnos.
- Von Franz, M. L. (1978): *Mitos de creación*. Caracas, Monte Avila editores, c.a.

## Debate posterior

**María Luisa Guerrero:** Tengo una pregunta. En ese planteamiento de la visión materialista de la realidad, en el texto 3, donde hay una descripción de lo que sería el fin del mundo: “Después de haberse sostenido durante tantos años, se derrumbará la masa enorme de la máquina que forma nuestro mundo”. No encajo esto mucho...

**Cristina Coriasso:** En el sistema están los dos aspectos: los átomos no perecen jamás, están en un tiempo eterno; mientras que los mundos están sometidos al tiempo y a la disgregación.

**María Luisa Guerrero:** Entonces la clave estaría en «nuestro mundo».

**Cristina Coriasso:** Sí [...] en función de eso cambia la totalidad de esas visiones cósmicas, dentro de las cuales los dioses habitan en otros mundos, no se interesan en los hombres, y sirve para ejemplificar esa visión cósmica a la que aspira, pero que no alcanza, porque, según la tradición, se suicida.

[...]

**José Manuel Losada:** Muchísimas gracias, Cristina, por esta exposición tan clara, y con tantas referencias y fuentes. Seguro que ahora alguien quiere preguntar algo.

**Cristina Coriasso:** Temo mucho que no haya mucha conexión entre la primera parte y la segunda...

**María del Mar Mañas:** Has dicho que el poema de Lucrecio tenía que haber terminado con esa exaltación..., pero que terminaba con lo de la peste. ¿Estaba destinada la exaltación a esa parte final?

**Cristina Coriasso:** Hay versos enteros que se repiten dentro del poema, o repiten un motivo de una manera muy similar. Se preveía que tenía que terminar con esa exaltación de la ataraxia, que era el objetivo final del poema, la liberación del alma de los cuatro temores fundamentales: los dioses, la muerte, el dolor y la imposibilidad de ser feliz. Y quería liberarse de ellos mediante la ciencia de Epicuro.

**Luis Martínez:** Lo que has dicho de la obra de Leopardi me ha dejado positivamente sorprendido. Me ha parecido entender que él con su obra desacraliza los mitos, pero a la vez desacraliza la razón... Esto es un proceso

que seguimos en nuestra cultura: empezamos con el mito, luego la razón, luego mitificamos la razón... Me ha parecido que el planteamiento de Leopardi tiene tintes posmodernos: visión irónica, textualización de todo, falsa erudición, varias personas que entran en la creación del texto, parodia... Todo aparece proporcionando una especie de verdad, pero con minúscula, relativa. Una especie de verdad relativa que es la que construimos todos a partir de nuestras explicaciones del mundo. Me ha parecido muy interesante. Me ha recordado un poco los planteamientos de Walter Pater. No me ha quedado demasiado clara la cuestión de su nihilismo, ¿es más bien afirmativo, de tipo nietzschiano, o más bien de corte negativo? La tendencia a la muerte, o esa especie de vinculación a la muerte, pero con el sueño como anticipación de la muerte..., puede verse en términos muy positivos, o muy negativos.

**Cristina Coriasso:** No se puede convertir a Leopardi en un filósofo, y no se puede pretender que tenga una ontología negativa o como sea perfectamente construida. De hecho, donde más reflexiona Leopardi de estos temas es en el *Zibaldone*, que es un libro de anotaciones, donde se ve su pensamiento en movimiento, con lo cual es muy difícil definir la ontología de Leopardi. Los intentos diacrónicos de construcción me parecen titánicos. Además, es un autor que se mueve en la paradoja, muchas veces afirma y niega... Habría que verlo texto por texto. Por supuesto, hay una evolución, pero dentro de esto...

**Luis Martínez:** Me ha parecido muy interesante esta visión de Leopardi que has dado.

**Carmen Gómez:** Yo lo estaba vinculando con Nietzsche, y te quería preguntar por su relación con el lenguaje, porque Nietzsche fue precursor de la crisis del lenguaje.

**Cristina Coriasso:** Nietzsche bebió de Leopardi, por supuesto, en cuanto a la incapacidad del lenguaje de expresar la esencia de las cosas. Leopardi parte de un sensismo y recoge una distinción de un ilustrado, de Beccaria, que distingue entre términos y palabras: los términos demarcan bien los conceptos, pertenecen a la ciencia y los lenguajes sectoriales, mientras que las palabras son las ideas, tienen una referencia amplia, ambigua, vaga, indefinida, y tiene toda una teoría en torno a la vaguedad de las palabras. De hecho, las lenguas modernas tienen una tendencia hacia la proliferación de



términos, y las palabras serían más propias de las lenguas antiguas, entre ellas, el griego. Hay una referencia a esto en el preámbulo del “Cántico del gallo silvestre”: que no se me impute a mí el estilo inflado, justamente en alusión a la capacidad metafórica y la amplitud de las lenguas antiguas, el hebreo, pero también el griego y, dentro de las modernas, el francés es la bestia negra para él, con perdón. Y dentro de las antiguas, es el latín el que comenzaba el camino hacia los términos, que ganan en carácter práctico, pero que pierden la riqueza de las palabras.

**Eduardo Valls:** Y en esa distinción ¿no se propone una distinción en dos niveles? Nietzsche dice que sólo hay dos elementos en el campo de la conciencia: el mito y la música. Tendrían la misma función de acercar a la conciencia a su disolución, de tal manera que la única manera que tiene el lenguaje de entrar en esa escala sería mitificando, de ahí su Zaratustra. ¿Cómo ves esto en relación a Leopardi?

**Cristina Coriasso:** Leopardi tiene un aspecto muy racional también... No entiendo muy bien tu pregunta.

**Eduardo Valls:** Quería preguntar si las palabras de Leopardi se acercan también a la disolución de la ciencia, para entrar en ese estado de ensueño...

**Cristina Coriasso:** Sí, absolutamente. Había traído un ejemplo poético porque incluye el planteamiento del “Cántico del gallo silvestre”. Cuando hace esa hipótesis de un mundo que es existencia sin vida, lo evoca mediante la negación de elementos auditivos de la naturaleza. Hay un origen sensual que no niega. En el poema “La vita solitaria”, que está basado en el topo del *locus amoenus* se repite un poco este procedimiento. Está conectado con la idea de Rousseau de fusión de la naturaleza. No sé si el uso del lenguaje aquí aclara algo.

**Eduardo Valls:** Me refiero a que la construcción del mito ayuda a reconciliar la habitación de la conciencia de la cual no podemos escaparnos con el sustrato monstruoso dionisiaco. Es una forma como de sacar la cabeza por la ventana para ver cómo es el sustrato. No podemos salir de la habitación, pero podemos asomarnos. Habla de esas dos vías, la música y el mito. La transmisión del mito sólo funciona en torno a la palabra. Contesta más o menos, sí entiendo que Leopardi hace una cosa parecida.

**Carmen Gómez:** Es un poco la diferencia entre acontecimientos y átomos.

**Eduardo Valls:** Sí. Lo cual genera un espacio mítico.

**Marta Guirao:** Pero es un espacio mítico con trampa, porque cualquier narrativa sin espacio mítico ya conforma un espacio mítico. No es la existencia, sino la comunicación. Están atrapados en sus propias palabras, e incluso términos, porque es la base de la comunicación, que yo diga algo que tú puedas entender. Vemos ese espacio mítico, pero mediatizado. Y eso es un poco posmoderno también.

**Eduardo Valls:** Me llama la atención la terminología. El saber de Sileno..., realmente es un fenómeno en el sentido husserliano. Es una fusión del objeto y el sujeto en un espacio nebuloso. El imagismo norteamericano es eso también... Luego llegan las epifanías, los momentos del ser, los momentos inefables en el que comprendemos algo, nos fundimos con algo, a eso me refiero. No sé si no es que ya fracase, sino que colapsa.

**Cristina Coriasso:** Existen las dos posibilidades: una nada plena que preexiste a las cosas y posibilita el ser, o un nihilismo sin salida, que era la pregunta de Luis.

**Eduardo Valls:** Por curiosidad, ¿cuál es la postura moral de Leopardi en torno a esa aceptación o no del nihilismo?

**Cristina Coriasso:** El texto más completo en ese sentido, que casi es el testamento ético de Leopardi, son sus *Pensamientos*, recopilación de los pensamientos del *Zibaldone*. Leopardi se mueve en la contradicción y la paradoja. La razón destruye y no nos da campo ni salida. Desde el momento en que usamos la facultad de la razón, lo que nos muestra es la nada, no la nada en el sentido pleno de un espacio inconsciente que nos une a la totalidad, no. Es un defensor de los seres particulares, y en ese sentido sigue a Nietzsche y Schopenhauer. En ese sentido enlaza con Voltaire, en *El desastre de Lisboa*, decía que la infelicidad de los seres particulares nunca podía dar como resultado la felicidad del género. En ese sentido, no hay mucha salvación en el pensamiento de Leopardi.

**Eduardo Valls:** Pero el hecho, por ejemplo,...

**Cristina Coriasso:** No defiende nunca el mito desde el aspecto racional.

**Eduardo Valls:** Y el propio acto de desmitificar la razón, ¿no es un acto optimista de aceptar...?

**Cristina Coriasso:** Es una ampliación de la razón en el sentido de que ésta reconoce contra todo monologuismo, reconoce otros ámbitos de la existencia del hombre. Pero no hay una salvación epistémica como la de Lucrecio. Leopardi es un filósofo que tiene que ser visto desde el punto de vista poético, y desde el punto de vista filosófico cuando se estudia como poeta. Siempre tiene esas dos voces, contiene los polos opuestos, y es muy fácil equivocarse y echar más en un lado de la balanza que en otro.

**José Manuel Losada:** Es partidario de un sincretismo...

**Luis Martínez:** Incluso sería un poco deconstructivo: maneja las oposiciones binarias, pero no para afirmar ninguna, sino para jugar con ellas y crear realidad, pero más apegado al relato, en sentido derridiano. Hay un intento de relativizar sin llegar nunca a una conclusión absoluta, y sin incurrir tampoco en la parálisis.

**José Manuel Losada:** Has dicho que Estratón es una confluencia de aristotelismo y platonismo, que son dos epistemologías opuestas.

**Cristina Coriasso:** En realidad, niega el motor inmóvil y la divinidad del mundo supraceleste; niega que haya una figura con sentido detrás de la naturaleza o detrás de los fenómenos cósmicos, con lo cual no tiene ya nada que ver con el aristotelismo. Estratón fue el tercer filósofo que dirigió el Perípato.

**José Manuel Losada:** Al hilo de lo que ibas diciendo, iba construyendo mi propio planteamiento, porque me parece importantísimo. No hay mito sin cosmología ni sin escatología. De hecho, todo acaba en la nada. En el acercamiento al mito, has empezado hablando del paso del mito al logos. Creo que hay una equivocidad o varios significados del logos. Tal y como lo has ido utilizando, como lo utilizan uno y otro, y como lo utiliza el mismo Leopardi. Puesto que es la primera vez que hablamos de las cosmogonías en estos seminarios, me parecía interesantísimo resaltar las principales que ha habido y que han configurado nuestro mundo occidental, desde las indoeuropeas, las de los Vedas, hasta las nuestras. Habitualmente la cosmogonía es dual, has hablado de la materia, pero es siempre la materia más algo. En los Vedas se habla de un huevo, de una gran montaña, pero el huevo

en sí no es nada ni puede hacer nada, a menos que esté caliente. Los huevos han de ser calentados. El huevo más el calor produce el mundo. En ese sentido, me he quedado un poco perplejo cuando lo has utilizado, y además muy bien, el término de los mitos de la creación y los mitos del origen, porque hay está la completa disyuntiva entre la mitología cosmogónica y escatológica. Los griegos también recurren a un principio que suele ser un abismo en el que están la noche y erebo, y de ahí viene todo lo demás. Tú lo has dicho muy bien cuando has hablado de que los dioses están en mundos intermedios. Los nórdicos también hacen eso: el mundo está en el abismo. En cualquiera de los casos, el origen es dual. No hay algo que origine todo el resto, siempre es algo más algo lo que da origen al mundo y a los mundos, porque todos estos mitos cosmogónicos son cíclicos; tú lo has dicho perfectamente. El otro gran paradigma es el mundo judío, que luego ha sido adoptado en gran medida por el cristianismo y, de hecho, la configuración judeocristiana es otra completamente. Mientras que en los Vedas, los griegos, los nórdicos, etcétera, siempre hay un origen dual y material, en el origen del universo, por no decir de este mundo, de todo, procede no de una materia o de una dualidad, sino del mono-, del uno, de la unidad, y de hecho es en este punto en el que la teología cristiana se opone a Parménides: todo procede del uno. Pero, claro, el texto fundacional de todo esto es el Génesis para los judíos: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra,...”. Tres términos en el principio, pero antes del principio está Dios, para los hebreos. Él ya está antes del principio, pero Dios para los hebreos no es material, a diferencia de lo que piensan los griegos. La dificultad de entender esto resulta de que según este origen del universo, de acuerdo con los hebreos, Dios al ser el Ser, que dice Moisés, Dios es el que es, y en eso coincide con Aristóteles, es inmaterial. El problema es que los mitos, y nuestra imaginación, es inmaterial. No podemos imaginar a Dios, podemos adoptar antropomorfizaciones divinas... Precisamente ahí está la gran diferencia según unos orígenes cosmogónicos y el otro origen que ha configurado básicamente Europa. Entonces cuando Génesis 1,1 dice: “Dios creó el cielo y la tierra”, y dice que lo hizo de la Nada. Ahí está el concepto de creación, que no está en ninguno de los otros mitos duales. Y ahí está la gran diferencia. La gran diferencia entre Aristóteles y la cosmogonía cristiana está en la creación. Aristóteles habla de la *energeia*, pero Santo Tomás sí acepta la

creación. Literariamente, imaginarse el acto de crear de la nada es difícil. Por eso cuando has hablado del paso del mito al logos, me ha parecido de interés, pero el logos es la racionalidad, que Nietzsche atribuye a Apolo, frente a lo instintivo-dionisiaco-musical. Sin embargo, logos que en los judeocristianos significa el principio también en su racionalidad divina, aquí no es lo mismo, porque todo es palabra, y tú lo has dicho, hay un paso de la racionalidad a la palabra, de la palabra a la palabra literaria, y de la palabra literaria al silencio. Y eso es lo absolutamente posmoderno. Al final hay un proceso absolutamente racional, porque lo hace desde supuestos no judeocristianos. En ese sentido se entiende que haya cierta coherencia, puesto que al final acaba en la nada, pero no una nada creadora. Ésa es la gran diferencia.

**Cristina Coriasso:** Exacto. He dejado completamente fuera el planteamiento cristiano. Cuando hablaba del paso del mito al logos, me refería al paso de la cosmogonía de Hesíodo a un discurso basado en la idea de *arche*, de principio, y al nacimiento de la filosofía que está en Parménides. He dejado fuera todo lo que viene después. En lo que se refiere a estos textos, el planteamiento de Leopardi es de raíz griega, y no se puede leer a Leopardi sin esa clave griega.

**José Manuel Losada:** Sí, por eso ha hablado Marta de esa mediatización de los mitos. No se puede leer a Leopardi, aunque forma parte de las raíces cristianas, sin la clave griega.

**Cristina Coriasso:** Sí, en la palinodia presenta la imagen del niño que crea y destruye. La materia ya está ahí, es un planteamiento completamente griego en ese sentido.

**José Manuel Losada:** Muchas gracias. Seguro que hay alguna cosa más. Has hablado de mundos inmanentes en una materia trascendente, lo cual es difícil de imaginar literariamente.

**Cristina Coriasso:** No hablaría de inmanente y trascendente. Hablaría de contingente frente a... La materia no es trascendente en Lucrecio. En cambio, el sistema también es dual, porque son los átomos y el vacío. Sin vacío no hay sistema que valga.

**Asunción López-Varela:** Yo voy a soltar unas ideas inconexas. Creación como principio temporal, por un lado. Pero temporalidad lineal, un solo sistema, con lo cual sería un submundo de los mundos constantemente

recreándose de alguna manera. Yo vengo de formación semifísica, no puedo evitar pensar en materia, energía, y hay una reconversión, y no sólo son átomos, sino que son átomos que cuando son vacíos son energía; el vacío es energía. Hemos hablado de vacío, pero no de caos, y del caos como energía y desorden energético.

**José Manuel Losada:** Antes de que se me olvide, Génesis 1.2. “la tierra era caos y vacío”.

**Asunción López-Varela:** El caos es desorden y nada, pero entiendo esa nada, desde el punto de vista científico, como vacío, como ausencia de materia, pero no de energía.

**José Manuel Losada:** Entonces es un principio totalmente independiente.

**Asunción López-Varela:** Según esta concepción no hay principio, es una nada que genera una creación, que además es una creación múltiple, que genera materia, que son muchos mundos. No es un mundo concreto que sería el acto de creación bíblica. En ese caso sería una especie de lo que en ciencia se conoce como generación espontánea, una alternancia entre materia y energía todo el tiempo. También me interesa la cuestión en otras cosmogonías que tú has mencionado, y la cuestión del eros, la cuestión del deseo como energía. Son así como ideas sueltas. Tenemos por un lado la parte material, la gaia, y por otro el deseo como energía.

**José Manuel Losada:** En el fondo lo que hay es un miedo al vacío, necesitamos algo con lo que llenarlo porque nos produce vértigo.

**Asunción López-Varela:** En cuanto al acto de creación que tú señalabas yo lo veo como un principio temporal, pero dentro de una linealidad, dentro de un sistema cerrado. Si tienes un sistema de mundos posibles, múltiples, estamos en sistemas abiertos. En el momento en que tienes sólo un mundo, como propone la creación en el Génesis, es un sistema cerrado. En los sistemas cerrados, según esquemas científicos, la energía se agota. Hay un Apocalipsis, hay un momento en que se agota el desorden, la entropía. En termodinámica, el sistema se colapsa.

**María Luisa Guerrero:** Pero en la cosmogonía hebrea hay una fuerza rectora, que programa cuándo ocurrirá ese final, a diferencia de los modelos científicos.

**Asunción López-Varela:** Claro, no hay una fuerza rectora. La fuerza rectora es la dinámica de la contradicción de fuerzas, eso crea la fuerza motora.

**José Manuel Losada:** Por eso Cristina ha hablado del Big-Ban.

**Cristina Coriasso:** Sólo lo he mencionado para señalar que la ciencia no puede resolver el origen del universo. Puede hacer modelos, pero llega un momento en que los parámetros racionales se invalidan. Lo digo desde la filosofía de la naturaleza.

**José Manuel Losada:** Todo esto nos ha llevado de nuevo al final. No hay mito del principio sin mito del fin. Eso lo dice Mircea Eliade continuamente, los mitos de la edad dorada y del eterno retorno. El mito del origen implica el mito del fin. No ha habido ninguna ponencia sobre los mitos escatológicos, aunque eso forma parte de la cultura de la religión cristiana o judía. Fijaos cómo el primer libro es el Génesis y el último es el Apocalipsis, siempre dentro del mundo en el que estamos nosotros, que hace referencia a una trascendencia, que es la gran diferencia respecto a otros sistemas. No me extraña que la unión de aristotelismo y atomismo de Estratón acabe de forma lógica en ese silencio de la nada, aunque no le guste al mismo Leopardi.

**Cristina Coriasso:** Desde el punto de vista racional, Leopardi estaba con esa idea tiempo cíclico. Otra cosa es que desde la perspectiva de los seres particulares el tiempo sea irreversible. Puedes proyectar esa idea sobre los mundos o los orígenes y final del mundo, como en cierto modo hace en el cántico, al final, cuando imagina esa naturaleza que se desintegra en la nada. Dice, racionalmente esto no tiene sentido.

**José Manuel Losada:** A partir de la próxima sesión por las tardes no podemos estar aquí porque hay otras actividades. La sesión de la mañana tendrá lugar aquí y la de las tardes en el E en el aula 211. Reanudamos la sesión después de la comida.