



*Lacrimae rerum. Reescrituras del pasaje virgiliano en la literatura mexicana del siglo XX**

Lacrimae rerum. Rewritings of a Virgilian passage in 20th Century Mexican Literature

CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

Círculo Maestro Mario de La Cueva S/N, C.U., Coyoacán
04510 Ciudad de México (México)

carlos.mdegante@unam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2508-8240>

Recibido/Received: 25.06.25 | Aceptado/Accepted: 09.10.25

Cómo citar/How to cite: Mariscal De Gante Centeno, Carlos, “*Lacrimae rerum. Reescrituras del pasaje virgiliano en la literatura mexicana del siglo XX*”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 38 (2025) 139-168.

DOI: <https://doi.org/10.24197/wamh5260>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#)

Resumen: Este artículo explora las diferentes relecturas que se han hecho del verso 1.462 de la *Eneida* de Virgilio en la literatura mexicana del siglo XX. Tras una revisión de las complejidades este verso desde el punto de vista de la lingüística, el trabajo recoge algunas versiones del pasaje a cargo de varios traductores de algo más del último siglo y medio, tanto de América como de España. Finalmente, se ofrece un estudio detallado de cómo cinco escritores (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco y David Huerta) y una escritora (Jeannette L. Clariond) del México del siglo XX han reelaborado este pasaje desde sus propias claves estéticas.

Palabras clave: Virgilio; *Eneida*; literatura mexicana; recepción literaria; traducción.

Abstract: This paper explores the different interpretations of verse 1.462 from Virgil's *Aeneid* in 20th-century Mexican literature. After reviewing the complexities of this verse from a linguistic point of view, the paper presents various versions of the passage prepared by several translators over

* Este artículo es una versión ampliada y revisada de la sesión del “Seminario del Centro de Estudios Clásicos” que tuve ocasión de impartir el 27 de mayo de 2022 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las doctoras Raquel Barragán Aroche y Mariateresa Galaz Juárez por su invitación a dicho seminario, así como por sus valiosos comentarios en aquel evento. Asimismo, agradezco mucho a Jeannette L. Clariond su amabilidad al responder las preguntas que le hice llegar por correo electrónico.

the last 150 years, both in the Americas and in Spain. Finally, the paper presents a detailed study of how five twentieth-century Mexican authors (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, and David Huerta) and one woman author, Jeannette L. Clariond, have reworked this passage according to their own aesthetic principles.

Keywords: Virgil; *Aeneid*; Mexican literature; literary reception; translation.

Sumario: 1. VIRGILIO ENTRE LOS ESCRITORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS | 2. ETERNIDAD E INDETERMINACIÓN DE *AEN.* 1.462 | 3. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. LAS LÁGRIMAS COMO PARATEXTO | 4. ALFONSO REYES. PARODIA Y ANALOGÍA VIRGILIANAS | 5. JUAN BAÑUELOS. DE CARTAGO A LA ROMA CONTEMPORÁNEA | 6. JOSÉ EMILIO PACHECO EL VIRGILIANISMO DE BORGES Y EL COSMOPOLITISMO MEXICANO | 7. DAVID HUERTA. LÁGRIMAS VIRGILIANAS EN LA CIUDAD | 8. JEANNETTE L. CLARIOND. CARTAGO, TIRO Y SIDÓN | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: 1. VIRGIL AMONG CONTEMPORARY MEXICAN WRITERS | 2. ETERNITY AND INDETERMINACY IN *AEN.* 1.462 | 3. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. TEARS AS PARATEXT | 4. ALFONSO REYES. VIRGILIAN PARODY AND ANALOGY | 5. JUAN BAÑUELOS. FROM CARTHAGE TO CONTEMPORARY ROME | 6. JOSÉ EMILIO PACHECO. BORGES' VIRGILIANISM AND MEXICAN COSMOPOLITANISM | 7. DAVID HUERTA. VIRGILIAN TEARS IN THE CITY | 8. JEANNETTE L. CLARIOND. CARTHAGE, TYRE AND SIDON | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

1. VIRGILIO ENTRE LOS ESCRITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX

Estudiar la relación de Virgilio con autores tardoantiguos, medievales o modernos¹ es algo que, en el ámbito de los estudios clásicos, se ha hecho con profusión y no extrañará a nadie que se sigan encontrando nuevos autores y vetas que analizar. Cuando hablamos del siglo XX, e incluso del XXI, el estudio de la relación de las estéticas de estos siglos con Virgilio deviene menos esperable y, por lo tanto, menos habitual dentro de esta disciplina². Si añadimos a la cronología la geografía del México de estos siglos o, en términos generales, el ámbito de la literatura hispanoamericana³, estamos ya entrando en un territorio poco explorado por investigadores interesados en el poeta romano y su recepción.

¹ En la línea de la investigación de Domenico Comparetti en *Virgilio nel Medio Evo* (1869), está *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, el volumen compilado por PUTNAM y ZIOLKOWSKI (2008).

² Para el Virgilio del siglo XX, puede consultarse el ya canónico *Virgil and the Moderns* de ZIOLKOWSKI (1993), incluido como parte de su reciente *Roman Poets in Modern Guise* (ZIOLKOWSKI 2020), los últimos capítulos del *Virgil and the Augustan Tradition* de THOMAS (2001) o trabajos monográficos como el de la recepción en Francia, *Aeneas takes the Metro* de COX (1999), el libro *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing* escrito por la propia COX (2011) o el más reciente de GARCÍA JURADO, *Virgilio. Vida, mito e historia* (2018), que incluye esta vez autores hispanos en su estudio. Por su parte, dentro de los estudios de Tradición Clásica en la literatura española, son fundamentales los trabajos de CRISTÓBAL LÓPEZ, desde su tesis doctoral (1980) hasta un reciente trabajo sobre la *Lavinia* de Ursula K. Le Guin (2015), también abordada por TEODORO PERIS (2015) desde el punto de vista de la deconstrucción literaria.

³ Dentro de estos estudios, destaca sin duda la línea sostenida por GARCÍA JURADO en sus trabajos sobre Jorge Luis Borges, uno de cuyos últimos resultados es la fundamental monografía *La Eneida de Borges. Regreso a una obra subterránea* (2021) y el capítulo sobre el virgilianismo de la dedicatoria a Leopoldo Lugones en "El hacedor" (2024a).

La literatura del México del siglo XX, con su continuidad en estas poco más de dos décadas del XXI, presenta, no obstante, un rico panorama de relecturas del poeta latino a partir de múltiples estéticas e intereses, situadas en diferentes momentos de su historia. Dentro de este, hay algunos versos o pasajes algo más largos que han sido particularmente significativos. De forma muy singular, el verso 1.462 de la *Eneida* —en realidad, la primera mitad del verso, como veremos— posee una estructura tan sugerente que ha dado lugar a que algunos poetas mexicanos de este período hayan sentido como propios tales versos y se hayan aventurado a darles un sentido renovado dentro de sus propias estéticas. Como podremos comprobar, además, dicho verso parece concebido de forma delicadamente artesanal por Virgilio para convertirse en una lente para contemplar y lamentar las desdichas propias de la condición humana en cualquier latitud o época⁴.

Para abordar este asunto, vamos a centrarnos primero en las características lingüísticas que lo hacen tan singular (aliteraciones, sintaxis, indeterminación semántica), al tiempo que mostraremos algunas posibilidades de traducción que han propuesto ciertos traductores del pasaje al español en las últimas décadas. A continuación, propondremos una pequeña historia de la recepción de este verso en la literatura mexicana del siglo XX y las primeras décadas del XXI, tomando como referencia a los siguientes autores: Pedro Henríquez Ureña⁵, Alfonso Reyes, Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, David Huerta y Jeannette L. Clariond.

2. ETERNIDAD E INDETERMINACIÓN DE *AEN.* 1.462

Recordemos el verso completo, para pasar a comentar algunas de las características que lo hacen único:

Sunt lacrimae reru(m) et mentem mortalia tangunt (*Aen.* 1.462).

Además de la cadencia tan singular, fruto de una cuidada disposición de aliteraciones de nasales (n/m), dentales (t) y líquidas (l/r) a lo largo de todo el verso, el aspecto sintáctico de su primera parte resulta al tiempo misterioso y polisémico. Si tomamos el sujeto del verbo *sunt*, *lacrimae*, encontramos que su genitivo *rerum* puede en realidad tener varios significados posibles en el contexto en que Virgilio hace que Eneas

⁴ En palabras de BARCHIESI (2006) XV: “Parole che sono diventate —non per arbitrio o casualità: è un verso scritto in modo citabile, destinato fin dall’ origine a una perdita di contesto— il simbolo di una lettura dell’ *Eneide* come classico che si rinnova di continuo: poema dei vinti, dei vincitori tristi, dell’umanità, lacrime delle cose, universalismo”.

⁵ En su caso, somos conscientes de que se trata de un escritor de nacionalidad portorriqueña, que también se sintió cercano a la cultura argentina y, de una forma más matizada, a la estadounidense. Sin embargo, su papel fundamental en la generación del “Ateneo de la Juventud Mexicana” (fundado el 28 de octubre de 1909) y la tutela que ejerció sobre algunos de sus miembros (singularmente, Alfonso Reyes) hace que, para los propósitos de este estudio, podamos incluirlo como parte de la literatura mexicana del siglo XX. Cf. ROGGIANO (1989) y VILLAGÓMEZ y RODRÍGUEZ (2013).

lo pronuncie: recoge el estupor del personaje, que con estas palabras le transmite a Acates, ante las imágenes del templo de Juno en Cartago⁶, por el hecho de que sus habitantes hayan recogido en unas ‘imágenes’ (*pictura*, v. 464) las desdichas de los troyanos. En este contexto, como decimos, existe la duda acerca de la relación del genitivo (*rerum*) y el sujeto de la oración (*lacrimae*), dado que, como Warthon señala en un estudio modélico, puede entenderse como “genitivo objetivo” (‘las lágrimas por las cosas’) o “subjetivo” (‘lágrimas propias de las cosas’)⁷. Según cada atribución, estaríamos ante una reflexión general acerca de la empatía del pueblo cartaginés (las pinturas reflejan el llanto por las desgracias troyanas) en caso de que el genitivo fuera objetivo, mientras que si se tratara de un genitivo subjetivo estaríamos más bien ante la idea de que es la propia *pictura* (identificada con las *rerum* de la expresión) la que contiene o guarda tales lágrimas en sentido figurado⁸. Así, estamos ante una muestra de la riqueza de la sintaxis virgiliana, una sutil “sintaxis del sentimiento” en palabras de Gian Biagio Conte⁹.

De este mismo pasaje se han propuesto diversas traducciones a diferentes lenguas y, en el caso de la española, la siguiente lista permite comprender las dificultades tanto de interpretación como de traducción del pasaje al español a las que se enfrentan sus exégetas y traductores. Véase a continuación una selección de versiones a esta lengua desde finales del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI:

Eugenio de OCHOA (1869)¹⁰: “Aquí hay lágrimas para las desgracias y compasión para los grandes desastres”.

Miguel Antonio CARO (1873)¹¹: “El sentimiento aquí llantos derrama,/ y aquí se siente en la desgracia ajena”.

Joaquín Arcadio PAGAZA (1913)¹²: “[...] y también lágrimas arrancan/ aquí nuestras desdichas y commueve / nuestro desastre los mortales pechos”

Aurelio ESPINOSA PÓLIT (1961)¹³: “Lágrimas hay por nuestras cosas, y almas / que ante la muerte y el dolor se inmutan”.

⁶ Se trata de uno de los elementos más desconcertantes de la narración, pues, como se recuerda, Juno es la divinidad que va tratando de alejar a Eneas y a los suyos de llegar al Lacio con toda clase de ataques y artimañas. Sobre la écfrasis de las pinturas y su relación con la narración general de la *Eneida*, puede verse PUTNAM (1998) 23-54 y sobre el valor estético de la escena dentro de la poética melancólica de Virgilio también FARRELL (2012).

⁷ BORGHINI (1980) propone que este pasaje representa, junto con otros tomados de Catulo y Virgilio, una subcategoría de genitivo: “genitivo inherente”, que en este caso hace equivaler *lacrimae rerum a res lacrimosae o lacrimabiles*, tomándolo como *variatio* respecto a la expresión del verso anterior: *sunt hic etiam sua praemia laudi* (*Aen.* 1.461).

⁸ AMIR (2009), por su parte, compara la empatía que demuestra la écfrasis de las pinturas con otras obras literarias y pictóricas.

⁹ “And this labour of construction certainly includes procedures involving techniques of transposition, a syntax of pathos which replaces and overwhelms the syntax of reason” (CONTE 2007) 67.

¹⁰ OCHOA (1869) 195-196.

¹¹ CARO (1890) 31.

¹² PAGAZA (2005) 91.

¹³ ESPINOSA PÓLIT (1961) 223.

María del Dulce Nombre ESTEFANÍA ÁLVAREZ (1974)¹⁴: “[...]; aquí están las lágrimas por su desgracia (*sc.* de Príamo). Las calamidades humanas llegan al corazón de los hombres”.

Rubén BONIFAZ NUÑO (1972)¹⁵: “Hay lágrimas de las cosas, y lo mortal toca la mente” Rafael FONTÁN BARREIRO (1986)¹⁶: “Lágrimas hay para las penas y tocan el corazón las cosas de los hombres”.

Javier de ECHAVE-SUSTAETA (1992)¹⁷: “Aquí también hay lágrimas para las desventuras, / la breve vida humana lancina el corazón”.

Julio PICASSO MUÑOZ (2007)¹⁸: “Lágrimas corren ante el espectáculo del mundo: el destino de los mortales commueve los corazones”.

Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ (2016, 2022)¹⁹: “Llanto hay por nuestros sucesos, dolor ante nuestras desgracias”.

Luis T. BONMATÍ (2023)²⁰: “[...] Las desgracias / se lloran y las almas se emocionan / con tanta muerte”.

Con una rápida lectura de estos pasajes, podemos hacernos cargo de la variedad de posibilidades que este verso posee en su traducción al español, al tiempo que notamos también que la mayoría de los traductores reproducen en sus versos la consideración de *rerum* como genitivo objetivo de *lacrimae* (Ochoa, Espinosa Pólit, Estefanía Álvarez, Fontán Barreiro, Echave Sustaeta, Cristóbal López), con la notable excepción de Miguel Antonio Caro que introduce elementos que no están propiamente en el texto latino ('sentimiento', 'desgracia') para tratar de ofrecer una versión en español que recoja el *pathos* virgiliano con otros términos y con las *lacrimae* como objeto de esa nueva construcción. Joaquín Arcadio Pagaza prefiere traducir *rerum* como 'desdichas' y hacerlas el sujeto de una oración con el verbo "arrancar" y *lacrimae* como su objeto, en una vía intermedia.

Espinosa Pólit, por otro lado, opta por reforzar el pensamiento de Eneas con el posesivo 'nuestras' aplicado a las *lacrimae*, pero con una traducción donde se observa con claridad una reproducción de la estructura latina, manteniendo *rerum* como genitivo objetivo. Asimismo, la traducción como 'las lágrimas de las cosas' por parte de Rubén Bonifaz Nuño dentro de su esquema de traducción literal podría entenderse como interpretación del genitivo como subjetivo, aunque persiste en español también cierta "indeterminación". Picasso Muñoz, por su parte, lleva la traducción a un grado mayor de creatividad, al mostrar cómo las lágrimas 'corren ante el espectáculo del mundo'²¹. Finalmente, en la versión más reciente de Bonmatí, encontramos una

¹⁴ Estefanía Álvarez (1974) 57.

¹⁵ BONIFAZ NUÑO (1972) 15.

¹⁶ FONTÁN BARREIRO (1986) 39.

¹⁷ ECHAVE-SUSTAETA (1992) 154.

¹⁸ PICASSO MUÑOZ (2007) 17.

¹⁹ CRISTÓBAL LÓPEZ (2016) 37, (2022) 117.

²⁰ BONMATÍ (2023) 64.

²¹ PICASSO MUÑOZ (2007) XL comenta este pasaje en su traducción, reconociendo su extrañeza ante él y la necesaria creatividad que debe emplear quien desee traducirlo: "Por otro lado, el latín, ya con vocabulario

creatividad todavía mayor por una voluntad de fluidez del texto traducido que acomoda su complejidad sintáctica a un español más poético y amable con el lector. En ambos casos, se puede notar una voluntad por mantener en español la consideración de *rerum* como genitivo objetivo en latín, que se traduce con un verbo diferente en Picasso Muñoz (y un desarrollo del sentido de *rerum*) y con una forma pasiva en ‘se lloran’, dejando la carga semántica de *lacrimae* en este verbo.

Ante las dudas que le surgen a quien desee comprender el pasaje y traducirlo, es, como decíamos, el trabajo de Wharton, el que, a nuestro juicio, da una pista más útil sobre cómo podemos entender tal variedad de posibilidades de interpretación y traducción (en su caso, recoge varias versiones en inglés) y, al mismo tiempo, hacernos cargo de la pluralidad de contextos y la variedad de poéticas que pueden encontrar en este verso una expresión de su propuesta estética. Su respuesta es que no es, como se ha pretendido entender en ocasiones, ambiguo, sino que, por el contrario, se trata de un verso caracterizado por su “indeterminación”. Tal característica hace que este verso esté deliberadamente incompleto, esto es, que requiere necesariamente que *lacrimae* y *rerum* sean dotadas de un significado que no se encuentra en la oración latina, sino en el contexto donde sea pronunciada tal expresión²².

Es precisamente la “indeterminación” del verso, que remite entonces a la pragmática, la que lo convierte en una concisa expresión de compasión por las desdichas propias y ajena a la que los creadores posteriores dotarán de especial significado en función de sus propias experiencias, tradiciones y contextos. Por ello, para ampliar el conocimiento de cuáles pueden ser, y de hecho han sido, los significados de este verso, proponemos un estudio sobre su recepción en un contexto tan singular como el de México durante los siglos XX y XXI.

3. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. LAS LÁGRIMAS COMO PARATEXTO

El primer ejemplo que merece comentarse es el de la prosa poética “Lacrimae rerum” (1915) de Pedro Henríquez Ureña, el cosmopolita escritor dominicano que fue fundamental para la génesis del “Ateneo de la Juventud Mexicana”²³, así como para otras

bastante reducido en comparación con el griego, se reducirá más en boca de Virgilio, pero no nos engañemos, ya que él crea con las palabras más ordinarias y usadas los versos más extraordinarios y nunca oídos. La necesaria polisemia de estas palabras comunes da una increíble profundidad a sus pensamientos. Véanse, verbigracia, las perifrasis que los traductores estamos obligados a interpretar en el famoso verso de *sunt lacrimae rerum*".

²² “In fact, the entire clause *sunt lacrimae rerum* is semantically incomplete or ‘underdetermined’. Until we assign referents to *lacrimae* and *rerum*, and work out the meaning of the genitive, the words cannot even be said to have a literal meaning; their meaning must be enriched by information not encoded in the language at all” (WHARTON 2008) 267. Traducimos *underdetermined* y *underdetermination* como ‘indeterminado’ e ‘indeterminación’ porque nos parece que recogen con claridad el sentido de lo que Wharton quiere expresar con tales términos. En inglés *indeterminacy* y *underdetermination* tienen significados y matices distintos, pero para los efectos de este trabajo y el verso que estudia los consideramos bien recogidos en este término en español.

²³ En torno a este grupo, tal vez el trabajo más completo sea el de QUINTANILLA (2008).

iniciativas en ciertos países como Argentina, Brasil o los Estados Unidos. Se trata de un breve texto escrito en México en 1914, pero publicado en el periódico *Las novedades* en la ciudad de Nueva York al año siguiente. En 1919 lo envió también a *El Figaro* en La Habana, *La Unión Hispanoamericana* en Madrid y en 1920 a *La Cuna de América* de Santo Domingo. La obra de Henríquez Ureña guarda una relación en principio lejana con los hechos narrados por Virgilio, pero, al constituir la juntura latina un paratexto²⁴, permite establecer vínculos con la expresión de lamento ante la destrucción de la ciudad de la que se ha huido, así como con la impotencia del arte ante la destrucción provocada por una guerra o una revolución.

Henríquez Ureña habla en este texto de la casa de su amigo Pablo Martínez del Río y Vinent (1892-1963), quien por entonces era un joven estudiante en la Universidad de Oxford que regresaba a la Ciudad de México durante sus vacaciones. El escritor describe el lugar como un mundo al margen del ruido y la vulgaridad, contrarrestados por la belleza y la armonía del clasicismo griego creadas por la arquitectura del lugar:

La amplitud de los recintos, donde vigilante armonía depuró todas las perspectivas, perfeccionaba las actitudes: las que materialmente se sustentaban en altos sitiales clásicos; las que moralmente descansaban en tradiciones discretas; las que intelectualmente —las más agitadas— hasta para el arranque del vuelo se apoyaban en la roca de mármol, en el cimiento griego de toda alta vida espiritual. Armonía, ésta del espíritu, más perfecta aún: ni vigilancia exigía. Junto a los cuadros, el capricho se esparce.²⁵

De esta forma, Henríquez Ureña muestra cómo ese paraíso terrenal, donde conversaba con su amigo sobre las modas de su ciudad de acogida y sus propias preferencias (Oscar Wilde, Gabriele D'Anunzio) aparecerá destruido después por una revuelta popular durante la Revolución Mexicana²⁶. Esta revuelta arrasa ese espacio de conversación y sabiduría que describía en las líneas anteriores. A la postre, ese lugar ha quedado convertido en ruinas y el escritor se pregunta escéptico por la posibilidad de que de esas ruinas pueda resurgir la vida que él conoció, ahora aniquilada por un implacable orden divino que no acierta a comprender:

¿Todo habrá sido mancillado, deshecho, por manos implacables? El Asia, con imaginación curiosa, con mano paciente, labró los polícromos jarros: ¿vendrá la mano ruda,

²⁴ El verso actúa como paratexto al poema en prosa de Henríquez Ureña. La función paratextual no debe desdenarse como una mera anécdota o dato que consignar en un catálogo. Se trata de una dinámica literaria compleja, donde el paratexto, en este caso el título, informa de manera esencial el contenido del texto. La definición dentro de la taxonomía de la transtextualidad de Gérard Genette, autor del esencial *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) considera las relaciones paratextuales “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (GENETTE 1989) 12. Por su parte, GARCÍA JURADO (2024b) 215-226 y JANSEN (2021) son una referencia esencial para las relaciones entre las prácticas “inter-” o “trans-” textuales y los estudios de Tradición y Recepción clásica.

²⁵ *Apud ROGGIANO* (1959) 360-361.

²⁶ Tristemente, no fue el de esta biblioteca un caso aislado, como ha estudiado RAMÍREZ PADILLA (2008).

sin imaginación que la guíe, a destruir en instantes el fruto de años lejanos? Sobre la hollada alfombra, los destrozados sitiales, la biblioteca dispersa ¿podrá alzarse vida fecunda? No sé si en la incomprensible justicia de los dioses haya compensaciones reales cuando la destrucción material es también destrucción de vida espiritual.²⁷

La relación de la prosa con su título y el pasaje virgiliano es, por tanto, indirecta, dado que no hay mención ni del contexto ni de la historia relatada por Virgilio en el cuerpo del texto. Sin embargo, una interpretación menos estrecha de este vínculo nos permitiría encontrar algunos puntos de conexión: el llanto por la destrucción del hogar (*las lacrimae* por la destrucción de Troya de Eneas / la casa mexicana de Martínez del Río) y el arte como vehículo de expresión de este lamento (la poesía, la prosa y la pintura). Asimismo, nos resulta ciertamente emparentada con la voz virgiliana la última frase (“no sé si en la incomprensible justicia de los dioses...”), en pasajes como *tantaene animis caelestibus irae?*²⁸, es decir, la pregunta por cómo actúan los dioses, cuál es su singular justicia, si es que existe, o si no estaremos más bien ante un acto de pura ira, muy terrenal. En cualquier caso, resulta claro que el sintagma *lacrimae rerum*, al actuar como paratexto, de alguna forma condiciona y resume el relato acerca de este apacible lugar y su biblioteca, pues existen puntos de conexión que se pueden establecer legítimamente, y, en cualquier caso, es el autor el que ha querido emplear la locución latina como paratexto de su prosa.

Tales analogías no son anecdóticas en alguien como Henríquez Ureña, ni en la generación de intelectuales reunidos en el Ateneo. Por el contrario, frente a las ideas románticas del genio, la inspiración y la cultura nacional, Henríquez Ureña mantuvo una mirada cosmopolita hacia la cultura, al igual que después hará, por ejemplo, Alfonso Reyes. El autor defendió en un ensayo posterior la “imitación” de los grandes autores del pasado, antiguos y modernos, como vía para alcanzar la propia voz y una originalidad que no está reñida con la creación y el genio individual, si se es capaz de transformar aquello que se toma de otros:

¿Dónde, pues, comienza el mal de la imitación? Cualquier literatura se nutre de influjos extranjeros, de imitaciones y hasta de robos: no por eso será menos original [...]. Pero el caso es grave cuando la transformación no se cumple, cuando la imitación se queda en imitación. Nuestro pecado, en América, no es la imitación sistemática —que no daña a Catulo ni a Virgilio, a Corneille ni a Molière—, sino la *imitación difusa*, signo de la literatura de aficionados, de hombres que no padecen ansia de creación; las legiones de pequeños poetas adoptan y repiten indefinidamente en versos incoloros “el estilo de la época”, los lugares comunes del momento.²⁹

La “imitación” tendría por lo tanto dos posibles prácticas: la llamada “imitación difusa”, propia de aficionados que carecen de dotes verdaderamente artísticas, y la

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Aen.* 1.11: “¿Tan grande es la ira en las almas celestes?”, traducción de CRISTÓBAL LÓPEZ (2022) 11.

²⁹ Henríquez Ureña (1989) 53.

“creativa”, que es la que es capaz de tomar e incluso robar a los autores que un escritor admira para hacer con ellos algo nuevo, reescribirlos en función de intereses renovados. Esta transformación paratextual del pasaje virgiliano es una muestra de tal relación, que no fue la única del siglo XX mexicano.

4. ALFONSO REYES. PARODIA Y ANALOGÍA VIRGILIANAS

Alfonso Reyes es, probablemente, el más *virgilianófilo* de los escritores mexicanos del siglo XX. El recurso a aspectos biográficos, versos e ideas del poeta de Mantua³⁰ está presente en la creación alfonsina desde muy temprano, dentro de su profundo interés por el mundo griego y romano³¹. Naturalmente, el verso que aquí nos ocupa fue también objeto de predilección del polígrafo regiomontano. La primera manifestación de este interés por el verso virgiliano aparece en su temprana pieza teatral “Lucha de patronos. (En los Campos Elíseos)” escrita en México en 1910, pero que verá la luz en Madrid en 1920 dentro del conjunto de textos titulado *El plano oblicuo*.

Esta pieza está muy vinculada al momento de su composición: en mayo de 1910, todavía no había estallado la Revolución mexicana y Alfonso Reyes se encontraba en México. Su padre, Bernardo Reyes, importante general, gobernador de Nuevo León y aspirante a suceder a Porfirio Díaz en la presidencia de la República, había sido enviado al exilio el año anterior. Este trasfondo de historia contemporánea está muy presente en la pieza alfonsina, al tiempo que se encuentra enmascarado por una discusión entre dos personajes de la épica antigua, Odiseo y Eneas³², entre las sombras del Infierno, como reza el propio título, en los Campos Elíseos. Esta referencia al lugar infernal admite, como todo el texto, un juego complejo con la cultura francesa, de moda entre la aristocracia intelectual de aquella época, por su sinonimia con la conocida avenida parisina. Hay, por tanto, una dinámica teatral erudita donde los dos personajes literarios discuten sobre sus respectivos relatos épicos, pero con argumentos y preocupaciones contemporáneos que además tienen un impacto en la política mexicana del momento. Así, Odiseo, según conjetura del Río Reyes, daría voz a los llamados “Científicos”, el grupo de intelectuales positivistas que detentaron la dirección de México en ese tiempo e, incluso, el propio Porfirio Díaz, gobernante de

³⁰ Homero fue también un autor muy querido y frecuentado por Reyes. De ahí su fundamental traducción de la *Iliada* (1951), que no pudo concluir, así como su poemario *Homero en Cuernavaca* (1949). A este respecto, cf. GUICHARD ROMERO (2004) y GARCÍA PÉREZ (2023).

³¹ Sobre la “afición de Grecia” de Reyes se ha escrito mucho. Nos remitimos al trabajo más reciente acerca del asunto, la entrada “Alfonso Reyes Ochoa” del *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (DHTRC) a cargo de David GARCÍA PÉREZ (2021) 667: “Alfonso Reyes desarrolló un carácter ecuménico en el estudio y apropiación de los clásicos grecolatinos frente a la visión conservadora que prevalecía en México. Creía en la emancipación del sujeto a través del conocimiento y de la reflexión del pensamiento antiguo de los autores clásicos”.

³² La referencia fundamental a este respecto es DEL RÍO REYES (2013).

Méjico entre 1884 y 1910³³, mientras Eneas lo sería del padre de Alfonso, Bernardo Reyes, en el momento justo en que es enviado al exilio.³⁴

Los términos generales de la disputa son acerca del relato virgiliano y el carácter de héroe *pius* de Eneas, es decir, de su compromiso con su patria, su familia y sus dioses. Odiseo se burla de Eneas como alguien “más sufrido que hermoso; siempre más santo que sabio”³⁵. Para tales burlas, Odiseo se sirve de relatos alternativos de la conquista del Lacio como los de Tito Livio o Dionisio de Halicarnaso, con los que trata de poner en cuestión los hechos relatados por Eneas. Este último trataría de defenderse aludiendo a los hechos que considera incuestionables sobre su vagar por el Mediterráneo. Así lo ataca este Odiseo:

ODISEO.- [...] Aquí entre las sombras —convéncete—, no estamos en la tierra de Dido: aquí no hay lágrimas para las desgracias. Vamos a cuentas, si te place, y apuremos las razones. Y sabremos quién vence a quién, y los que nos escuchan ahora nos tendrán por sensatos.³⁶

En este caso, encontramos, como decíamos anteriormente, interés por la primera parte del verso, recuperado aquí según la traducción de Eugenio de Ochoa³⁷ (1869) que mencionamos en el apartado número 2 de este trabajo. Su interpretación del verso, por tanto, continúa con la consideración de *rerum* como genitivo objetivo, en este caso con el propósito literario por parte del Odiseo alfonsino de mostrarle a Eneas/Bernardo Reyes cómo se desarrollan las cosas “entre las sombras” (*per umbram* como en *Aen.* 6.268 o *per umbras* en la otra hipálage del libro sexto en *Aen.* 6.452). Reyes utiliza el verso virgiliano para mostrar la hostilidad de Odiseo, quien pronuncia aquí estas palabras, y del entorno inframundano de los Campos Elíseos hacia Eneas.

En esta esgrima dialéctica, Odiseo termina por triunfar, símbolo alegórico de cómo se impone el relato que cuestiona los argumentos fácticos, en una polémica que a nuestro juicio tiene que ver también con el auge de la filosofía de Nietzsche en el

³³ “¿Quién es Ulises, el otro *patrón*, en la disputa, si no el propio afrancesado general Porfirio Díaz, aún vencedor en mayo de 1910? [...] En resumen, hasta mayo de 1910, en lucha de esos dos generales, patriarcas del México de principios del siglo XX: Díaz y Reyes, Reyes era el vencido y Díaz el vencedor” DEL RÍO REYES (2013) 45.

³⁴ “Al decir Eneas «yo salvé a los dioses de mi patria» no puede dejar de relacionarse su discurso con el del general Reyes para quien Porfirio Díaz no era una persona, sino la representación del poder temporal de su patria, por ello, no se puso a juzgar los actos del dictador, y por ello se sentía obligado a acatar pacíficamente el “mandato divino”, es decir, la orden de salir desterrado, sin juzgar si hacía bien o mal, independientemente de que sus partidarios lo juzgaran como pusilánime y cobarde por no atreverse a contender contra Porfirio Díaz” DEL RÍO REYES (2013) 42.

³⁵ REYES (1956) 61.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Para las características de esta traducción y su importancia en décadas posteriores, cf. CASTRO DE CASTRO (2013).

Méjico de la época³⁸, quien, como es sabido, defendía que no existen hechos incontestables, sino sólo una lucha de interpretaciones. Tal lucha, fundada en un amplio conocimiento de las fuentes antiguas por parte de Reyes, es la que se le ofrece al lector en esta obra. El desenlace, por tanto, es a favor de Odiseo, cuya victoria reconoce el propio Alfonso Reyes, sobre la *pietas* de Bernardo-Eneas, derrotado así en su argumentación, y Porfirio Díaz y sus respectivos partidos, recurriendo al final de la obra nuevamente al verso virgiliano:

ENEAS.- Ya veo que aquí sólo hay burlas para las desgracias, sólo hay burlas para los misterios³⁹. ¡Oh, tiembla, Ulises! Las cosas son inexplicables.⁴⁰

El final de la obra, por tanto, recupera la imagen virgiliana del medio verso que estudiámos, ahora siguiendo el mismo esquema de Ochoa (“hay lágrimas por...”) modificando las “desgracias” del traductor por las “burlas” que Eneas ha sufrido en su diálogo infructuoso con Odiseo, del que se reconoce perdedor, dado que no hay forma de explicar la realidad de sus hechos frente a quien tan sólo es capaz de proponer interpretaciones alternativas al *pius Aeneas*, en una nueva forma de ser πολύτροπον⁴¹. En esta ocasión, se trata de una habilidad para negar hechos y cuestionar la *pietas* de Eneas/Bernardo Reyes con lo que Alfonso Reyes propone una mirada antigua y a la vez contemporánea acerca de las discusiones y tensiones de su propio padre con Porfirio Díaz y sus partidarios en el México en que se escribe este texto.

En otro contexto diferente, con Reyes ya convertido en un flamante diplomático, embajador de México ante Brasil, en Río de Janeiro, escribe un texto que es fundamental para el virgilianismo del siglo XX, titulado *Discurso por Virgilio* (1930), que fue publicado en distintas versiones en 1931, primero en la revista *Contemporáneos*, y 1932⁴². Este texto resultó extremadamente polémico por considerarse un acto de sumisión al presidente Pascual Ortiz Rubio y a Plutarco Elías Calles, verdadero fac-tótum del régimen mexicano de la época, iniciador de la hegemonía política primero del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y después el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Este vínculo es el que debe conducirnos desde la exquisitez de la prosa alfonsina a la constancia de que tal discurso tuvo el interés de halagar al gobernante en turno de México, así como el establecimiento de Reyes como intelectual⁴³.

³⁸ Lo que explica, al menos en parte, la renovada visión de Grecia y Roma que transmite la obra incomparable de Alfonso Reyes. Recuérdese, en este contexto, la afirmación de Alfonso Reyes: “Mi Grecia, señores, soy yo” *apud* UGALDE QUINTANA (2019) 150.

³⁹ Tras esta estructura sintáctica puede verse, naturalmente, una reescritura irónica de la primera parte del verso 1.462: *sunt lacrimae rerum*. Se pasa de las lágrimas en la *Eneida* a las burlas en “Lucha de patronos”.

⁴⁰ REYES (1956) 66.

⁴¹ *Od.* 1.1.

⁴² Por nuestra parte, citamos a partir de la renovada edición del Fondo de Cultura Económica (REYES 2015).

⁴³ Como destaca GUICHARD ROMERO (2004) 431: “Reyes quería dejar claro que la cultura mexicana pertenecía a la tradición clásica con todo derecho aunque hubiera llegado tarde al banquete de la cultura occidental. Es cierto que se extravió a veces en ese propósito de fundación, como lo demuestran los disparates del *Discurso por Virgilio*, plenos de patriotismo latino barato adecuados al gobierno de turno”.

Por su parte, Reyes proponía en su ensayo que Virgilio era el autor cuya obra contenía la belleza estética e ideas prácticas necesarias para conformar una nueva identidad política mexicana para su propio tiempo. En especial, fue muy exitosa su fórmula: “quiero el latín para las izquierdas, porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas”⁴⁴. Además, concretó su propuesta de utopismo virgiliano en pasajes como este:

Alimento de hombres, hierro para varoniles templanzas, donde también hay ocasión a las caricias del sentimiento y también hay lágrimas para los dolores; heroicidad de talla humana; senda medida a nuestro paso. ¡Con razón Virgilio parece, siempre y para los hombres de todas las tierras, una voz de la patria! Allí aprendemos que las naciones se fundan con duelos y naufragios, y a veces, desoyendo el llanto de Dido y pisando el propio corazón⁴⁵. En las aventuras del héroe que va de tumbo en tumbo salvando los Penates sagrados, sé de muchos en nuestra tierra que han creído ver la imagen de su propia aventura, y dudo si nos atreveríamos a llamar buen mexicano al que fuera capaz de leer la *Eneida* sin conmoverse.⁴⁶

En este pasaje, se encuentra de nuevo el inicio del verso virgiliano, en medio de múltiples referencias a pasajes de la *Eneida* y a momentos relevantes de la narración. Como puede verse, Reyes opta por mantener en su recreación un esquema de traducción del verso cercano al de Ochoa, como sucedía en “Lucha de patronos”, que le sirve para hacer notar que la *Eneida* no es sólo (ni siquiera fundamentalmente) un poema de combate, sino que también la propia obra virgiliana muestra esa empatía con los derrotados que Eneas advirtió en las imágenes del templo de Juno en Cartago. Tal mención crea, por tanto, una doble lectura de la narración virgiliana: Reyes, dentro de su propuesta cultural y educativa de mejorar la educación de sus conciudadanos a través de Virgilio⁴⁷, afirma que existe también para el mexicano la “imagen de su propia aventura” en la *Eneida*. Ello supone una reiteración, en este caso a propósito de la Revolución mexicana, de la imagen del troyano Eneas contemplando las imágenes de la caída de su propia ciudad, Troya. Tal vínculo queda naturalmente establecido por el *sunt lacrimae rerum* que actúa aquí como intermediario entre los dos

En una línea similar, GARCÍA PÉREZ (2024: 107) en un reciente estudio crítico afirma: “Reyes es Virgilio en la sequedad del Anáhuac y dirige sus palabras al líder político emergente de una Revolución que fue traicionada de inmediato. De manera que el ideal virgiliano, épico en la política, bucólico en la metamorfosis del campesino mexicano y didáctico en la predicación del mentor que se asume como guía intelectual y moral del pueblo, se decanta por una fuente de la tradición clásica que apela a redescubrir y hacer fructificar la raíz bimilenaria y hundida en el simbolismo de Virgilio”.

⁴⁴ REYES (2015) 218.

⁴⁵ Este pasaje traduce tal vez la segunda mitad del segundo verso de este pasaje virgiliano (*Aen.* 4.331-332): *Dixerat ille Iouis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat.*

⁴⁶ REYES (2015) 220.

⁴⁷ En palabras de LAIRD (2010: 180): “As for those who think that teaching Latin is inappropriate when many people are still illiterate, that lethal confusion is to prescribe the total abolition of human knowledge: the political ideal of education is to bring everyone up, not down, to an equal level”.

héroes: Reyes (o cualquier mexicano, según su pretensión) y Eneas pueden afirmar, por el contacto extasiado con una obra de arte (los frescos de Cartago y la propia *Eneida* respectivamente), que existen esas “lágrimas para los dolores” en el pueblo cartaginés, en el caso de Eneas, y en el propio Virgilio, en el de Reyes.

5. JUAN BAÑUELOS. DE CARTAGO A LA ROMA CONTEMPORÁNEA

El poeta chiapaneco Juan Bañuelos (1932-2017), dentro de una voz específica de su poética última, parece volver de forma meditativa a paisajes y objetos cuya contemplación lleva al poeta a una serie de reflexiones acerca del paso del tiempo, el dolor y su relación con el ser humano⁴⁸. Pueden revisarse algunos poemas como “Ariadna”, su abandono en Naxos o el “Cántico del Mar Egeo”, una reflexión contemplando este mar y su historia desde la poesía clásica. Juan Gelman destaca precisamente como propio de la poesía de Bañuelos que “escucha el habla de las cosas” para su reescritura del *sunt lacrimae rerum* virgiliano⁴⁹. En ocasiones, esta contemplación se hace a partir de la asunción de algunos elementos propios de las poéticas contemporáneas de autores como Cavafis o Saint John-Perse. En este caso, vamos a comprobar cómo este carácter reflexivo frente a la realidad permite vincular el verso virgiliano y una voz poética muy posterior: la de Francisco de Quevedo.

En su poema “El viaje de otoño” (1986), en su parte IX, Bañuelos comienza con el paratexto en latín: *sunt lacrimae rerum*, informando por tanto desde el principio el poema con estas palabras. Este inicia con una serie de reflexiones metafísicas acerca del paso del tiempo y la existencia del mal: “¿De qué lucha y gemido estamos hechos?”⁵⁰, se pregunta el poeta al inicio. Hacia la mitad del texto, la voz poemática se sitúa en Roma:

[...] y más allá del Tíber
grazna la hierba de la pesadumbre
Sólo nosotros somos
el vino turbio del paisaje
sólo bajo el otoño
la humedad
sabe a ceniza.⁵¹

⁴⁸ Según el ensayo de ALARDÍN (2012: 4) sobre su poética: “Unos cuantos elegidos, como Juan Bañuelos, van más allá de estas actitudes comunes y se enfrentan directamente ante los imponderables, es decir que toman el toro de la vida por los cuernos y hacen inolvidables figuras capoteando la muerte, el silencio inexplorado, la lucha del hombre con su entorno, la batalla diaria del hombre consigo mismo, la violencia del amor, y el estremecimiento ante la inmediatez del ser”.

⁴⁹ “Su voz se instala en la historia, pero no de cualquier manera: *él oye el habla de las cosas* y está atravesado por el tiempo de todos. No sólo el de hoy. Este chiapaneco recorre la realidad con ojos antiguos muy presentes y provoca el encuentro de misterios” GELMAN (2000) 7. El énfasis es nuestro.

⁵⁰ BAÑUELOS (2012) 29.

⁵¹ *Ibid.*

La referencia al Tíber, más allá de la sinestesia (“grazna la hierba de la pesadumbre”), produce en el lector una primera sorpresa. La siguiente estrofa da la vuelta a la situación: resulta que es el ser humano el “vino turbio del paisaje”. Incluso la humedad, en una nueva sinestesia, que se siente al lado del río “sabe a ceniza”, la ceniza de la destrucción inevitable que trae el tiempo y también la ceniza que contiene los restos de Roma, como veremos más adelante. Se trata de una reflexión metafísica, muy propia de esa voz de Bañuelos que comentábamos, a propósito de las ruinas que uno encuentra todavía en la Roma contemporánea. Es ahí donde el poeta recuerda los versos de Francisco de Quevedo en su poema “A Roma sepultada en sus ruinas”:

Acoso ocaso eclipse
una ciudad sin nombre
es nuestro cuerpo:
buscas en Roma a Roma
y a Roma misma no la encuentras /
atada Roma va a tu cuello.⁵²

Recordemos ahora completo el soneto quevediano:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace, donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo las medallas,
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades, que blasón latino.

Solo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.⁵³

Aquí, precisamente a lo largo de los cuartetos y los tercetos de este soneto el poeta encuentra ruinas donde ha estado buscando el espíritu de la grandeza romana. En su caso, se da a través de dos imágenes: la de la comparación de la ciudad de Roma con un cuerpo “sin nombre” en el poema de Bañuelos y con un cadáver en lugar de las murallas (los *altae moenia Romae* de *Aen.* 1.7) de la antigua capital del Imperio en el

⁵² *Ibid.*

⁵³ QUEVEDO (1982) 67.

de Quevedo. Se trata, además, de un texto basado a su vez en el poema en latín de Giano Vitale (Ianus Vitalis, 1485-1560), poeta barroco italiano, traducido a su vez por Joachim Du Bellay, y que Quevedo entregó a la lengua española en el anterior poema⁵⁴. El único resto que dejó fue el río, el Tíber. Sobre ese mismo río es sobre el que pasea el poeta en los versos finales de Bañuelos. Dicho *topos* poético lo recrea de una forma original: bajo el puente siente las sombras de los muertos, la sedimentación de los cadáveres que ha dejado la historia romana, conscientes de habitar una “vieja ciudad”. Bañuelos recrea esta situación y muestra cómo los bronces de los quicios de la ciudad son los que “rechinan”:

Y bajo el puente hecho de sombras
los bronces rechinantes de los quicios
de esta vieja ciudad [...].⁵⁵

En la comparación con el poema de Giano Vitale, destaca el vínculo entre Bañuelos y Vitale a propósito de su imagen de la ciudad con el cadáver que somos todos ([...] *viden' velut ipsa cadavera tantae Urbis adhunc spirent imperiosa minas?*), algo que no está en Quevedo, lo cual puede indicar una lectura directa de este pasaje por parte de Bañuelos. Se puede añadir asimismo un dato más para esta coincidencia: una nota de Augusto Monterroso publicada en 1980 en *El País* donde busca el origen de este poema, habla de Vitale y del vínculo con Quevedo a partir de su lectura de la *Vida de Samuel Johnson* de James Boswell (1791). Monterroso vivía exiliado en México por aquél entonces por lo que tal vez pueda existir una conexión entre ambos hechos, tomando en cuenta esta curiosa circulación contemporánea de dicho poema.

Por su parte, el final del texto de Bañuelos clausura esta vinculación entre la estética barroca de las ruinas y la muestra del paso del tiempo en los restos de la Roma antigua que se hallan todavía presentes en la ciudad eterna. Así, encontramos en este poema contemporáneo el acomodo de ambas estéticas en la poética contemplativa y de reflexión metafísica de Bañuelos:

[...] algo te dicen:
también las cosas lloran.⁵⁶

Los últimos versos hacen que Virgilio se reencuentre con Roma, con una Roma ya perdida entre sus ruinas. El llanto por la destrucción de Troya en el templo de Juno en Cartago ahora es el llanto por la destrucción de Roma en Roma. En ella, no son los frescos los que lloran, sino los quicios de los bronces del puente sobre el Tíber los que llevan a Bañuelos a esta reflexión en una nueva écfrasis. Las cosas, las ruinas,

⁵⁴ Para la historia de este recorrido, cf. RODRÍGUEZ-PANTOJA (2014). Para la recuperación de este poema en el México de final del siglo XX, puede verse la nota de MONTERROSO (1980) en el periódico *El País*.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

los restos de la Roma eterna lloran precisamente por el dolor acumulado en esas sombras bajo el puente sobre el río romano merced a la maestría poética virgiliana, considerando aquí el genitivo del pasaje como propiamente subjetivo: ya no son las cosas las que muestran la empatía en el lugar por las desdichas de un pueblo concreto, sino la muestra de que las “cosas” (*rerum*) que han visto pasar muchos siglos “lloran” en su rechinar.

6. JOSÉ EMILIO PACHECO. EL VIRGILIANISMO DE BORGES Y EL COSMOPOLITISMO MEXICANO

El poeta citadino José Emilio Pacheco (1939-2014) se sintió también muy cercano a esta imagen virgiliana. Las lágrimas pasan en sus versos a formar parte de una tradición literaria de corte culturalista, dentro de la que Pacheco recurre con no poca frecuencia a autores antiguos⁵⁷. En el caso que nos ocupa, el del *sunt lacrimae rerum* virgiliano, el autor utilizó las dos primeras palabras en latín como referencia en algunos de sus “Inventarios”, las columnas que durante más de cuarenta años publicó en medios como *Excelsior* y *Proceso*⁵⁸. Allí las dio como título a la traducción de un epígrama de Solón transmitido por Estobeo y que después formará parte de las “Aproximaciones” recogidas en la primera edición de su poesía completa, *Tarde o temprano*, de 1980. Más tarde, desaparecerán de las ediciones más recientes. El texto griego y la aproximación de Pacheco son los siguientes:

οὐδὲ μάκαρ οὐδεὶς πέλεται βροτός, ἀλλὰ πονηροὶ⁵⁹
πάντες ὄσους θνητοὺς ἡέλιος καθορᾶ. (Solón, transmitido por Estobeo 15 D).⁵⁹

En el mundo mortal que el sol observa
Ningún ser hay feliz:
todo es miseria.⁶⁰

En todas estas ocasiones, Pacheco siempre citaba este texto en latín, pero sólo con el nominativo y genitivo, *lacrimae* y *rerum*. Como ya ha sido estudiado con anterioridad⁶¹, Pacheco fue un cultivador de ciertos pasajes virgilianos en sus propias creaciones, habitualmente siguiendo la línea abierta por la poesía de Jorge Luis Borges en sus poemas y ensayos. Así sucede con las hipálgates del famoso *ibant obscuri sola*

⁵⁷ Cf. DE VILLENA (1986) y CARRILLO JUÁREZ (2009).

⁵⁸ Una referencia esencial para la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX y de lo que llevamos de siglo XXI. Para profundizar en su singularidad, pueden leerse los estudios de VILLORO (2017) y OLEA FRANCO (2021).

⁵⁹ Seguimos la edición de RODRÍGUEZ ADRADOS (1956) 196. Su traducción, que naturalmente contrasta con la “aproximación” de Pacheco, es la siguiente: “Ningún hombre hay feliz, sino que desgraciados son cuantos mortales contempla el sol” (*ibid.*).

⁶⁰ PACHECO (1980a).

⁶¹ MARISCAL DE GANTE CENTENO (2020).

sub nocte per umbram (6.268) y de *tacitae per amica silentia lunae* (2.255) en su poemario *El silencio de la luna* (1992), donde el poeta mexicano, ya desde el título y en algunos de sus poemas, recuperaba estas imágenes virgilianas —repetimos— en la línea de lo expuesto y desarrollado por Borges en sus poemas y cuentos⁶².

En el caso que nos ocupa, el del verso que comienza con *sunt lacrimae rerum*, Pacheco bebe también del virgilianismo de Jorge Luis Borges, que ha estudiado con brillantez durante muchos años el profesor Francisco García Jurado (2021 y 2024 los más recientes). En el caso del poeta mexicano, el virgilianismo borgiano ligado al *sunt lacrimae rerum* reaparece en dos poemas incluidos en *La edad de las tinieblas* (2009).

El primero de ellos está concebido como una introducción al conjunto de los recogidos por Pacheco reunidos en ese libro. Se trata del siguiente texto:

Arrojados a este mar tan turbio y tan hondo,
jamás pondremos pie en tierra firme.
En su vaivén los flujos y reflujos nos zarandean sin
cesar y nos abisman con estrago. Flotamos
entre dos aguas a merced de las olas. Chocamos
unos contra otros y naufragamos a veces.
Tememos siempre a este mar tempestuoso
sujeto a todas las tormentas. Para sus
navegantes el único puerto seguro es la muerte.

Séneca, *Consolación a Lucilio*.

Traducción de Julián Hernández en *Lacrimae rerum: Breve antología de las letras latinas*, México, 1939.⁶³

Se trata de un poema que posee muchas resonancias para los lectores de la poesía antigua: el símil o la metáfora de la navegación está presente en distintos autores, poetas y prosistas, de la literatura griega y romana. En su caso, el poema, que señala a la muerte como el único puerto seguro, desarrolla este *topos* literario, tan caro a la Antigüedad. Al pie del poema, aparece como referencia bibliográfica una antología de la literatura latina titulada precisamente, *Lacrimae rerum*. El texto está atribuido a Séneca quien, en efecto, en varios de los pasajes de sus tratados filosóficos desarrolla esa metáfora con respecto a la propia vida humana.

El singular carácter borgiano de esta cita se encuentra en los siguientes elementos: el tratado citado, la obra *Consolación a Lucilio* no existe (se trata de una fusión entre las *consolaciones*, tituladas según la fórmula *Consolación a...,* y las *Epístolas morales a Lucilio*) de Séneca. Además, el “traductor” de este pasaje es un heterónimo conocido de José Emilio Pacheco, tanto en sus poesías como en algunas de sus prosas o “Inventarios” donde lo menciona. Por tanto, estamos ante un juego eminentemente borgiano para comenzar: compone un poema, situándolo como cita tomada de una

⁶² Para la relación de la poética de Pacheco con la borgiana, cf. PACHECO (2019).

⁶³ PACHECO (2019) 608.

antología de la literatura latina inexistente de la que formaría parte este pasaje inventado de Séneca, llamada significativamente *Lacrimae rerum*, que tampoco existe cuyo traductor, Julián Hernández es un heterónimo del propio José Emilio Pacheco. Este, sin embargo, no es totalmente invención de Pacheco: es un personaje que él ha tomado de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo. El Julián Hernández histórico es un traficante de traducciones del Nuevo Testamento, en el siglo XVI, cuando estaban terminantemente prohibidas las traducciones de la Biblia a las lenguas vernáculas⁶⁴. Una cita ficticia de un heterónimo rescatado de la tradición heterodoxa hispana, aunque él le dio nueva vida como un escritor mexicano desconocido que vivió entre 1893 y 1955. Estos juegos son muy del gusto, por otro lado, de la literatura contemporánea (recuérdese para ello las figuras paradigmáticas de Antonio Machado o Fernando Pessoa), como la de los propios Borges y Pacheco en otros textos⁶⁵.

Por otro lado, el poema donde está más condensada la reelaboración de Pacheco del “Virgilio borgiano” es en “Babel colgante” del mismo poemario *La edad de las tinieblas*. Se trata de un poema en prosa, donde el poeta mexicano habla de un hotel sin centro, hueco, donde el texto afirma que “todos mis ayeres desfilan por corredores ilegibles”⁶⁶. Se trata de una reunión de sombras y siluetas del pasado, aunque también señala que “jamás caras”⁶⁷, por lo que tal reunión lo es en el fondo de personas y momentos desdichados. La contemplación de estos sin embargo no es clara y confunde al poeta y por tanto al lector:

En esta cárcel vuelo, Babel colgante de la Nada, se vuelve simultánea la multiplicidad de mis pasados. Los personajes cruzan y se van. En la escena involuntaria aceleran el papel protagónico o no que desempeñaron en mi vida. Al fin la fantasmagoría se desvanece. Entre la vegetación artificial de la planta baja florece el sentimiento irreparable de las *lacrimae rerum*, la tristeza que hay en todas las cosas.⁶⁸

Tras describir esas sensaciones donde se reúnen “la multiplicidad de mis pasados”, van saliendo personajes que aparecen y se van. En las últimas líneas, Pacheco describe cómo estas sombras desaparecen y menciona que “entre la vegetación artificial

⁶⁴ “El primer indicio surgió cuando averigué por Julián Hernández y en los buscadores de la red me apareció un Julián Hernández, un cajista de tipografía del siglo XVI conocido como traficante de traducciones del Nuevo Testamento. En aquella época, ese trabajo merecía las atenciones que con tanto esmero solía procurar la Santa Inquisición de Sevilla, según lo cuenta Marcelino Menéndez y Pelayo en esa singular (y, a su modo, entretenida gracias a un involuntario humor negro) *Historia de los heterodoxos españoles*” Dario Jaramillo Argudelo *apud* VILLORO (2017) 53.

⁶⁵ En uno de sus “Inventarios”, PACHECO (1980b) expone algunas de sus hazañas y ofrece una antología de sus escritos. Asimismo, GARCÍA RAMÍREZ (2023) ha estudiado cómo este heterónimo ha terminado cobrando vida propia en varios textos críticos, una invasión del mundo real por parte de la ficción. Para las “máscaras” que asume José Emilio PACHECO en su obra poética, puede verse el trabajo de SOTO-DUGGAN (1983).

⁶⁶ PACHECO (2014) 761.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

de la planta baja florece el sentimiento irreparable de las *lacrimae rerum*”, citando de nuevo la expresión virgiliana, esta vez en latín, y a continuación traduciéndola: “la tristeza [sinécdoque de las *lacrimae*] que hay en todas las cosas”. Pacheco, al final, traduce el pasaje virgiliano apropiándose de su sintaxis, en una versión interesada en destacar cómo son las cosas recordadas las que contienen esa tristeza de las lágrimas virgilianas. No estamos en un contexto de *imitatio* y *aemulatio*, sino en una recreación totalmente libre que bebe de una estética moderna o, por así decirlo, posmoderna. Resulta también significativa su consideración del pasaje nuevamente como genitivo subjetivo.

Tal vez no tenga ninguna relación y Pacheco no estuviera pensando precisamente en ello, pero no es exagerado pensar que el adjetivo “irreparable” está emparentado con el conocido verso virgiliano de las *Geórgicas*, *sed fugit interea, fugit inreparabile tempus*⁶⁹, en el sentido del tiempo que huye de forma irreparable, como irreparable es el dolor que hay en todas las cosas, también en el centro de esa Babel del dolor que crea Pacheco en su poema.

En cualquier caso, resulta muy evidente el ejercicio de escritura y reescritura que el poeta está desarrollando en este poema. Asimismo, la mención de Babel retrotrae inmediatamente al lector a la “Biblioteca de Babel” (1941), el famoso cuento de Borges. Se trata del lugar donde el argentino imagina una biblioteca conformada por un número infinito de combinaciones de un conjunto, sin embargo, limitado de libros: “*La biblioteca es limitada y periódica*”⁷⁰. En este caso, la Babel escogida no es una biblioteca, sino un extraño hotel donde habitan las personas y experiencias pasadas, bajo el que se encuentran esas *lacrimae rerum*, recogiendo “la tristeza que hay en todas las cosas”.

7. DAVID HUERTA. LÁGRIMAS VIRGILIANAS EN LA CIUDAD

La poesía de David Huerta (1949-2022), especialmente en las últimas décadas, ha venido también recuperando elementos de la poesía latina y el mundo clásico para sus propios intereses líricos. La obra de Huerta ha pasado por diversas etapas, múltiples estéticas y tonos también diversos, aunque con preocupaciones literarias persistentes. En el caso de su recreación de las *lacrimae rerum* virgilianas, esta se encuentra en su poema homónimo de 2019 y en una prosa poética inédita hasta 2020, “Lágrimas en las cosas”. Estas se inscriben en una poética que trata de mostrar la fragilidad de lo humano en el contexto de situaciones cotidianas en las sociedades contemporáneas. Como señala Domínguez Cáceres (2023), “su poesía hace que lo cotidiano sea simultáneo a lo trascendente”. Hay que señalar que el vínculo de los dos poemas mencionados con el pasaje virgiliano no es en modo alguno evidente, por lo que trataremos de dilucidarlo a partir de elementos propios de la poética general de las obras en las que se publicaron y de los intereses últimos manifestados en sus más recientes poemas.

⁶⁹ *Georg.* 3.284: “Pero huye mientras tanto, huye irreparable el tiempo”.

⁷⁰ BORGES (1956) 74.

El interés de Huerta por Virgilio puede rastrearse también en otros de sus textos. Es el caso, por ejemplo, del espléndido “La muralla de Adriano” parte de *El azul en la flama* (2002), a nuestro juicio muy emparentado con el *Roman Wall Blues* (1937) de W. H. Auden, un poeta por lo demás muy querido por Huerta, sobre cuya obra compuso su *After Auden* (2018). En ese texto, Huerta sitúa a un grupo de legionarios romanos enfrentados a sus enemigos, un conjunto de “tribus hirsutas”⁷¹. Se establece, por tanto, un fuerte contraste entre las tropas romanas y las autóctonas del otro lado del muro, que plantea sutilmente Huerta a través de la niebla del norte de la Britania⁷², su humedad y la contraposición de los relatos celtas y la *paideia* imperial de Virgilio:

La niebla pasa por encima
de la muralla y los centuriones del destacamento
se inquietan. Una humedad sobrenatural
se les mete entre las ropas. Humedad de elfos,
de hadas, de enanos mágicos. Humedad agreste
de las leyendas celtas, intocadas
por el designio de Eneas y sus descendientes.⁷³

Esta referencia a Virgilio y su poesía establece como fundamental ese “designio” de los romanos, frente a los relatos tradicionales de los celtas, así como una contraposición entre las dos mitologías. No es la única mención de la poesía virgiliana en los poemas recientes de Huerta. Por ejemplo, puede mencionarse “Objetos que me gustaría ver en las vitrinas de un museo”, del propio *After Auden*. En esta ocasión, como reza su título, Huerta propone un museo ideal de objetos, donde aparecen dos singulares componentes:

[...] la vibración de una mirada
de Virgilio sobre las prendas de Dido reveladas por un dios,
las mantas debajo de las cuales Virgilio prefiguró a Dante
en Brindisi [...].⁷⁴

Fijémonos en cómo Huerta propone para el museo no las “prendas de Dido”, sino la paradójica sinestesia de la “vibración de la mirada de Virgilio” ante ellas. Asimismo, no es baladí la referencia a las mantas, se entiende que las de la mortaja de Virgilio, pues fue Bríndisi el lugar de su muerte. Allí se produce una “prefiguración” de Dante por la bajada a los infiernos de la *Divina Comedia*. El pasaje puede evocar también *La muerte de Virgilio* (1945), la importante novela de Hermann Broch y su singular

⁷¹ HUERTA (2021) 222.

⁷² Más allá de la confrontación general, irresuelta, entre los relatos construidos por ambos pueblos, merece la pena mencionar que la presencia de Virgilio en aquellas tierras no sólo es la fácilmente deducible en un destacamento romano. Además, conservamos rastros concretos de la presencia virgiliana en Vindolanda, *castra* que estaba a cargo de la vigilancia del muro. Cf. THOMAS (2014).

⁷³ HUERTA (2021) 222.

⁷⁴ HUERTA (2021) 328.

catábasis y reflexión sobre la inutilidad del arte ante lo Absoluto. Asimismo, Huerta menciona en “Me retiro, me repliego, me alejo” (2018), en el contexto de una reunión de amigos, cómo una de ellas, María, “me deletrea un verso astral de la *Eneida*”, tal vez una alusión a las *Sortes vergilianae*⁷⁵ y su capacidad de predecir el futuro y dar sentido al presente.

Asimismo, la imagen virgiliana de las *lacrimae rerum* es también objeto de interés por parte de Huerta en los dos poemas que hemos mencionado. El primero de ellos, “*Lacrimae rerum*” presenta la misteriosa imagen de un anciano recitando unos versos (“endechas”), que no conocemos, en medio del trasiego de una ciudad contemporánea, en una situación muy singular:

Un anciano desnudo, de pie en un charco,
susurra endechas,
se dobla lentamente en la feroz intemperie,
dibuja un agudo lamento
en la entraña agrí dulce de la brisa matinal.
Habla con la voz de un colibrí;
tiene un gesto de águila derrotada.
Pasa el viento invisible.
Pasan objetos sin nombre.
Pasa un perro de ojos heroicos.⁷⁶

El poeta resalta el anonimato de ese anciano desnudo, metido en un charco, que “susurra endechas” y de las cosas que pasan (“viento”, “objetos sin nombre”, “un perro”) y reserva el heroísmo para los ojos de ese mismo perro. El mismo anciano transmite una imagen de patetismo por la situación en la que se le presenta, así como por la descripción de su gesto como el de un “águila derrotada”. A continuación, Huerta concluye el poema con la reescritura de la imagen virgiliana:

En la boca del tiempo el anciano comienza
a tiritar.
Da la hora en el verdor
de las 9 de la mañana.
Las cosas cierran los ojos, empapadas.

Sorprendentemente, aquí no encontramos que haya “lágrimas por/ de/ en las cosas”, sino que las cosas mismas son las protagonistas y las que entendemos que lloran al cerrar los ojos “empapadas”. También se nos ha dicho que el anciano está en un charco, por lo que puede darse la circunstancia de que estuviera lloviendo en esa misma situación al mismo tiempo. En cualquier caso, para nuestro propósito resulta relevante la inversión de sujeto que se ha producido y la humanización de las cosas

⁷⁵ Sobre las *Sortes* como procedimiento y su tradición poética, cf. GARCÍA JURADO (2018).

⁷⁶ *Ibid.*

que estarían *llorando* (dentro de una consideración de las *res* como genitivo subjetivo, al mostrar así a las propias cosas) precisamente al ver una escena que transmite un desasosiego como el que produce el personaje que nos ha presentado Huerta. Este giro hacia “las cosas” forma parte de una poética liberada del autor, como ha señalado el crítico Jordi Doce en su iluminadora introducción a una reciente antología del propio Huerta:

El poema es algo que se desgaja del mundo para poder cumplirse, pleno, autónomo [...]. Pero en el desgajamiento se lleva una huella o rastro material del mundo, un resto orgánico, que tiene un cuerpo y “lo despliega, lo ofrece a quienes lo leen”. [...] Huerta es quizás el único poeta de nuestro idioma que ha conseguido despojar a esa palabra de toda vaguedad y darle el formidable equipaje semántico del “*thing*” inglés.⁷⁷

Por tanto, el giro hacia las cosas de Huerta no es una anécdota o rareza de este poema en especial, sino parte de una poética que busca reflejar la realidad, ofrecer una parte “desprendida” de ella en sus versos, por incomprendible que sea. Se trata de mostrar más que interpretar. La juntura *lacrimae rerum* permite precisamente ese interesante juego, donde las cosas *nos* observan, en concreto la patética imagen del anciano desnudo susurrando endechas, y concluyen el poema cerrando sus ojos, empapadas tal vez de llanto y de lluvia.

De la misma forma, en la prosa poética “Hay lágrimas en las cosas”, Huerta narra un viaje que es físico y a la vez espiritual. No hay (o no hemos podido encontrar) propiamente una referencia al verso virgiliano en ella. Sin embargo, el título del poema, que, como en el caso anterior, en las prosas de Henríquez Ureña y en la “aproximación” de Solón de Pacheco, actúa como su paratexto. Es posible que el título se pueda referir a la inquietante escena final de esa prosa poética. En ella, el narrador habla del sueño de su hermano acerca de su padre “y gime con un dolor primitivo y profundo”⁷⁸. Las últimas líneas de la narración reafirman esta inquietud que, como afirma Domínguez Cáceres (2023), lleva a un “estremecimiento metafísico” emancipado del hecho concreto que se narra:

No digo que sea yo más fuerte que él, pero cualquiera es más fuerte que él. Su debilidad se atenúa en esas noches y lo escucho con miedo. Miedo a que se desvanezca una de estas noches, así nomás, borrado contra la sombra, o en medio del calor de los días.⁷⁹

Puede decirse, por tanto, que David Huerta siente también un especial interés por el verso virgiliano que es objeto de este trabajo. El suyo no es un acercamiento neoclasicista ni imitador del verso, su estructura ni tan siquiera estrictamente hablando de la propia imagen virgiliana. Por el contrario, la juntura *lacrimae rerum* funciona en ambas ocasiones como paratexto (en latín y en español respectivamente) de una

⁷⁷ DOCE (2021) 11.

⁷⁸ HUERTA (2021) 393.

⁷⁹ HUERTA (2021) 393.

composición contemporánea alejada de la situación descrita en el poema latino. En el primer caso, las *res* del pasaje latino se convierten en protagonistas personificadas observando al anciano en medio del tránsito urbano, desnudo, derrotado y cantando endechas. El hecho de que “cierren los ojos empapadas” supone una reelaboración profunda del pasaje, alterando la relación entre sus elementos como muestra de interés por la rica relación establecida por las relaciones entre ambos sustantivos. Por su parte, la segunda obra de Huerta establece una relación aparentemente más lejana con el pasaje virgiliano, en este caso, hablando del estremecimiento producido en el narrador de la prosa por la conversación en sueños de su hermano con su padre, su difícil relación que deriva en ese ya mencionado estremecimiento.

8. JEANNETTE L. CLARIOND. CARTAGO, TIRO Y SIDÓN

La poeta Jeannette L. Clariond (1949) es una de las voces más originales de la poesía mexicana de nuestro tiempo. Su obra la conforman numerosos poemarios, ensayos y traducciones. Por si fuera poco, entre sus contribuciones a la poesía contemporánea se encuentra la fundación de la editorial *Vaso Roto Ediciones* en 2005, donde se ha publicado la obra de poetas tanto en lengua española como escritores traducidos desde otras lenguas. Singularmente, ha sido la editorial encargada de la difusión de los textos de Anne Carson, poeta y helenista canadiense cuya obra ha supuesto una importante revisión de ciertos poetas antiguos y un auténtico revulsivo para la relectura de los autores griegos y latinos.

Uno de los últimos poemarios de Clariond lleva el título de *Las lágrimas de las cosas* (2022), publicado por Nueva York Poetry Press en esta ciudad estadounidense. Como puede comprenderse, el verso virgiliano que aquí nos ocupa es de gran importancia para este poemario, no sólo por su título que nuevamente es un poderoso paratexto para su contenido, sino por la cita en latín del pasaje completo antes de los poemas y su recreación en varios de ellos. Ésta es una clave de lectura fundamental de esta obra: el paralelo, la analogía virgiliana de varios de los pasajes del poemario con la memoria del poema virgiliano, a partir de una perspectiva autobiográfica. Así, el primero de ellos, “Tiro”, lleva el paratexto adicional de otros versos de Fernando de Herrera, autor del siglo de Oro español, en su poema “Por la victoria de Lepanto”: “Mas tú, fuerza del mar, tú, excelsa Tiro / que en tus naues estatuas gloriosa”⁸⁰.

En “Tiro”, Clariond narra poéticamente la experiencia de su viaje a esta ciudad y a Sidón, lugares originarios de su familia, originaria del Líbano. La poeta es nieta de emigrantes que abandonaron esas costas a finales del siglo XIX, en plena guerra civil dentro del Imperio Otomano. Su recorrido por estos lugares tiene siempre una

⁸⁰ Se trata de un pasaje de la “Canción en alabanza de la divina Majestad por la Victoria del Señor don Juan”, cuya estrofa completa dice así: “Mas tú, fuerza del mar, tú excelsa Tiro, / que en tus naves estabas gloriosa, / y el término espantabas de la tierra; / y si hacías guerra, / de temor la cubrías con suspiro, / ¿cómo acabaste fiera y orgullosa? / ¿quién pensó a tu cabeza daño tanto? / Dios, para convertir tu gloria en llanto, / y derribar tus ínclitos y fuertes, / te hizo perecer con tantas muertes” (HERRERA 1984: 195).

significación especial desde la perspectiva de la relectura del poema virgiliano: por ejemplo, cuando al inicio la poeta dice: “hoy miro la cresta coronada de niebla, las puertas de los templos” tras la mención de Tiro y Sidón inevitablemente uno se acuerda del templo construido por los emigrantes de estas ciudades en Cartago, el templo de Juno donde están narradas las desgracias de los troyanos. Tales evocaciones no necesariamente tienen que ver con el pasaje virgiliano, pero el hecho de que esta poeta narre su viaje por estas mismas ciudades, en el marco del paratexto del título del poemario, invitan y llevan a que en la mente del lector se produzcan tales asociaciones.

Aunque el poema tiene el tono autobiográfico y viajero ya mencionado, donde aparecen reflexiones diversas sobre los paisajes y edificios que contempla en relación con la historia de su propia familia, es inevitable recordar algunos momentos del poema virgiliano, precisamente por estos paratextos de la autora. Buscadas o no, el poema posee muchas reminiscencias temáticas que pueden referirse a la *Eneida* virgiliana, por la importancia de estas ciudades libanesas de donde era originaria la reina Dido. ¿Qué papel juegan las *lacrimae rerum* dentro del conjunto del poemario? Aparecen en dos ocasiones. En el poema “Tiro” y también en el titulado “Arrepentimiento”. En el primero, se encuentra en la siguiente estrofa:

Sidón, tu púrpura fenicia devora el fuego de quienes solitarios vagan por
la noche oscura.
La espuma del río y su sangre son rumor de oleaje
que cierra su puerta tras de sí.
Las lágrimas de las cosas escurren sobre mi piel
y entre nubes y promontorios, el ibis atrapa la sierpe,
se hunde en el cañizal, se desvanece entre areniscas y peces.⁸¹

Comienza cantando la púrpura fenicia, tan preciada en la Antigüedad, y nombrando a Sidón, que “devora el fuego de quienes solitarios vagan por / la noche oscura”, clara evocación de la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, y tal vez de la ya mencionada hipálage virgiliana de *Aen.* 6.268 (*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*):⁸² la poeta canta no tanto su contemplación de las cosas o que las cosas posean esas lágrimas, sino su derramamiento por el cuerpo. La experiencia sensorial que el derramamiento de las “lágrimas” le produce en la contemplación de tales “cosas” la retrotrae a los orígenes familiares que recorre en el poemario. Una imagen muy plástica, sensual y no tanto metafórica como sucedía en el poema virgiliano y en otros de los textos estudiados aquí.

Las lágrimas de Clariond tienen que ver con el recuerdo del exilio, de la historia de su familia. Recurre a la evocación de su madre y de su abuela, que tuvo una muerte

⁸¹ CLARIOND (2022) 26.

⁸² Se trata de un verso esencial para la poesía contemporánea en el ámbito hispano estudiado en MARISCAL DE GANTE CENTENO (2020) y que ha sido objeto de revisión en ALARCOS MARTÍNEZ (2025).

terrible en Chihuahua, al norte de México, cuando su casa se incendió y ella, habiéndose dado cuenta de la situación, no pudo alertar a nadie al no saber hablar español ella ni árabe quienes la cuidaban. Murió abrasada, algo sobre lo que la poeta ya había escrito en su *Cuaderno de Chihuahua* en 2013, concretamente en su poema “Mina 1004”. De hecho, esta misma circunstancia crea, para quien no conozca la historia, la sensación de que esa abuela que murió abrasada podría tener alguna relación con Dido (“Madre, ¿te dejarás devorar por el fuego?”). Se trata, nuevamente, de un paralelismo que se crea en ocasiones por los paratextos virgilianos previos, dada la historia paralela de Dido y la familia de Clariond en sus respectivos exilios (de Tiro y Sidón hacia el oeste, a Cartago [África] y a México [América]).

Finalmente, en el poema “Arrepentimiento” del mismo poemario, Clariond recupera esta expresión, las “lágrimas de las cosas”, con una imagen también muy poderosa, como parte de una reflexión metapoética más amplia:

Toda belleza es vaticinio,
río que se oculta en las lágrimas de las cosas.⁸³

Encontramos, en suma, la belleza del lamento, de la elegía, es decir, de lo que esta poeta ha hecho con estos pasajes virgilianos en un poemario sumamente introspectivo y autobiográfico, que fundamenta algunos de sus pasajes en una relectura de estas poderosas imágenes virgilianas. Tal belleza anticipa (“vaticinio”) lo que está por llegar, fundada en la certeza de ese río oculto de tristeza que son las propias *lacrimae rerum*⁸⁴ y que Clariond ha recreado en su poemario de forma admirable a partir de su propia biografía.

CONCLUSIONES

A través de este recorrido por la particular recepción de este verso virgiliano esperamos haber podido mostrar cómo su amplia presencia en la literatura mexicana del siglo pasado y el inicio de este puede explicarse en buena medida por sus propias características lingüísticas. Como hemos tenido ocasión de plantear al inicio del trabajo, tales características tienen que ver esencialmente con su singular cadencia, la disposición de las aliteraciones en el verso y su “indeterminación” semántica. Esto lo convierte en un molde poético que, de forma sintética y al tiempo cautivadora, permite expresar las lágrimas por el dolor que produce nuestro contacto con lo real, sea como lamento por ello (‘las lágrimas por las cosas’) o porque sea esa misma realidad, las *res*, la contengan tales lágrimas (‘las lágrimas de/en las cosas’). En este sentido, es interesante resaltar que los traductores al español mayoritariamente prefieren

⁸³ CLARIOND (2022) 45.

⁸⁴ Gracias a un intercambio de correos electrónicos con la autora, pudimos aclarar el significado de algunos pasajes. La propia autora nos comentó que estudió latín durante sus años de internado y que, aún hoy, lee con mucho gusto, por ejemplo, la versión de Catulo realizada por Rubén Bonifaz Nuño.

considerar dicho genitivo como objetivo, mientras los creadores literarios se inclinan más por recrear el pasaje dándole un sentido subjetivo.

Pedro Henríquez Ureña es una buena muestra de cómo la fuerza poética únicamente de las dos palabras esenciales de la primera mitad del verso, *lacrimae rerum*, constituyen un poderoso paratexto que resume y ampara el conjunto de la prosa poética homónima. La destrucción del hogar y la biblioteca de su amigo en la Revolución mexicana queda unida en ella a las palabras de Virgilio.

Por su parte, Alfonso Reyes también produce dos relecturas de este verso virgiliano en dos obras vinculadas a la propia Revolución mexicana, antes y después. La primera, “Juego de patronos”, recrea la lucha política e ideológica entre los partidarios de su padre, Bernardo Reyes, y aquellos, los llamados “Científicos”, contrarios a su causa. Así, el posterior “Discurso por Virgilio” es un texto en prosa, sumamente polémico, donde Reyes propone una suerte de utopía libresca para el México posrevolucionario, en cuyo seno se encuentra una sentida recreación de este mismo pasaje.

El poeta Juan Bañuelos recurre a la poesía aurisecular, especialmente a Francisco de Quevedo y a Giano Vitale, para recrear poéticamente un paseo por Roma, sintiendo la presencia de las almas de los romanos muertos en su larga historia. La imagen poética virgiliana, situada entre commovedoras sinestesias, adquiere un carácter nuevo al concentrar el paso del tiempo y las derrotas, que quedan encerrados en las propias ruinas de la Roma contemporánea.

Asimismo, José Emilio Pacheco sintió como propio este verso que utilizó como título para algunas de sus columnas de “Inventario”, de su traducción de un poema de Solón y del título de una antología de la literatura latina ficcional inventada a cargo de un heterónimo que contiene una cita ficticia de Séneca. Estos juegos borgianos culminan en la prosa poética “Babel colgante”, que cierra con la juntura *lacrimae rerum* y su traducción de dicho pasaje al español, última muestra de la frequentación de Pacheco del verso virgiliano. El paratexto aquí deviene intertexto⁸⁵, es decir, cita directa, en su lengua original y en traducción.

La obra de David Huerta también contiene referencias múltiples a Virgilio, sus poemas y circunstancias biográficas. Dentro de ella, la misma juntura *lacrimae rerum* aparece recuperada como título (en latín y en traducción) de sendos poemas. El primero de ellos, tomando a esas indeterminadas *res* como espectadoras de una patética imagen de un anciano recitando endechas desnudo en la calle de cualquier ciudad contemporánea. Asimismo, la otra prosa se relaciona de forma todavía más lejana con lo relatado en la *Eneida*, pues habla de una relación conflictiva entre padre e hijo, pero el paratexto del título continúa desempeñando la sutil función de recoger el dolor contenido en el poema.

⁸⁵ Recurrimos de nuevo a GENETTE (1989) 10 para su referencia de la relación propiamente intertextual como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)”.

Por último, Jeannette Clariond ha regresado recientemente a este pasaje virgiliano como título de un poemario muy personal, donde recoge la experiencia de regresar a las ciudades originarias de su familia, Tiro y Sidón, tan importantes para la poesía virgiliana por ser también el origen de Dido y sus cartagineses. En dicho poemario, las *lacrimae rerum* concentran el impacto sufrido al conocer dichos lugares, al tiempo que reflejan el dolor que subyace al contacto con sus propios orígenes y la triste historia de exilio que le recuerdan.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel (2025), “El fenómeno de «hipálage» de La *Eneida*, VI (v. 268). Concepción retórica y delimitación inmanente de su fábrica y combinatoria virgilianas”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 75.1, 709-756. DOI: <https://doi.org/10.17811/arc.75.1.2025.709-766>.
- ALARDÍN, Carmen (2012), “Nota introductoria”, en Juan BAÑUELOS, *Material de lectura. Juan Bañuelos*, selección de Carmen ALARDÍN y Juan BAÑUELOS, México, Coordinación de Difusión Literaria-UNAM, 1-7.
- AMIR, Ayala (2009), “*Sunt lacrimae rerum*: ekphrasis and empathy in three encounters between a text and a picture”, *Word & Image* 25.3, 232-242. DOI: <https://doi.org/10.1080/02666280802628080>.
- BAÑUELOS, Juan (2012), *Material de lectura. Juan Bañuelos*, selección de Carmen ALARDÍN y Juan BAÑUELOS, México, Coordinación de Difusión Literaria-UNAM.
- BARCHIESI, Alessandro (2006), “Le sofferenze dell’impero”, en Ricardo SCARCIA, *Virgilio. Eneide*, Milán, BUR, I-LII.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén (1972), *Virgilio. Eneida*, México, BSGRM-UNAM.
- BONMATÍ, Luis T. (2023), *Publio Virgilio Marón. Eneida*, ilustraciones de Federico DEL BARRIO, Madrid, Reino de Cordelia.
- BORGES, Jorge Luis (1956), *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- BORGHINI, Alberto (1980), “Un genitivo di inerenza: *sunt lacrimae rerum*”, *Materiali e discussioni per l’analisis dei testi classici* 4, 187-198. DOI: <https://doi.org/10.2307/40235745>.
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores (2009), *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, México DF, Universidad Claustro de Sor Juana-Edición Eón.
- CARO, Miguel Antonio (1890), *Virgilio. La Eneida*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, vol I.
- CASTRO DE CASTRO, David (2013), “El Virgilio isabelino de Eugenio de Ochoa. El triunfo de la prosa”, en Francisco GARCÍA JURADO, Ramiro GONZÁLEZ DELGADO y Marta GONZÁLEZ GONZÁLEZ (eds.), *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga, Analecta Malacitana, 137-154.
- CLARIOND, Jeannette L. (2022), *Las lágrimas de las cosas*, Nueva York, Nueva York Poetry Press.
- CONTE, Gian Biagio (2007), “Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime”, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, traducción de Stephen HARRISON, Nueva York, Oxford University Press, 58-122. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199287017.003.0003>.
- COX, Fiona (1999), *Aeneas takes the Metro. The Presence of Virgil in Twentieth-Century French Literature*, Oxford, Routledge.
- COX, Fiona (2011), *Sibylline Sisters. Virgil’s Presence in Contemporary Women’s Writing*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1980), *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Ruiz de Elvira y defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2015), “«Lavinia» de Úrsula K. Le Guin, una novela virgiliana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 35.2, 363-376. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2015.v35.n2.51105.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2016), *Vestigios de antigua llama. Virgilio, Horacio, Ovidio*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2022), *Tempestad en el Tirreno. Libro I de la Eneida*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento.
- DEL RÍO REYES, Marcela (2013), *El teatro de Alfonso Reyes. Presencia y actualidad*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- DE VILLENA, Luis Antonio (1986), *José Emilio Pacheco*, Barcelona, Júcar.
- DOCE, Jordi (2021), “Hay una llama viva”, en David HUERTA, *El desprendimiento*, Ciudad de México, Galaxia Gutenberg, 7-42.
- DOMÍNGUEZ CÁCERES, Roberto (2023), “David Huerta: poesía para estar en el mundo”, *Nexos*, recurso on-line. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/david-huerta-poesia-para-estar-en-el-mundo/> (fechad de consulta 30.05.2025).
- ECHAVE-SUSTAETA, Javier (1992), *Virgilio. Eneida*, introducción de Vicente CRISTÓBAL, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- ESPINOSA PÓLIT, Aurelio (1961), *Virgilio en verso castellano*, México, Editorial Jus.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, María del Dulce Nombre (1974), *Virgilio. Eneida*, Barcelona, Bruguera.
- FARRELL, Joseph (2012), “Art, Aesthetics, and the Hero”, en Ineke SLUITER y Ralph M. ROSEN, *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston, Brill, 285-313. Disponible en: https://brill.com/abstract/book/edcoll/9789004232822/B9789004232822-s013.xml?rsrid=Af-mB0orVqoffkBY6zS7C9zQTRnMTqd-A_9mLX0562QdpTVqCAMOi5ADB (fecha de consulta 15.12.2025).
- FONTÁN BARREIRO, Rafael (1986), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2021), *La Eneida de Borges. Regreso a una obra subterránea*, prólogo de David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, Madrid, Guillermo Escolar Editor.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2018), *Virgilio. Vida, mito e historia*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2024a), “Borges, o la vasta biblioteca como inframundo literario. La dedicatoria a Leopoldo Lugones (1960)” en Carlos MARISCAL DE GANTE CENTENO y David GARCÍA PÉREZ (eds.), *Virgilio y las identidades culturales hispanoamericanas*, Ciudad de México, IIIFL-UNAM, 119-157.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2024b), *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia, métodos*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- GARCÍA PÉREZ, David (2021), “Alfonso Reyes Ochoa”, en Francisco GARCÍA JURADO (dir.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 665-676.
- GARCÍA PÉREZ, David (2023), “Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño, traductores de la *Iliada*”, en David GARCÍA PÉREZ (ed.), *Traducción en el ámbito de las lenguas clásicas*, Ciudad de México, IIIFL-UNAM, 79-108.
- GARCÍA PÉREZ, David (2024), “El horizonte del *Discurso por Virgilio*” en Carlos MARISCAL DE GANTE CENTENO y David GARCÍA PÉREZ (eds.), *Virgilio y las identidades culturales hispanoamericanas*, Ciudad de México, IIIFL-UNAM, 101-118.
- GARCÍA RAMÍREZ, Fernando (2023), “La invasión de Tlön”, *Letras Libres*, 9 de noviembre de 2023. Disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/fernando-garcia-ramirez-borges-pacheco-heteronimos/> (fecha de consulta 15.12.2025).
- GELMAN, Juan (2000), “Entrada”, en Juan BAÑUELOS, *El traje que vestí mañana. Poesía reunida*, México, Plaza y Janés Editores, 7-8.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUICHARD ROMERO, Luis Arturo (2004), “Notas sobre la versión de la ‘Ilíada’ de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52.4, 409-447. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v52i2.2242>
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1989), *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- HERRERA, Fernando de (1984), *Poesía*, edición de Santiago FORTUNO LLORENS, Barcelona, Plaza y Janés.
- HUERTA, David (2021), *El desprendimiento*, edición del autor y de Jordi DOCE, Ciudad de México, Galaxia Gutenberg.
- JANSEN, Laura (2021), “Intertextualidad”, en Francisco GARCÍA JURADO (dir.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 417-424.

- LAIRD, Andrew (2010), “The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún’s *Memoriales* (1563) to Villerías’ *Guadalupe* (1724)”, en Joseph FARREL y Michael C. J. PUTNAM (eds.), *A Companion to Vergil’s Aeneid and its Tradition*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell, 217-233. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444318050.ch16>.
- MARISCAL DE GANTE CENTENO, Carlos (2020), “La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 22.1, 71-109. DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82293>.
- MONTERROSO, Augusto (1980), “Lo fugitivo permanece y dura”, *El País*, 09 de diciembre de 1980.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (2014), “Roma en Roma. De Janus Vitalis a Quevedo”, en José Miguel BAÑOS BAÑOS *et alii*, *Philologia, Universitas, Vita: trabajos en honor de Tomás González Rolán*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 831-844.
- OCHOA, Eugenio de (1869), *Opera omnia. Obras completas de Publio Virgilio Marón*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- OLEA FRANCO, Rafael (2021), “El nacimiento de un género: José Emilio Pacheco en el *Excelsior*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 69.1, 235-259. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v69i1.3713>.
- PACHECO, José Emilio (1980a), “*Lacrimae rerum*”, *Tarde o temprano*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 316.
- PACHECO, José Emilio (1980b), “Julián Hernández: El «Cuaderno negro» (1936)”, *Proceso* 178, 31 de marzo de 1980.
- PACHECO, José Emilio (2014), *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO, José Emilio (2019), *Jorge Luis Borges*, Ciudad de México, Era.
- PAGAZA, Joaquín Arcadio (2005), *Virgilio. Eneida I-III*, edición de Sergio LÓPEZ MENA, México, UNAM.
- PICASSO MUÑOZ, Julio (2007), *Virgilio. Eneida*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- PUTNAM, Michael C. J. (1998), *Virgil’s Epic Designs*, New Haven, Yale University Press.
- PUTNAM, Michael C. J. y Jan M. ZIOLKOWSKI (2008), *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-Londres, Yale University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1np8cn> (fecha de consulta 15.12.2025).
- QUEVEDO, Francisco de (1987), *Antología poética*, prólogo y selección de Jorge Luis BORGES, Madrid, Alianza Editorial.
- QUINTANILLA, Susana (2008), “*Nosotros*”. *La juventud del Ateneo de México*, México DF, Tusquets.
- RAMÍREZ PADILLA, María Fernanda (2008), “De cómo los libros contaron la historia”, *La Revolución Mexicana. Otras voces, otros escenarios*, México DF, Palabra de Clío, 45-64.
- REYES, Alfonso (1956), *Obras completas III. El plano obílico, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*, México DF, FCE.
- REYES, Alfonso (2015), “Discurso por Virgilio”, en Javier GARCIA DIEGO (ed.), *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra*, selección, prólogo y semblanza de Javier GARCIA DIEGO, México D.F., FCE, 215-230.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1956), *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*, Barcelona, Ediciones Alma Mater, vol. 1.
- ROGGIANO, Alfredo A. (1959), “Dos prosas poemáticas y una traducción de Pedro Henríquez Ureña”, *Revista Iberoamericana* 24.48, 357-362.
- ROGGIANO, Alfredo A. (1989), *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOTO-DUGGAN, Lilvia (1983), “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”, *Revista de Literatura Hispánica* 18/19, 245-269. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23285305> (fecha de consulta 15.12.2025).
- TEODORO PERIS, Josep Lluís (2019), “Deconstrucción y crítica del *ethos* épico en *Lavinia* (2008) de Ursula K. Le Guin”, *Minerva* 32, 211-229. DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.0.2019.211-229>.
- THOMAS, Richard F. (2001), *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482403>.

- THOMAS, Richard F. (2014), “Vindolanda”, Richard F. THOMAS y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, 3 vols, Chichester; Malden, MA, Wiley-Blackwell, 1339-1340. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118351352.wbve2194>.
- UGALDE QUINTANA, Sergio (2019), “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos agonista*”, *NRFH* 72.1, 131-153. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v67i1.3468>.
- VILLAGÓMEZ, Berenice y Néstor E. RODRÍGUEZ (eds.) (2013), *México. El hermano definidor: Pedro Henríquez Ureña*, México, El Colegio de México.
- VILLORO, Juan (2017), *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco*, Ciudad de México, Opúsculos de El Colegio Nacional.
- WHARTON, David (2008), “*Sunt lacrimae rerum*: An Exploration in Meaning”, *The Classical Association of the Middle West* 103.3, 259-279. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30037962> (fecha de consulta 15.12.2025).
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1993), *Virgil and the Moderns*, New Jersey, Princeton University Press.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2020), *Roman Poets in Modern Guise. The Reception of Roman Poetry since World*, Rochester-Nueva York, Boydell & Brewer. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvt1sjfv>.