

THOMAS MANN: EL BESO MORTAL DE LA BELLEZA

Thomas Mann: The mortal kiss of beauty

ETHEL JUNCO*

RESUMEN

El objetivo de este artículo es ofrecer una interpretación del cuento “Tristán”, de Thomas Mann, en clave órfica y en la frontera mito-historia, descenso-reconocimiento y ascenso-autoposesión, a fin de valorar la experiencia del pathos humano supremo, el amor, y de su objeto constante, la belleza. Entre los resultados, se determina que las condiciones de tal experiencia se juegan en la frontera mito-historia, entendiendo que el mito —espacio de unión dioses-hombres— la promueve y la historia —territorio antimetafísico— la limita y condena. De ahí la necesaria culminación en muerte, transmutada en vida absoluta. Entre las aportaciones, se postula una lectura en tiempo presente del arte musical y su transferencia en sentido catártico; se proponen dos preguntas partiendo del cuento: qué relación nutricia está pendiente en el binomio vida-arte y qué posibilidad tenemos de transfigurar la experiencia estética en religiosa.

PALABRAS CLAVE: ORFEO, TRISTÁN, BELLEZA, MUERTE, THOMAS MANN.

* Universidad Panamericana, Departamento de Humanidades, campus Aguascalientes. Correo electrónico: ejunco@up.edu.mx

Esta investigación ha sido financiada por la Universidad Panamericana a través del fondo Fomento a la Investigación UP 2017, bajo el código UP-CI-2017-ING-AGS-05.

ABSTRACT

The aim of this paper is to offer an interpretation of the story “Tristan” by Thomas Mann, in Orphic key and the myth-story, descent-recognition and ascent-self-possession border, in order to value the experience of the supreme human pathos, love, and its constant object, beauty. Among the results, it is determined that the conditions of such experience are played at the myth-history border, understanding that the myth —space of gods-men union— promotes it and the history —anti-metaphysical territory— limits and condemns it. Hence the necessary culmination in death, transmuted into absolute life. Among the contributions, a reading in present tense of the musical art and its transfer in a cathartic sense is postulated; two questions based on the story are proposed: what nutritional relationship is pending in the life-art binomial and what possibility we have of transfiguring the aesthetic experience into a religious one.

KEYWORDS: ORPHEUS, TRISTAN, BEAUTY, DEATH, THOMAS MANN.

Recepción: 27 de septiembre de 2016.

Dictamen 1: 2 de mayo de 2017.

Dictamen 2: 2 de mayo de 2017.

INTRODUCCIÓN

La narrativa del siglo XX se pasma frente a la obra de Thomas Mann. Es el cabal descendiente de la gran tradición literaria europea y la desmesurada pronunciación de sus epígonos. Difícil hallar lectura más serena, contenida y armonizada. Un decorado en equilibrio. Tan difícil como evitar la perturbación completa de su contrapunto, la voz en sordina que la sostiene. Cuando iniciamos el camino de un cuento o de una novela de Thomas Mann, percibimos un clima de cauta medida y diáfano contenido; aceptamos la sensación de que todo lo dicho y todo lo por decir será perfectamente normal. Hasta puede exasperar a un lector ávido: tanto aplomo, sensatez, tanta regularidad previsible y estanca no puede prefigurar un relato interesante. Pero el mago transforma lo trivial en extraordinario.

Abordaremos la lectura de uno de sus cuentos, “Tristán”, de 1903, publicado en el decimoquinto lugar de la edición castellana, inmediatamente después de “Tonio Kröger”, cuyo motivo básico remeda (Mann, 2010).

Nuestra perspectiva de interpretación: lectura en palimpsesto en busca de las coordenadas mítico-filosóficas que definen la consumación del *eros* del artista. El artista es aquí el prefilósofo, el amante de la sabiduría, el buscador de la verdad sin precaución, puesto en el mundo para hacerlo despertar, para reclamar armonía en la disonancia. El artista, cuya fuerza de amor es la belleza, es tenaz, aunque débil en términos mundanos. No tiene recurso de fuerza ni de imposición; lo suyo es mostrar, como lo propio de la belleza es manifestarse. El artista no grita, devela sin estridencias. Cumplida su misión, desaparece dejando la conclusión al mundo.

Leeremos el cuento “Tristán” según sus claves de interpretación: el artista (Spinell), la belleza (Gabriela), el mundo (el señor Klöterjahn, el esposo); todos ellos elaborados sobre el primer sedimento del mito órfico con sus movimientos de descenso y ascenso (*katábasis* y *anábasis*); en un segundo e íntimo nivel, sobre el núcleo del mito de Tristán e Isolda. La música es el puente entre ambos, lira de Orfeo y preludio de amor de la ópera de Wagner, símbolo inefable elegido para el instante de la consumación; por la música, con la música, en la música, se hace posible “el beso mortal de la belleza”. El *eros* del artista, deseo de develación de la verdad del mundo en su belleza, es alcanzado en forma de música, la escalera que llega a los dioses.¹

La conexión mítico-filosófica se expresa como clave de continuidad, tanto en el mito órfico como en las alusiones del autor a la filosofía platónica, claramente

¹ Para el motivo de la música, véase Rohr Schaff, 1998.

asumida en la continuidad con las nociones de culpa y caída, purificación y ascensión, muerte y liberación, por vía pitagórica (Horky, 2013, p. 201). De modo que plantear coordenadas mítico-filosóficas, lejos de oponer balbuceo ante conceptualización lógica, significa hallar un *logos* resignificado y potenciado por el mito; Platón insiste en ello (*Gorgias* 523 a). Aquí se fortalece la aseveración del artista como prefilósofo, un ave de visión nocturna que rapiña migajas de luz y las eleva en su vuelo matinal, cuando apenas despierta el ojo del hombre.

Este criterio de lectura para abordar a Thomas Mann cuenta con su propio respaldo. Si el creador de *La Montaña Mágica* nos deja un reclamo insistente, este es que arte y vida se repelen, y que lo bello, como absoluto, se cobra con el abismo de la muerte. Esto quiere decir, no solo que de lo bello no hay retorno, sino más aún, quiere decirnos platónicamente ¿para qué querríamos volver de lo bello? (*Banquete* 204 d-205 a). Pero, además, lo dice a un mundo que ha elegido abismos bestiales para entregarse, dioses de penuria para idolatrar. Thomas Mann, con insistencia durante más de cincuenta años, denuncia la tragedia de la modernidad desde el interior de la moral oficial (Bayon, 2006, p. 102), estableciendo la dicotomía inconciliable entre las prácticas burguesas que llevan a la decadencia del espíritu y la transformación radical por la entrega de la vida al arte, paso que no puede ser sino traumático.² Podemos decir sin ambages que el mayor *leitmotiv* de Thomas Mann es la unidad entre belleza y muerte;³ en sintonía, el paradigma órfico y el mito de Tristán.

En términos de la fábula, el *eros* —movimiento circular de salida desde sí mismo hasta el retorno por plenitud— está guiado por el amor en tanto carencia —reconocida, mas no resignada— que se fortalece, es decir, se hace a sí mismo por posesión de lo que necesita. El héroe corporiza las fuerzas del *eros*,⁴ que no cederán hasta alcanzar el centro magnífico de la belleza, a la cual debe hacer consciente de sí por un proceso de desmaterialización. Desde allí pueden leerse los episodios del encuentro, reconocimiento y fusión estética entre los protagonistas.

ORFEO EN LA ANTIGUA RELIGIÓN GRIEGA

De las dos corrientes religiosas del mundo griego, una de ellas, quizá tributaria de mayor fama, es la conocida gracias a Homero y Hesíodo, la religión olímpica y su

² Para el tema de la decadencia, véanse los importantes estudios de Koppen, 1973; Rasch, 1986.

³ Para una consulta cuidadosa, véase R. Robertson, 2001; F. Bayón, 2004.

⁴ Extenso tratamiento del tema en Heilbut, 1997.

conjunto de dioses semejantes entre los pueblos indoeuropeos. La otra, más antigua, la integran las divinidades de la cultura egea, comunes a Creta, Egipto y los pueblos de Asia menor. Suma cultos agrarios, de fertilidad y celebración de la naturaleza; considera sagrados elementos naturales y los asocia con figuras divinas, junto a la adoración del toro y del macho cabrío como exponente de la fecundidad. Con el aporte egipcio se suman las nociones de inmortalidad del alma y de culto a los muertos, además de los diversos misterios —ceremonias secretas en las que se rendía culto a ciertas divinidades— difundidos de igual modo por Grecia y Oriente (Reale, 1991, p. 26).

Ambas se desarrollan en simultáneo; tienen sus sacerdotes, sus santuarios y sus ritos propios. La religión olímpica cobra carácter oficial por expresar un orden del mundo que celebra la afirmación de la belleza y la armonía, la victoria de la luz sobre la oscuridad en las obras heroicas de la vida. Es, además, la religión oficial identificada con el orden político. Pero la religión olímpica no da respuesta a la inquietud sobre vida después de la muerte, y reduce la existencia en el más allá a un deambular sin *consciencia*. En las religiones místicas, en cambio, bajo formas de dionisismo, mitraísmo, orfismo, pitagorismo, hay una respuesta a la pregunta por el destino del alma (Horky, 2013, p. 8).

Lo cierto es que, en la formación del pensamiento y en la continuidad de las ideas, la religión de los misterios y no la olímpica fue la que ejerció influencia vigorosa.⁵

El mito de Orfeo

Recordemos los componentes básicos del mito de Orfeo y Eurídice (Lagrange, 1937, p. 40). Orfeo se presenta como uno de los personajes más oscuros de la mitología antigua. Las distintas fuentes que aportan sus datos, así como las mismas contradicciones del mundo griego respecto de su figura, han hecho que las reinterpretaciones históricas lo conviertan en proteico.

Se duda de su genealogía; es conocido por relatos que consignan sus méritos y las desavenencias de su vida. Pero esos relatos ya tienen una naturaleza mitificada, es decir, elevada al nivel de tradición ejemplar. Este tipo de narraciones resultaban verosímiles para los griegos antiguos, quienes sí creían en su existencia histórica, y lo ubicaban antes de Homero, perteneciente a la edad de los héroes, y con facultades para el conocimiento de los enigmas del más allá (Guthrie, 1993, p. 25). Lo cierto es que cobra dimensión sobrehumana y es representativo de cualidades heroicas.

⁵ El vasto tema de la mutación mitológica puede seguirse en Joseph Campbell. *Las máscaras del dios: mitología creativa*. Madrid: Alianza, 1999. Manfred Frank. *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*. Madrid: Akal, 2004.

Su vida está asociada al canto y el canto supone la búsqueda de sentido por medios que trascienden lo convencional.

En torno a Orfeo coexisten las visiones de la religión popular y de los primeros pensadores; en una, prevalece su don de músico ejemplar, capaz de dominar a la naturaleza inanimada y a las bestias salvajes. Celebra Píndaro, en la *Pítica cuarta*: “De Apolo salió el virtuoso de la lira/el padre del canto, el ilustre Orfeo” (176-177). En otra, se lo aprecia como el fundador de un movimiento religioso. En ambas se reconoce su *catábasis*, descenso real o simbólico a los infiernos, y la ascensión y retorno al mundo de los vivos o *anábasis*.

Orfeo participó de la expedición de los argonautas que viajaron a Colchis en busca del vellocino de oro. Su don musical fue el recurso salvador en todas las aventuras; interpretaba la lira para apaciguar los ánimos durante las peleas y para evitar el efecto del canto de las peligrosas sirenas, que conducían a los marinos a la muerte. La música forma parte fundamental del mito de Orfeo, quien expresa sus facultades de dominio mágico mediante el canto y la ejecución (Bernabé, 2011, p. 217). Al regresar a Tracia, se enamoró de la ninfa Eurídice y decidieron casarse. El día de la boda, una serpiente mordió a Eurídice en el talón, mientras huía de Aristeo, y por efecto del veneno murió al instante. Orfeo no pudo soportarlo y bajó al Hades para recuperarla con solo un arma: su lira. Consiguió encantar así a todos los seres del infierno. Lo canta Virgilio en la cuarta Geórgica: “quedaron presos de estupor los reinos mismos de la Muerte en la profundidad del Tártaro, y las Euménides de cabellos trenzados con serpientes azuladas y el Cerbero se quedó con sus tres bocas abiertas y la rueda de Ixión que voltea el viento se paró” (1982, pp. 481-484).⁶

Ante tal muestra de amor, Hades y Perséfone aceptaron devolver a Eurídice con la condición de que Orfeo no la mirara hasta llegar al reino de los vivos; mas el esposo, en el camino de retorno, temiendo haber sido engañado, se vuelve, la mira y la pierde definitivamente.

Orfeo descendió de nuevo al mundo de los muertos, pero el barquero Caronte no quiso cruzarlo a través de la Estigia a pesar de sus cánticos. Al darse cuenta de que había perdido a Eurídice, pasó siete días penando sin comer a orillas de la laguna. Después regresó a Tracia, donde despreció a las mujeres. Como venganza, las Ménades, con quienes había compartido los ritos a Dionisos, lo despedazaron dejando intacta su cabeza y su lira, que cayeron al río Hebro y desembocaron en el

⁶ “Quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caerullosque implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora, / atque Ixionii vento rota constitit orbis” (Virgilio, *Geórgicas*, Libro IV, pp. 481-484). La otra fuente del mito, deudora del helenismo junto con Virgilio, es la *Metamorfosis*, de Ovidio (1982).

mar mientras la lira sonaba y la cabeza pronunciaba el nombre de la amada. La lira quedó en los cielos como constelación, y el alma de Orfeo se reunió con Eurídice en el mundo de los muertos.

Naturaleza del orfismo

La veneración de Orfeo y de Dionisos, ligada a Tracia, vincula ceremonias de muerte y resurrección. En el siglo VI, el orfismo era una asociación de iniciados en los misterios, que se autodenominaban puros (*cátharoi*), despreciaban el cuerpo, principio de opresión, y buscaban ascender en la escala del ser a través de prácticas de rituales de purificación. Su doctrina postulaba la resurrección, sobre la base del modelo de Dionisos, dios que murió y resucitó. Del mismo modo, el iniciado en los misterios podría resucitar gracias a la reencarnación de las almas. La transmigración es el paso que permite terminar de purificar el alma en las sucesivas vidas y liberarlas del ciclo cerrado de la necesidad (Reale, 1991, p. 27).

Aquí, el segundo punto, que sostiene la reencarnación de las almas. El alma, de naturaleza divina, está encerrada en un cuerpo al cual cae por una culpa original desconocida; está presa del ciclo del nacimiento y de la muerte, aunque tiene la facultad de liberarse y retornar a su lugar divino. Para librarse del ciclo de la reencarnación, el alma debe seguir una ascesis de vida, que se inicia en la pureza del cuerpo y culmina en la unión extática con lo divino, para la cual la música es esencial. Música y danza conducen el entusiasmo que permite la unión con el dios. Para el orfismo, salvación es equivalente a liberación del alma de la prisión del cuerpo (Loisy, 1990, p. 40).

EL CUENTO “TRISTÁN”

El comienzo de “Tristán” engaña con un previsible y monótono estilo de relato decimonónico, conservador en sus recursos. El lector no se encuentra con nada que sobresalga de los límites de lo normal. Según los cánones de la literatura imperante, el cuento tiene una subdivisión interna en diez secciones que ofician de breves capítulos con sucesión cronológica e ilación episódica. El punto primero hace las veces de una introducción ofreciendo la ubicación temporo-espacial del protagonista. No obstante, allí comienza el mito.⁷

⁷ Para el tratamiento de los mitos por Mann, véase H. Lenhert, 1968.

“Éste es el sanatorio Einfried” (2010, p. 293).⁸ El inicio en tiempo presente abre al estado situacional mítico; lo que siempre es, lo que no es ni ha sido, pero será. El acontecimiento instalado en el presente absoluto simplemente “es”. El presente es el tiempo del mito por antonomasia (Pieper, 1984, p. 19). En el presente inmodificable está el sanatorio, indeterminado terreno de la enfermedad y la salud. A partir de aquí la ambigüedad es la indispensable llave de lectura; primero, como recurso distintivo de la verdadera narrativa —la literalidad es un empobrecimiento del lenguaje—; segundo, porque no existe Thomas Mann sin ironía.

El espacio está presidido por las montañas-murallas que separan, aíslan y restringen la exterioridad. “Montañas gigantescas” (2010, p. 293),⁹ muros ante el mundo; lo que allí pase no está vulnerado por tiempo o espacio elementales. Lo extraordinario se gesta.

La primera figura humana es el doctor Leander, que dirige Einfried, con cualidades de hechicero, de cautivador de voluntades, quien rápidamente quedará asociado al narrador. Doctor y narrador se identifican incluso por el matiz de escepticismo que arrastra el primero: “la ciencia ha vuelto frío y duro colmándolo de plácido, indulgente pesimismo” (2010, p. 293);¹⁰ su figura remeda a un Hades parsimonioso que poco influye en las leyes que administra, ya que la vida y la muerte pasan a través de él sin que pueda con ellas. Si bien el doctor cumplirá una función decorosa como personaje, de presencia estratégica, pero no indispensable, el narrador irá creciendo como doctor, intermediario en el proceso de curación por el cual pasan los protagonistas. De hecho, la única aparición relevante del doctor Leander se dará cuando quede claro que Gabriela morirá; entonces la abandonará en manos de un médico subordinado, como si ya hubiera —el doctor/narrador— cumplido con lo propio de “dejarla morir” para que se salve. El agente de la salud será el narrador omnisciente —no por forma, sino por pericia—, quien deberá hacer eficaz el cumplimiento catártico del mito: cautivar al lector que seguirá, seducido, los pasos de la curación. Primer nivel, condición de eficacia del mito: sabemos a esta altura que seremos víctimas de la enfermedad, que deberemos dejarnos “enfermar” con los protagonistas, para curar, claro, con ellos.¹¹

⁸ “Hier ist Einfried, das Sanatorium!”. El texto original se cita según Mann, s/f.

⁹ “massig und weich zerklüftet die Berge himmeln”.

¹⁰ “den die Wissenschaft gekältet, gehärtet und mit stillem, nachsichtigem Pessimismus erfüllt hat”.

¹¹ *La Montaña Mágica* exige la misma identificación entre personajes sanos y enfermos y entre lector y personajes. Los que suben la montaña, no importa si están previamente sanos, deberán enfermar. Mann vulnera los límites del concepto de “salud burguesa” de forma permanente.

Junto al doctor, orgulloso rector del sanatorio, aparece una mujer, expedita y funcional al orden, a cumplir con premura y sin dilación, incapaz de abandonar su tarea y con una lejana esperanza: convertirse algún día en esposa del doctor, inspirador de la institución. Esta Perséfone pendiente guardará Einfried, la mansión de Hades, en el momento culminante de la obra, cuando todos salgan de excursión, protegiendo el espacio de la consumación.

El sanatorio se presenta como el lugar ideal para enfermos de pulmón; de hecho, su cualidad publicitaria es el “aire puro” (2010, p. 294).¹² No obstante, será lugar de reunión de seres irregulares, desplazados de sus vidas, pacientes de las más variadas enfermedades —o bien de ninguna, como aparenta nuestro protagonista—. Lo común a todos es que nadie podrá salvarse. Nada raro, hombres y mujeres típicos que se están muriendo y antes quieren vivir. Aquí la misión del protagonista.

La presentación introduce entonces los hilos de la tela: el tiempo detenido en el acontecer del instante, el espacio “puro” del aire sin contaminar, aislado, y el doctor/narrador que conduce las frágiles voluntades de los espíritus allí entregados, asistido por una mujer/*moira*, dadora de la parte a cada uno. Hemos entrado al infierno.

En la tópica de Thomas Mann, el infierno es ascensional. Este cuento, preparatorio de *La Montaña Mágica*, al cual anticipa en casi veinte años, ya cumple con el símbolo. La altura inaccesible a los comunes, no sólo perturba las leyes del espacio de la llanura —donde la historia fluye—, sino también paraliza el tiempo. Nada transcurrirá como es de esperar; de hecho, todo ha pasado ya.

Antes de finalizar la presentación, en forma lateral, desentendida casi, el narrador introduce el motivo de la muerte y acerca al protagonista. Muerte y protagonista ingresan juntos, en forma casual y hermética: “De vez en cuando muere alguno de los casos “graves” (2010, p. 294);¹³ la muerte se distrae con comentarios sobre el predominio de la vida: “Sí, incluso aquí la vida es animada” (2010, p. 294).¹⁴ Junto con la muerte se presenta, negándole el nombre, un escritor, definido por su epíteto (no será el único) de “excéntrico” (2010, p. 295)¹⁵ y por un apellido que probablemente se asemeje al nombre de un mineral o piedra preciosa. Este habitante de las profundidades de la tierra, portador de una luz impropia al mundo, no es visto como natural en el entorno. El narrador aclara que está ahí (recuérdese, en un hospital de enfermos terminales) “para pasar el rato” (2010, p. 295).¹⁶

¹² “stille Luft”.

¹³ “Dann und wann stirbt jemand von den ‘Schweren’”.

¹⁴ “Ja, es geht lebhaft zu hierselbst”.

¹⁵ “ein exzentrischer Mensch”.

¹⁶ “und hier dem Herrgott die Tage stiehlt”.

En el punto segundo se anuncia como huéspedes de Einfried al matrimonio desigual del señor Klöterjahn y Gabriela; él, robusto y rotundo, pura naturaleza en ebullición; ella, ausente e inmaterial. El esposo acompaña a su mujer enferma de un órgano menor, la tráquea, no de los pulmones, lo cual sí sería grave. Es decir, la interna sin creer que en rigor tenga una enfermedad que lo amerite, de acuerdo con su interpretación literal de las cosas.

El punto tres presenta a Gabriela con detenimiento. Su don la precede: tiene la capacidad de cambiar a los demás, particularmente lo peor de los demás. Ello se expresa en la actitud renovada de algunos viejos y ásperos huéspedes de Einfried con los cuales concilia sin esfuerzo. Particular modificación produce en el escritor, al que deja “petrificado” (2010, p. 298),¹⁷ lo cual se reiterará más adelante en la narración. La mineralización supone la completa conversión de su naturaleza humana. En otro mito arcaico, la Gorgona Medusa es quien tiene facultad de convertir en piedra a quien la mira, justamente porque en el centro de sus ojos se puede contemplar la propia muerte (Vernant, 2000, p. 189). En un sentido benéfico, se guarda esa anunciación para el artista, transformarse en piedra, morir ante lo bello.

De inmediato se presenta al hijo del matrimonio, una criatura de diez meses, que arrastró consigo la salud de la madre; no sólo es la viva imagen del padre en robustez y tosquedad, sino también hace gala de una prestancia animal desprovista de todo rasgo de ternura naturalmente atribuible a un bebé. Su buena salud es motivo de elogios desbocados, cuya exageración logra la repugnancia del lector. El hijo, como contradicción, en tanto expansión vital errónea, suspende una vía de continuidad: es vida descentrada que no tendrá relación con la naturaleza de la madre, que no la expresa y, antes bien, la quiebra. El niño representa un vitalismo grotesco, enemigo de la vida genuina.

El punto cuarto corresponde a Spinell, tal es el nombre pospuesto del escritor; finalmente el es la piedra rubí, roja y encarnada. Spinell es poco sociable, extremadamente sensible y artista de una sola obra. La percepción de la belleza lo trastorna, y ante ella solo puede decir “Qué hermoso” (2010, p. 301).¹⁸ Su distancia con la producción de belleza legítima es grande (una única novela que no parece contar grandes méritos), pero su carácter emocional se quiebra en la contemplación. Contrasta su delicadeza sutil con sus formas feas: no es agraciado, ni claramente viril y su voz dulce, musical, al hablar se encuentra obstaculizada por unos dientes

¹⁷ “blieb stehen und stand noch immer wie angewurzelt”. Adoptamos la acepción “petrificado” entre las posibles de “arraigado” o “atado” como propone la traducción al castellano.

¹⁸ “Wie schön!”.

careados que inevitablemente muestra. Pero es tan suave y cuidadoso el modo en que habla a Gabriela que solo ella lo escucha.

Presentadas las dos naturalezas, los dos puntos siguientes expresan la curiosidad de Gabriela (que crecerá en interés y docilidad por las conversaciones reveladoras con el escritor) y la atracción de Spinell, quien la espera y busca con intención iniciática. Entre ambos se enlaza una amistad, que cierra aún más espacio y tiempo que las categorías enmarcadas. Einfried aísla, la amistad afianza y la reinterpretación de los recuerdos históricos de Gabriela por el hacer poetizante de Spinell clausura el mundo mítico.

Trabada la amistad, reafirma Spinell que por ningún motivo especial está en el sanatorio, sino a “causa del estilo” (2010, p. 304).¹⁹ El mito sigue abriéndose: él también tiene una enfermedad, es el artista, que declara su inutilidad ante el mundo y al par su sumisión por ella, contemplar la belleza y celebrarla, no permitir que se pierda ni se oculte. Spinell debe lograr que Gabriela se exprese. Orfeo, con su suave voz, ha bajado al reino de los muertos/huéspedes de las alturas en busca de Eurídice, caída por el veneno material de un reptil de los frondosos bosques. El veneno es la representación de la vulgaridad, obscenamente constituida en el esposo, con su poder social y su valoración brutal de la vida prosaica. Orfeo debe sacar a Eurídice de la oscuridad del infierno como el artista debe librar al mundo de las tinieblas.

En la sala central de Einfried hay un piano. La presencia del instrumento anuncia el pasaporte entre mundos; la música que antecede y preside la pena de ser artista. Spinell procura explicar a Gabriela la carga que padece por ser artista (2010, p. 305); se califica desde la visión pragmática del entorno, acentuando inutilidad y lucidez. El artista no es definido por la calidad de su producción, sino porque: “Odiarnos lo útil porque sabemos que es vulgar y feo, y defendemos esta verdad como sólo se pueden defender las verdades absolutamente necesarias” (2010, p. 305).²⁰ En cualquier caso, Gabriela percibe su estado emocional: “Usted, sin duda, está demasiado apenado” (2010, p. 306).²¹ Él reconoce que el motivo de su pena es ir tras una verdad que no está en la realidad. La pena es el peso y el motor de Orfeo.

Declaradas las causas, el curso del relato se complace en brindar las condiciones del encuentro subterráneo. En la continua disyunción mejoría-empeoramiento, en la que oscila la salud exterior de Gabriela, se produce un agravamiento. El

¹⁹ “Des Stiles wegen”.

²⁰ “Wir hassen das Nützliche, wir wissen, daß es gemein und unschön ist, und wir verteidigen diese Wahrheit, wie man nur Wahrheiten verteidigt, die man unbedingt nötig hat”.

²¹ “Sicher grämen Sie sich zuviel”.

movimiento de comprensión puesto en marcha por la suave voz de Spinell (la lira de Orfeo) le produce conmoción, intensificado por el recogimiento; Gabriela medita en sus largas horas de soledad las conversaciones con su amigo y entiende intuitivamente. Su enfermedad física se acrecienta en preparación para liberar el alma. Signo corpóreo de su marca interior es la sutil vena azul, que se expresa acorde con sus alteraciones emocionales (2010, p. 307),²² sobre la frente casi transparente.

Establecido el diálogo profundo, el artista se ocupa de recordar los signos de identidad de su musa. En conversaciones de tono casual, pero de carácter revelador, le pregunta por el nombre propio (lejos del artificio del apellido del esposo), la ciudad natal, la actividad de su padre —a la sazón, músico—, y la conduce al espacio de la manifestación, el jardín donde pasaba su tiempo de doncella. A través de la anécdota de la joven reunida con amigas en un jardín edénico, donde las adolescentes sueñan su futuro, el artista la ve e intenta mostrarle qué ve. Él convierte un encuentro insulso en una reunión de ninfas, donde Gabriela, séptima entre seis, denuncia su misión transformadora mediante una imaginaria corona en la frente: “Pequeña corona de oro reluciente, poco llamativa, pero llena de significado” (2010, p. 311).²³

El artista omite lo percedero de la escena, la depura de muerte y ordinario, y la entrega a la comprensión de Gabriela; lo bello en sí que se manifiesta requiere traducción del experto, el contemplativo. Ve el *mistikon* por encima de los vulgares.²⁴

Ambos planos de la descripción, el histórico y el mítico, no se conjugan en el nivel consciente en la protagonista, mas van interiorizándose y la preparan. El artista abre la *psiche* de Gabriela y deposita el acontecimiento real, disponiéndola para la autotransformación, entendida aquí en términos de liberación.

El punto octavo inicia con todos los preámbulos oficiados, tiempo, espacio, caracteres, conflicto, solo falta que fluya el alma. La “perniciosa influencia” (2010, p. 312),²⁵ como delata el narrador mundanamente al escritor (nítida circularidad de mago que se burla de su magia), ha preparado el encuentro místico; la fusión erótica será a la vez plenitud de vida y bosquejo de muerte. Einfried está excitado; los enfermos saldrán de excursión y el sanatorio quedará apenas en manos de presencias inofensivas, la diestra ama de llaves, los enfermos muy graves. Nada hace

²² “das sich blaßblau und kränklich”

²³ “Eine kleine goldene Krone, ganz unscheinbar, aber bedeutungsvoll, saß in Ihrem Haar und blinkte”.

²⁴ En *Fedro o de la belleza*, Platón pone en boca de Sócrates la descripción del lugar propicio para la manifestación. Mann localiza a la Gabriela mística en un símil de ese paraje (2010, p. 230).

²⁵ “der schädliche Einfluß”.

desea a Gabriela salir, aunque la recomendación científica le augura beneficios con el aire fresco. Spinell alega, como excusa, que dedicará la tarde a su trabajo. El espacio físico se reduce y el crepúsculo se adelanta en la percepción de los protagonistas. Las condiciones se alinean: la soledad, la noche avanzando, la música posible en el piano.

El artista asume enseguida su papel de psicólogo: instigará a Gabriela, a quien la ciencia le ha prohibido ejecutar el piano desde hace largo tiempo, a que interprete algo, cualquier cosa, apenas un poco. Interpretar música ha sido, desde el inicio de su enfermedad, proporcionada al matrimonio y a la maternidad, su máximo riesgo. Pero como Eros, hijo de Hermes psicólogo (Kerényi, 1997, p. 170), Spinell pone en sus manos el instrumento de la transformación y del reconocimiento definitivo.

Gabriela se resiste, pues la práctica del instrumento pertenece a un pasado cerrado, al cual renunció precisamente en la época de la fuente; mas Spinell insiste sustituyendo su fluidez habitual para rogarle con un escueto: “Si supiera cuánto lo deseo” (2010, p. 317),²⁶ expresión contundente que queda deshaciéndose en el aire. No se necesita más para que se encamine la unión, mutando los papeles de redentor-redentora. El artista no puede hacer lo bello en sí, solo contemplarlo. Gabriela no sabe quién es, no sabe que es lo bello en sí. Spinell no puede tocar el piano, solo suplicar que ella lo haga. Spinell se convierte en una sombría Eurídice que debe ser rescatada y Gabriela en un eficaz Orfeo que ejecuta su música. La conversión ha sido operada en un complejo crisol que a su vez se sostiene en el elemento pendiente, el segundo nivel mítico, la historia de amor de Tristán e Isolda.

El punto de partida se combina y trastrueca: Gabriela habita el mundo profano, en el cual enferma, para avanzar hacia su liberación en el mundo sutil gracias a Spinell, quien convive con percepciones metafísicas en la despreciable naturaleza mortal de la materia. La prueba de la realidad inaprensible de Gabriela está en su visión de la “corona”, objeto sublime que solo él es capaz de percibir. A través de la promesa de hacérsela ver, ella consumará su desmaterialización por la música. Logrado el objetivo, se serena y solo contempla.

Pero la música también tiene grados y, si la ocasión puso a la vista unas partituras de Chopin (los *Nocturnos* precisamente) para desatar el ingreso en la noche del sentido, Spinell intensificará el descenso/ascenso. El escritor encontrará, fingiendo sorpresa y admiración ingenua, el preludio de amor de *Tristán e Isolda*. Ella pasará a Wagner. Las categorías de valor mundanas han caído: Gabriela rezuma salud.

²⁶ “Wenn Sie wüßten, wie ich dürste”

Como en todo ritual dionisiaco, la música no cesará hasta que el coribante haya sido transportado. No es posible que se suspenda el viaje.

Tristán e Isolda

Apenas los motivos indispensables para las asonancias que se establecen en el núcleo de la emoción estética: Mann, en su inestable admiración por Wagner, elige incorporar la ópera en versión para piano entre los tonos de la lira de Orfeo. Esta obra, cuyo libreto también compone el mismo Wagner, dividida en tres actos, será interpretada por Gabriela ante el estupefacto Spinell, quien declara la distancia entre admirar y hacer belleza, entre desear y poseer.

En el texto que subyace a la música, así como Eurídice es la amada dadora de sentido a Orfeo, su objeto de deseo en la más depurada acepción, Isolda, es la expresión del destino de Tristán. Y ambas son lo mismo, pues no se trata de lo que quieren sino de lo que fatalmente deben ser. Bajo la imagen de un *phármakon* (remedio-veneno-remedio) queda sellada la fuerza nomotética de un Eros que es trascendente a la voluntad y en el cual se cumple un deber cósmico. Aquí basa su centro la idea del amor romántico como enceguecimiento y desmesura que prefiere la destrucción en la consumación al dolor de la separación.

Los temas de cada acto (bebida de la pócima que condena, unión en la alta noche, separación y muerte) conciertan con las razones del mito de Orfeo y desembocan en la historia de Spinell: la separación del mundo para buscar lo intuido lejos de la luz, el objeto de tormento igual al del deseo, la certeza del encuentro y la necesidad de unión, la condición desoída, el desprecio de todo lo que el mundo común estima, el elogio del riesgo y la muerte como único fin proporcionado.

El beso mortal de la belleza

En el clímax narrativo se produce el éxtasis de la emoción estética, el encuentro único con la belleza, ascenso irreplicable, después del cual no hay sino contrario, preludio de muerte. El sagrado misterio se consuma. El narrador, con la presencia dominante del texto de Wagner, guiará la transfiguración de las naturalezas mortales en eternas. El preludio es de Eros: “Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, y se abrazan en su ansia extática y frenética de alcanzar lo eterno y lo absoluto” (2010, p. 320).²⁷

²⁷ “Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten”.

Consumado el amor, solo es posible que se dé la muerte; así las cosas, en el espacio crepuscular de Eros situado en el salón de Einfried. Un último corte del mundo profano, una aparición grotesca solo para potenciar lo sublime: una enferma irrumpe, personaje infernal y condenado —el narrador la ha presentado atada a la tierra tras dar a luz diecinueve hijos y dejar de pensar inmediatamente—, fantasmagórica, suspende la música y desaparece tan pronto. Aunque en el plano de la historia se muestra desde el mundo de los vivos, su paso es la despedida de la exterioridad. De inmediato, la música vuelve a crecer al ritmo del crepúsculo acentuado: “crepúsculo sagrado que redime al mundo” (2010, p. 321).²⁸

Los dos mitos se tocan en el punto más frágil: el riesgo de lo humano ante lo eterno. En la sucesión de la música, cuando llega Gabriela, ejecuta el “deslumbramiento” que terminará con la “mentira del mundo”; se escucha por detrás, se escucha sin atender, la advertencia de Brangania: “Tened precaución” (2010, p. 321), como una Perséfone que lanza la condición imposible para escapar de Hades. Perséfone-Brangania advierte inútilmente a quienes están lejos de la razón.

Con la intensidad de la ejecución y antes de los momentos finales de la pieza, la vena azul de la frente sobresale; luego, la composición se desvanecerá hasta morir. Música, alma, Eurídice, Isolda, Gabriela y su modo de apagarse como permanencia en el mundo sutil. Resuena el concepto de liberación que, entre los sentidos atribuidos por los órficos, incluía el de liberación del miedo (Bernabé, 2011, p. 216), especialmente del miedo a la muerte.

La reacción de los protagonistas es paralela; al abrirse abruptamente el mundo profano con el retorno de los excursionistas, se separan sin hablar; Gabriela —“una sonrisa indecisa e inquieta se perfiló en su rostro” (2010, p. 323)²⁹— mira a Spinell caer de rodillas luego de alejarse unos pasos en devoción incontrolable (2010, p. 323). Él cubre su boca con las manos y contrae los hombros; ella profundiza, con cuanto esfuerzo puede, su mirada, para ver en la oscuridad del salón, en busca de lo que sigue más allá. La sonrisa de Eros —tan deseada como mortífera— subraya la misión cumplida; el dios adviene, arrebatada y arrastra consigo al hombre/artista.³⁰ Ya no volverán a encontrarse.

Se cumple el compromiso de cerrar el relato en clave mítica: ahora se trata de Orfeo desconsolado en el mundo profano. La entrada al espacio/tiempo envilecido se da con aceleración. Gabriela agrava; al quedar desahuciada, el director del sanatorio

²⁸ “in heiliger Dämmerung”.

²⁹ Ein Ungewisses und bedrängtes Lächeln lag auf ihrem Gesicht [...]

³⁰ Será en *Muerte en Venecia* donde la sonrisa de Eros-Tadzio señale la liberación por el descenso del protagonista.

la cede a su segundo médico, quien se ocupa de los casos imposibles; la ciencia calla. El doctor llama prudentemente al esposo y recomienda viajar con el hijo; Spinell se interna en su habitación, e intenta explicar al marido la verdadera naturaleza de Gabriela mediante una tan cuidada como inútil carta. El escritor/Orfeo no puede relacionarse frontalmente con el mundo que queda detrás de Gabriela/Eurídice.

La carta expone el patetismo del arte ante la lectura pedestre, el choque rotundo de mundos, la aristocracia espiritual contra la burguesía esclerotizada. Pero el error es del artista que profana el instrumento al equivocar de destinatario, y confirma que la inutilidad del arte no está en la herramienta ni en el mediador, sino en el receptor: el comerciante pequeño burgués, tosco y vulgar, jamás podría percibir la ironía, el sentido sutil, la diferencia entre cosa y símbolo. Su carta produce tanto rechazo como ira: ¿cómo se comunica una visión? Spinell se justifica en la “necesidad absoluta de hacer que Ud. vea lo que yo veo” (2010, p. 326),³¹ pero solo recibe rabia y desconcierto. El testigo no sabe qué ha visto; el artista, luego de la unión mística, debe explicarle la constante contraposición vida-arte.

La carta oficia de revelación contrariada. Su núcleo intenta traducir la aparición sobrenatural de Gabriela en el jardín, a la luz crepuscular, con las seis doncellas y la séptima ostentando su señal de supremacía en la cabeza, el canto ante la fuente que secunda el ritmo del agua (Platón, *Fedro* 230 b-c). El cuadro de la belleza desborda en emoción estética que el testigo-artista debe comunicar. El imperativo de transmitir la visión obliga a una transferencia, escala en la falsificación que se adultera en la ironía manniana con el destinatario. Si la experiencia revelada es patrimonio del arte y como tal debe ser conservada en sitial intangible (“sagrario”, 2010, p. 327), el mundo no la valorará y solo podrá profanarla. Así, el esposo con Gabriela, chocan dos modos del deseo, el mundano y el artístico, el que reduce a materia —reproducción en el hijo— y el que ve, admira, celebra y sigue. En definitiva, el ignorante burgués ha mancillado lo sagrado y ya no podrá pertenecerle. Su reino es el de la muerte.

La contraposición belleza/muerte, lugar natural de Gabriela (328) con la de vida/fealdad (329) espacio extraño al cual la arrancó la vida matrimonial, además de constituir el *leitmotiv* manniano, reconduce al paradigma platónico. Lo vital es irreal, afirmación en clave platónica: “Ídolo estúpido... que llaman naturaleza” (2010, p. 329)³². Lo real es fundado por la vocación ineludible del artista: ponerles

³¹ “Es ist... das unabweisliche Bedürfnis, das, was ich sehe, was seit Wochen als eine unauslöschliche Vision vor meinen Augen steht”.

³² “ungefügen und verächtlichen Götzen, den man die Natur nennt”.

nombre a las cosas. De ahí el justo reproche del Sr. Klöterjahn: “Usted trastorna a los demás” (2010, p. 333).³³

El alumbramiento de estas ideas, que fluyen sin intención justificativa, culmina en el motivo central, que enlaza el paradigma mítico y filosófico: “el beso mortal de la belleza” (2010, p. 329),³⁴ unión y revelación entre dos almas que se ligan para partir. Víctima del amor por el principio femenino Eurídice/Isolda, víctima de la belleza/Gabriela, el artista es un poseído inmune a reglas.

En medio de la arrogante visita del señor Klöterjahn a un Spinell incapaz de defenderse, se recibe la noticia de la muerte de Gabriela. Cuando Spinell intenta cumplir con su misión de avisar al mundo qué es la verdad y quién es la belleza, el mundo grita ensordecido por su propia necedad. En el sitio de la ignorancia y de la fealdad, la verdad se ha dado y ha sido rechazada, para desaparecer de donde no es vista. Durante el monólogo exacerbado del esposo, Gabriela desaparece canturreando. Tras haber perdido el miedo a la muerte, y acaso verla como un bien en el más solidario sentido órfico-socrático-platónico (Guthrie, 2012, p. 473), el canto sereno es elemento transportador; los mundos se unen por vía musical.

Spinell queda solo. Hace silencio, se sirve coñac, bebe reflexionando. Orfeo la ha perdido, Orfeo la ha ganado. Luego sale de la habitación cerrada al aire del jardín, de la sombra a luz que se hará creciente. Orfeo asciende y su contacto con el mundo de los vivos tendrá dos tiempos; primero, tras la influencia de la belleza, contemplará un crudo invierno que empieza a ceder con la promesa de la primavera, sus perfumes, los árboles que cubren el cielo. Es siempre extraña la visión de la muerte ante la inminencia de la primavera. En el segundo tiempo, una imagen lo oprime: “Se quedó como petrificado con los ojos dilatados bajo las cejas violentamente alzadas, mirando fijamente hacia adelante con una expresión de defensa desesperada” (2010, p. 336).³⁵

Es el niño, intensificado bajo el sol, cuyas descripciones han abundado en cualidades desproporcionadas, rayanas en lo repugnante, quien tendrá dominio de la escena final: “persona con carnes exuberantes”, “rollizo”, de “mirada impertérrita”, que “chillaba poseído” y que transmitía un “bienestar animal” con “algo de siniestro para los sentidos” (2010, p. 336).³⁶ Spinell huye, confirmando su repudio

³³ “Sie machen die Leute verrückt!”.

³⁴ “dem tödlichen Kusse der Schönheit”.

³⁵ “blieb er gefesselt stehen, und unter heftig zusammengezogenen Brauen starrten seine erweiterten Augen mit dem Ausdruck entsetzter Abwehr geradeaus”.

³⁶ “es konnte einem unheimlich zu Sinne werden”.

hacia el mundo, de quien parece ridiculizarlo en un mezquino triunfo de la vida, Orfeo despezado por las ménades enloquecidas. Dos son los momentos en que se petrifica Spinell: cuando ve a Gabriela por primera vez y cuando por última vez ve a su hijo en clave de antítesis, ambos de algún modo, alma y cuerpo en estado de platónica oposición.

CONCLUSIONES

La unión con la belleza deseada estalla en la muerte de amor. La lógica del misterio se ofrece como modo de comprensión genuino, comprensión no explicación, silencio no explicación. La música, nexo entre mundos, es la única que puede pronunciarse.

Spinell es el antihéroe de toda época, el artista descentrado (“excéntrico” y “es-trambótico” son dos adjetivos que el narrador le dedica), el que ha quedado fuera de lugar. Y justamente ese estar salido de la norma es lo que le permite trascender su finitud: en un mundo que no tiene sentido, porque no hay verdad que conduzca, sólo la recuperación de la belleza da sentido, y el artista/hechicero/transformador es quien detecta, contempla y permite la expresión de la belleza. Allí el carácter fundante del arte.

Mediante mitos que entrelazan los modos del *pathos*, se afirma y legitima la substancia básica del mundo, el deseo como motor del universo, que bajo la figura de Eros/Orfeo/Tristán reivindica las emociones salvadoras del hombre. En el corazón del *ethos* burgués, Tomas Mann rehúsa la sensibilidad prosaica y su código de valores intramundanos reclamando un sustrato metafísico de la realidad cuya trascendencia se anuncia a través de la belleza³⁷.

Una lectura en tiempo presente y su transferencia en sentido catártico permite al menos dos preguntas a partir de este cuento mítico: qué relación nutricia está pendiente en el binomio vida/arte y qué posibilidad tenemos de transfigurar la experiencia estética en religiosa, “Pues... entre todas las cosas evidentes de la mitología es lo divino la más evidente” (Kerényi, 1997, p. 46).

³⁷ Véase el sugestivo análisis de M. Glantz, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- BAYÓN, F. (2004). *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*. Barcelona, España: Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- BAYÓN, F. (2006). Thomas Mann: La última modernidad a la luz de nuestras tragedias. *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, 210 (ejemplar dedicado a Thomas Mann): 100-121.
- BERNABÉ, A. (2011). *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*. Madrid, España: ABADA Editores.
- CAMPBELL, J. (1999). *Las máscaras del dios: Mitología creativa*. Madrid, España: Alianza.
- DIEL, P. (1996). *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, España: Labor.
- FRANK, M. (2004). *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*. Madrid, España: Akal.
- GLANTZ, M. (2006). *Thomas Mann: El problema del artista frente a la vida (de los Buddenbrook al Dr. Fausto)*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/thomas-mann---el-problema-del-artista-frente-a-la-vida-de-los-buddenbrook-al-dr-fausto-0/html/d3b3c412-3aa3-47c0-9387-454b9478d121_2.html
- GRIMAL, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, España: Paidós.
- GUTHRIE, W. K. (2012). *Historia de la filosofía griega*. Vol. II. Madrid, España: Gredos.
- GUTHRIE, W. K. (1993). *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*. Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.
- HEILBUT, A. (1997). *Thomas Mann. Eros & literature*. Londres, Reino Unido: Papermac.
- HORKY, P. S. (2013). *Plato and Pythagoreanism*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- KERÉNYI, K. (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- KOPPEN, E. (1973). *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlín, Alemania: De Gruyter.
- LAGRANGE, M. J. (1937). *Critique historique I. Les Mystères: L'Orphisme*. París, Francia: J. Gabalda y Cie. Editeurs.
- LEHNERT, H. (1968). *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.
- LOISY, A. (1990). *Los misterios paganos y el cristianismo*. Barcelona, España: Paidós.
- PIEPER, J. (1984). *Sobre los mitos platónicos*. Madrid, España: Herder.
- RASCH, W. (1986). *Die literarische Décadence um 1900*. Múnich, Baviera, Alemania: Beck.

- REALE, G., y Antiseri, D. (1991). *Historia del pensamiento filosófico y científico. I: Antigüedad y Edad Media*. Barcelona, España: Herder.
- ROBERTSON, R. (2001). *The Cambridge companion to Thomas Mann*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- ROHR SCAFF, S. von. (1998). *History, myth and music*. Columbia, Carolina del Sur, Estados Unidos: Camden House.
- VERNANT, J. P. (2000). Érase una vez... *El universo, los dioses, los hombres*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES

- MANN, T. (2010). *Cuentos completos*. Trad. Nicanor Ancochea et al. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- MANN, T. (s/f). *Tristan*. The Project Gutenberg EBook. Produced by Martin Agren, Brett Koonce and the PG Online Distributed Proofreading Team. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/cache/epub/13810/pg13810.html>
- PLATÓN (1992). *DIÁLOGOS. II: FEDÓN, Banquete, Fedro*. Madrid, España: Gredos.
- PLATÓN (1983). *DIÁLOGOS. III: GORGIAS*. MADRID, España: Gredos.
- PÍNDARO (2005). *ODAS: OLÍMPICAS, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIRGILE (1982). *GÉORGIQUES*. PARÍS, Francia: Les Belles Lettres.