

JOAN B. LLINARES

Universitat de València

VERSIONES DE ARIADNA: NIETZSCHE Y HUGO VON HOFMANNSTHAL*

I.- Ariadna en los mitos griegos

El 'personaje' mitológico de Ariadna remite, desde el rico legado de la tradición griega clásica del que procede, a varios núcleos temáticos, susceptibles todos ellos de amplios desarrollos dramáticos que incluyen su correspondiente tratamiento poético, lírico en especial, según ponga cada intérprete-artista los acentos de su propia 'lectura', de su personal visión de tal figura. Cada una de estas versiones surge siempre desde determinado contexto situacional, histórico y político, evidentemente, y está movida por necesidades, pasiones e intereses que se han de concretar en fin de cuentas sobre algunos aspectos de la peripecia de dicha figura y sobre los correspondientes rasgos del resto de personajes que con ella interactúan en la particular versión que de todos ellos se construya. He aquí, para empezar, un breve recordatorio de tales gestas, mediatizadas ya por varias tradiciones distintas, gestas que son, en principio, múltiples y diversas, sin más pretensiones que servir de posible ayuda al lector a la hora de contextualizar mejor las dos modernas reinterpretaciones que en seguida concentrarán nuestra atención.

Como nos enseñan sobre todo Plutarco, Diodoro Sículo, Apolodoro y Pausanias -si bien algunos datos ya aparecen en Hesíodo-, Ariadna es hija de

* Este trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación *Archifiguras dramáticas femeninas y teatro occidental* (BFF2000-1436) de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Minos y Pasífae, y hermana, por lo tanto, de Fedra. Fue amada primero por Teseo y luego por Dioniso, y dio a luz muchos hijos. Este dios puso más tarde su diadema nupcial entre las estrellas, formando así con sus flores la llamada Corona Boreal. Esto es, en resumen, lo esencial que de ella se narra, su escueto perfil mitológico.

Parece ser, por otra parte, que Dédalo construía juguetes, una especie de muñecas con miembros móviles, que complacían a Pasífae y a Ariadna. Se utilizaban en cultos áticos y remiten en cierto modo a figuras femeninas que murieron ahorcadas en árboles. Trágico final que tiene bien conocidos paralelismos.

La trama principal de toda esta historia, no obstante, se suele relatar con más detalles como sigue: los atenienses debían enviar a Minos, rey de Creta, cada nueve años, un tributo de siete muchachos y siete doncellas, que el Minotauro residente en el Laberinto de dicha isla a continuación devoraba. Una vez llegado a Atenas, el héroe Teseo formó parte, bien de forma voluntaria, bien por haberle tocado por sorteo, de la nueva expedición de las catorce víctimas que una nave de velas negras transportó a Creta. La princesa Ariadna, hija de Minos, se enamoró de Teseo a primera vista - Afrodita, ciertamente, acompañaba a éste como guía propicia. *Te ayudaré a matar a mi hermanastro, el Minotauro -le prometió en secreto- si puedo volver a Atenas contigo como tu esposa.* Teseo aceptó de buena gana este ofrecimiento y le prometió casarse con ella. Ahora bien, Dédalo, antes de salir de Creta, había regalado a Ariadna un ovillo de hilo mágico y le había dado instrucciones precisas sobre la manera de entrar y salir del Laberinto. Ariadna entregó ese ovillo a Teseo y le dijo que siguiera el hilo hasta que llegara donde dormía el monstruo, al que debía asir por el cabello y sacrificar a Posidón. Luego podría volver siguiendo el hilo, que iría enrollando y formando de nuevo el ovillo. Cuando Teseo salió del Laberinto, salpicado con la sangre del Minotauro, Ariadna le abrazó apasionadamente y con sabias indicaciones condujo al puerto a todo el grupo ateniense. Allí embarcaron todos sigilosamente en su nave y pudieron escapar de la vigilancia cretense a cubierto de la oscuridad. Algunos días más tarde, después de desembarcar en la isla llamada entonces Día y ahora Naxos, Teseo dejó a Ariadna dormida en la playa y se hizo nuevamente a la mar. El motivo por el que actuó así es misterioso. Algunos dicen que la abandonó en favor de una nueva amante, Eglé, hija de Panopeo; otros dicen que mientras le detenían en Día vientos contrarios reflexionó sobre el escándalo que causaría en Atenas la llegada de

Ariadna, una extranjera a fin de cuentas. Y no faltan quienes afirman que Dioniso se le apareció a Teseo en un sueño y le exigió amenazadoramente que le entregase a Ariadna. Cuando despertó y vio que la flota de Dioniso se disponía a atacar, levó anclas presa de un terror súbito; posteriormente un hechizo de Dioniso le hizo olvidar su promesa a Ariadna e incluso la existencia misma de ésta.

Los sacerdotes de Dioniso en Atenas afirmaban que cuando Ariadna se encontró de pronto en la costa desierta, sola y abandonada, irrumpió en amargos lamentos, recordando cómo había temblado mientras Teseo se disponía a dar la muerte a su monstruoso hermanastro; cómo había hecho votos silenciosos por su buen éxito; y cómo, por el amor que le tenía, había abandonado a sus padres y su patria. Invocó al universo entero para que la vengase y el Padre Zeus asintió con un movimiento de cabeza. Luego, amable y bondadosamente, Dioniso, con su alegre séquito de sátiros y ménades, acudió en socorro de Ariadna. Se casó en seguida con ella y le puso en la cabeza la corona de Tetis, y ella le dio muchos hijos. La corona -que Dioniso puso más tarde entre las estrellas como la Corona Boreal-, había sido hecha por Hefesto con oro ardiente y gemas rojas de la India colocadas en forma de rosas.

Los cretenses, por otra parte, no admitían la existencia del Minotauro ni la conquista de Ariadna por parte de Teseo sirviéndose de medios mágicos o clandestinos: decían que éste luchó cuerpo a cuerpo con el arrogante general Tauro y le venció, que Ariadna se enamoró de él cuando le vio salir victorioso del combate, y que Minos lo aceptó gustosamente como su yerno, anulando además el cruel tributo que afectaba a los atenienses, los cuales se convirtieron así en un pueblo aliado.

Los chipriotas, sin embargo, tenían otra versión de los hechos: Teseo el ateniense venció a Deucalión y se casó con Ariadna, poseedora del trono de Creta, sellando un pacto de amistad entre las dos naciones y uniendo las dos coronas. Cuando partieron para Atenas Ariadna ya estaba encinta. Una tempestad obligó a que ésta desembarcase en la ciudad chipriota de Amatunte, temerosa de que el fuerte mareo la hiciese abortar, pero el resto de la flota se lanzó de nuevo a la mar. Allí Ariadna recibió el solidario consuelo de las mujeres, que le transmitían cartas que fingían que le había escrito Teseo. Cuando murió de sobreparto, la enterraron en un bosquecillo consagrado a su culto, en el que se celebraba un festival. Decían también -y Homero lo avalaría- que Dioniso, lejos de casarse con Ariadna, estaba indignado porque ella

y Teseo habían profanado su gruta de Naxos, y se quejó a Artemis, quien le dio muerte cuando estaba de parto con flechas despiadadas; pero algunos, por el contrario, sostenían que ella se ahorcó por temor a sufrir el cruel asedio de Artemis.

Según otras tradiciones, el 'laberinto' no era sino un baile muy querido por los marineros que consistía en evoluciones laberínticas realizadas con pasos medidos, a imitación de los que dan las perdices machos en sus reclamos amorosos. También se ha relacionado a Ariadna con el origen de esa extraña costumbre, bien documentada etnográficamente desde la Antigüedad, que en varios pueblos practicaban los varones cuando sus mujeres se ponían de parto y que se conoce con el nombre de *couvade*. E incluso con otras costumbres agrícolas y alimenticias -la cebada, o en torno al vino y el cultivo de la vid-, con los nombres y los lugares de procedencia -los patronímicos- de determinadas tribus helénicas, etc. etc.

Pero baste con lo dicho para nuestro actual propósito. De todo ello resalta al punto, ciertamente, el hecho indiscutible de que nos hallamos ante una urdimbre mitológica repleta de nudos de óptimo aprovechamiento dramático, por ejemplo, los siguientes: el súbito amor por el forastero Teseo, la liberación del letal laberinto del Minotauro, la huida nocturna de la madre patria Creta, las esperanzas de una corona real en un país extranjero y de dar a luz allí a un hijo heredero, el terrible abandono en una isla desierta, los lamentos de desespero y las súplicas de venganza ante la inmerecida infidelidad masculina, la fecunda relación conyugal posterior con un dios alegre, los celos del enamorado ofendido por una relación anterior y su despiadada venganza, etc. etc. sin menoscabo de otras importantes modulaciones -nos convoca esta vez el 'rescoldo del hogar' como lema de nuestras investigaciones, no lo olvidemos,- en torno a los graves riesgos femeninos a causa de la fertilidad, es decir, los serios inconvenientes que implica transportar a una mujer encinta a países lejanos; la muerte -tan femenina también- por ahorcamiento o en el parto; la escisión entre la fidelidad a la familia y a la vida del hermanastro, por una parte, y la pasión por el joven forastero vencedor en los combates, por la otra; el difícil reconocimiento de los méritos de una mujer en la realización de un arriesgado proyecto 'político' de liberación y su no menos difícil presentación y convivencia familiar en un país extranjero; las fuertes e imprevistas oscilaciones de la 'fortuna' amorosa: la promesa de una boda principesca, el desolado despertar en plena naturaleza inhóspita y los repentinos y felices esponsales posteriores con un dios; los lacerantes sentimientos

de culpabilidad por el abandono de un prometido anterior a causa de una arrolladora pasión por un desconocido, por el 'bárbaro' que irrumpe seductoramente, cruzándose en el destino; los incesantes monólogos ante las olas del mar y la búsqueda explícita del suicidio como última salida, como remedio radical de los males; la necesidad de iniciar una nueva vida y cambiar de 'amante' para poder subsistir de algún modo, aunque sólo sea por deseos de venganza ante el desamor que se ha sufrido; la tensa relación, la rivalidad entre hermanas -con Fedra concretamente en este caso, futura esposa de Teseo en otras tradiciones-, bien sea vista la hermana como la afortunada raptora del enamorado, o bien como la infeliz que carga con el aburrido amante del que se quiere prescindir para volver a sentirse libre; y muchas otras variantes que en seguida se dibujan sobre este agradecido cañamazo, a poco que sobre él meditemos.

Podríamos afirmar, por tanto, que la figura de Ariadna y sus peripecias posibilitan una serie casi tan amplia de tratamientos como la que Max Müller encontraba en el ciclo solar, desde la aparición de la rosada aurora y el inicio del calor que reseca el rocío de la noche, hasta la muerte del día entre nubes ensangrentadas y el llanto de las estrellas. No en balde conviene constatar -si prolongamos una sugerencia de George Steiner-, que si bien el rey Edipo es la figura dramática preferida en el XX -y Freud es un buen síntoma de ello-, como Antígona lo fue del XIX -y Hegel y Hölderlin lo avalarían-, durante los siglos XVII y XVIII parece ser que Ariadna concentró las preferencias en extraordinaria medida, sobre todo en los libretos de las óperas de esa época, ya que por entonces se le dedicaron más de cuarenta, comenzando por la *Arianna* de Rinuccini/Monteverdi de 1606 -de la que se nos ha conservado una célebre 'lamentación'-, hasta la *Arianna* de Händel de 1733, sin olvidar la cantata mitológica *Ariadne auf Naxos* de Gerstenberg, de 1765, ni la balada que le dedicó A. W. Schlegel en 1789 o el drama lírico de Herder ya en 1803. Convendría que nos preguntásemos a qué se debe esta barroca pasión tan insistente concentrada en la trágica vida de la princesa cretense. Las diversas obras en torno a su figura son, por lo demás, sorprendentemente abundantes, desde la Antigüedad -Eurípides, Catulo, Ovidio, Nono de Panópolis- y el Barroco -Corneille (*Ariane*, 1672), Lope de Vega (*El laberinto de Creta*, 1621), Calderón (*Los tres mayores*, 1636)- hasta nuestros días: valgan unas pocas referencias, por suerte ya bastante conocidas, por ejemplo, A. Gide (*Thésée*, 1946), N. Kazantzakis (*Theseus*, 1953), M. Butor (*L'emploi du temps*, 1958), Mary Renault (*The King Must Die*, 1958), etc. etc. Hay argu-

mentos suficientes, así pues, para que nos planteemos nuevamente la conveniencia de su estudio, esto es, para que contextualicemos el sentido de su particular renacimiento en las manos de un filósofo-poeta y de un poeta-dramaturgo, ya que desde Homero y Hesíodo hasta, pongamos por caso, las prosas de un R. Graves o un R. Calasso en nuestros días, la femenina figura de Ariadna manifiesta una vitalidad y un conjunto de significaciones inagotables que nos siguen dando motivos de reflexión: aquí y ahora nos limitaremos al tratamiento tan original como personal que le dieron Friedrich Nietzsche y Hugo von Hofmannsthal. Descaríamos enriquecer las perspectivas y comprobar una vez más la fecunda huella del teatro clásico en la historia de nuestra cultura occidental.

II.- Ariadna en Nietzsche

No es casual que un filósofo que, como es bien sabido, situó la figura del dios griego Dioniso en el centro de su obra, también haya reinterpretado con aguda mirada la compleja historia de la princesa Ariadna. Expongamos, ante todo, las principales constelaciones en que aparece en su legado:

1. *El proyecto de drama sobre Empédocles (1870-1872)*

En un largo fragmento póstumo de un cuaderno redactado durante los meses que van del invierno de 1870 al otoño de 1872, es decir, en plena juventud, inmediatamente después de la redacción de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche proyecta escribir él mismo una tragedia sobre la persona del filósofo Empédocles, representación que -nos dice- produce escalofríos en Corina. En el tercer acto, junto al coro, la pareja formada por Pausanias y Corina -o bien por Empédocles y Corina- aparece junto a la formada por "Teseo y Ariadna"¹. El dios Dioniso también tiene una aparición en escena, el actor que lo representa *se enamora ridículamente de Corina*. En el quinto acto Empédocles vuelve a presentarse en compañía de Corina, se siente

¹ F. Nietzsche, KSA [*Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, G. Colli y M. Montinari (Hrsg.), dtv-de Gruyter, München-Berlin-New York 1980] 7, 8 [37], p. 236.

asesino, va al Etna a inmolarse y purificarse, quiere salvar de la muerte a su compañera, pero a pesar de sus esfuerzos ésta muere con él. El fragmento acaba con este interrogante: *¿Huye Dioniso de Ariadna?*².

No hay más referencias en este cuaderno póstumo sobre las interferencias dramáticas que el trío Teseo-Ariadna-Dioniso podría ocasionar en la representación imaginada por Nietzsche del trágico destino del filósofo que, en efecto, como bien indicó el por entonces profesor de filología de la universidad de Basilea, había elaborado su obra en la 'época trágica de los griegos', es decir, durante los mismos años en que florecía la tragedia entre los griegos. ¿Acaso imaginaba una tragedia de innovador contenido filosófico implícito, pero construida con Teseo, Ariadna y Dioniso como protagonistas? ¿O éstos eran solamente figuras que indicaban el contenido trágico de la vida y la obra del citado filósofo pre-platónico? En cualquier caso, se documenta aquí una primera alusión a la figura de la princesa griega, y en un contexto filosófico-dramático susceptible de rico aprovechamiento.

2. Los fragmentos póstumos y las referencias a Ariadna en las obras de los años ochenta (1882-1888)

Son, en total, cinco textos.

(I) Un fragmento póstumo, esta vez del cuaderno 4, redactado entre noviembre de 1882 y febrero de 1883, dice así:

Laberinto.

*Una persona laberíntica no busca jamás la verdad, sino que siempre busca únicamente a su Ariadna - diga lo que diga*³.

Esta breve nota presenta un problema que Nietzsche no dejará de pensar y reformular a lo largo de toda su obra, *el problema de la verdad*, decisiva cuestión que aborda a menudo con figuras femeninas, tanto humanas como divinas, ya que para él quien conquiste esa verdad ha de ser sobre todo un seductor, alguien sutil y artista, pero con el intrépido corazón de un guerrero

² *Op. cit.*, p. 237.

³ F. Nietzsche, KSA 10, 4[55], p. 125.

enamorado. Se requieren, así pues, dotes de bailarín, de actor de teatro, de respetuoso y púdico amante que guarda distancias ante las figuras sagradas de las diosas, sin menoscabo del valor, del coraje para arriesgarse a travesías por océanos desconocidos e inexplorados, para emprender en solitario ascensiones difíciles entre hielos resbaladizos, para arrostrar los bordes de la locura y el desarraigo. Este nuevo caballero andante combate siempre por su "Ariadna".

(II) Un apunte del cuaderno 13, del verano de 1883, reza como sigue:

*Dioniso sobre un tigre: el cráneo de una cabra: una pantera. Ariadna soñando: "abandonada por el héroe sueño el super-héroe". ¡Y sobre Dioniso, ni siquiera una palabra!*⁴

El sueño de Ariadna apunta a otro de los filosofemas principales de la madurez del filósofo, *el superhumano*⁵, aquella figura que supere las manifestaciones de lo humano marcadas por una metafísica de la temporalidad que aboca al espíritu de la venganza, al resentimiento, la culpa y la mala conciencia. Importa destacar que este sueño implica también la superación de la figura antigua del 'héroe' y que aparece en un contexto reiteradamente dionisiaco, aunque Ariadna se baste para poder alumbrar por sí misma este sueño premonitorio. Surge entonces una inevitable pregunta: ¿en qué medida es necesaria Ariadna para que aparezca el superhumano? ¿por qué se necesita su figura femenina? ¿Quién la ha de fecundar? Ya veremos si nuevos textos nos aportan elementos para poder responder.

(III) El penúltimo aforismo del libro de 1886 titulado *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, aforismo que lleva el número 295, es una larga evocación del dios griego Dioniso como *genio del corazón*, es decir, como *deidad inspiradora*, seductora y enriquecedora, un *espíritu y dios problemático* que le ha salido al paso una y otra vez al autor de esas páginas y con quien parece ser que ha mantenido frecuentes conversaciones ínti-

⁴ F. Nietzsche, KSA, 10, 13[1], p. 433.

⁵ Preferimos esta traducción a la habitual de "superhombre" por elementales cuestiones de rigor terminológico y de antropología del género, cuestiones especialmente relevantes en un estudio dedicado a la figura femenina de Ariadna.

mas; en efecto, entre ambos hay una larga relación tanto iniciático-religiosa como de maestro-discípulo, y en ella no puede faltar la presencia de Ariadna:

el dios Dioniso, ese gran dios ambiguo y tentador a quien en otro tiempo, como sabéis, ofrecí mis primicias con todo secreto y con toda veneración⁶... Entretanto he aprendido muchas más cosas, demasiadas cosas sobre la filosofía de este dios, y, como queda dicho, de boca a boca, - yo, el último discípulo e iniciado del dios Dioniso: ¿y me sería lícito acaso comenzar por fin alguna vez a daros a gustar a vosotros, amigos míos, en la medida en que me esté permitido, un poco de esta filosofía? A media voz, como es justo: ya que se trata aquí de muchas cosas ocultas, nuevas, extrañas, prodigiosas, inquietantes. Que Dioniso es un filósofo y que, por lo tanto, también los dioses filosofan, parece una novedad que no deja de ser capciosa, y que tal vez suscite desconfianza cabalmente entre filósofos... Ciertamente el mencionado dios llegó, en tales diálogos, muy lejos, extraordinariamente lejos, e iba siempre muchos pasos delante de mí... "¡Yo - no tengo ninguna razón para cubrir mi desnudez!". - Se adivina: ¿le falta acaso pudor a esta especie de divinidad y de filósofos? - En una ocasión me dijo así: "En determinadas circunstancias yo amo a los seres humanos - y al decir esto aludía a Ariadna, que estaba presente -: el ser humano es para mí un animal agradable, valiente, lleno de inventiva, que no tiene igual en la tierra y que sabe orientarse incluso en todos los laberintos. Yo soy bueno con él: con frecuencia reflexiono sobre cómo hacerlo avanzar más y volverlo más fuerte, más malvado y más profundo de cuanto es." "¿Más fuerte, más malvado y más profundo?", pregunté yo, asustado. "Sí", repitió, "más fuerte, más malvado y más profundo; también más bello" - y al decir esto sonreía este dios-tentador con su sonrisa alciónica, como si acabara de decir una encantadora gentileza. Aquí se ve a un mismo tiempo: a esta divinidad no le falta sólo pudor -; y hay en general buenos motivos para suponer que, en algunas cosas, los dioses en conjunto podrían venir a aprender de nosotros los humanos. Nosotros los seres humanos somos - más humanos...⁷

Como explica en una nota de su edición de esta obra el profesor A. Sánchez Pascual, la "desnudez" de los dioses (y del 'superhumano' cuando

⁶ Los lectores fácilmente pueden entender que se les está hablando de la *opera prima* del escritor, publicada en plena juventud, a saber, *El nacimiento de la tragedia*.

⁷ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, (trad. de A. Sánchez Pascual, con modificaciones nuestras), Alianza, Madrid 1997, edición revisada, pp. 267-269.

aparezca) es una tesis que ya se repite a menudo en *Así habló Zaratustra*, por ejemplo, en “De la cordura respecto a los seres humanos”⁸, pasaje que contrapone a los dioses que se avergüenzan de todos los vestidos con la deplorable desnudez de los mejores humanos, una triste desnudez que espanta a Zaratustra.

Repárese en que Nietzsche empieza aquí a transcribir esos “diálogos” que mantuvo y mantiene con Dioniso en los que también está presente Ariadna, a quien se alude expresamente para poder entender lo que en ellos se está diciendo⁹. Este pasaje insiste en las relaciones de la figura de la princesa griega con el filosofema del ‘superhumano’, el cual será más fuerte, malvado, profundo y bello que los humanos que hasta ahora han vivido, gracias a lo cual exhibirá una desnudez similar a la de los dioses, sin fealdades ni vergüenzas desagradables. Cada uno de los adjetivos aquí utilizados remite a otros filosofemas de la madurez, en perfecta coherencia con lo propuesto, a saber, la voluntad de poder y el concepto de fuerza, la superación de la moral imperante y su desenmascaradora genealogía que diferencia entre “bueno y malo” y “bueno y malvado”, el replanteamiento de lo superficial y lo profundo, y una nueva teoría estética en torno a la belleza, que la reivindica sin caer en ideales ascéticos que sacrifican la ficción en aras de la ‘verdad’.

(IV) En el aforismo número 19 del apartado “Incursiones de un intempestivo” del libro de 1888 *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, un aforismo titulado “Bello y feo” dedicado a esclarecer *nuestro sentimiento de lo bello* desde la peculiar *filosofía de la sospecha* (P. Ricoeur) tan propia de su autor, nos encontramos con esta enigmática parte final, que continúa presentando y transcribiendo fragmentos de esos diálogos entre Dioniso y Ariadna, a los que el joven discípulo tiene el privilegio de asistir:

“Oh Dioniso, Divino, ¿por qué me tiras de las orejas?”, preguntó Ariadna en una ocasión, en uno de aquellos famosos diálogos en Naxos, a su filósofico

⁸ Penúltimo apartado de la segunda parte del libro, p. 216 en especial, cf. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid 1997, edición revisada.

⁹ Una primera versión de este diálogo, en la que se afirma que no fue “en una ocasión”, sino “ya en nuestra primera conversación,” cuando Dioniso formuló su amor a los humanos, se encuentra en un cuaderno de agosto-septiembre de 1885, cf. F. Nietzsche, KSA 11, 41[9], p. 686.

amante. "Encuentro una especie de humor en tus orejas, Ariadna: ¿por qué no son aún más largas?"¹⁰

Esta nueva prueba de las conversaciones sostenidas en la isla de Naxos entre el filosófico amante de Ariadna, Dionisos, y la princesa allí abandonada, introducen un nuevo rasgo simbólico en su figura, *las orejas*. Parece ser que son pequeñas y que deberían ser más largas, ¿por qué? ¿Acaso las orejas largas indican la necesidad de parecerse a los animales de carga, como los asnos, en el sentido de *presentar una actitud afirmativa, un 'sí' a la vida diferente y superior*? Que persista la cuestión en nuestra memoria, pronto obtendremos alguna respuesta.

Y por último, (V) en *Ecce homo*, en el capítulo dedicado a comentar su libro *Así habló Zaratustra*, y después de haber transcrito *La canción de la noche*, el apartado 8 comienza con estas palabras:

Nada igual se ha compuesto nunca, ni sentido nunca, ni sufrido nunca: así sufre un dios, un Dioniso. La respuesta a este ditirambo del aislamiento solar en la luz sería Ariadna... ¡Quién sabe, excepto yo, qué es Ariadna!... De todos estos enigmas nadie tuvo hasta ahora la solución, dudo que alguien viera siquiera aquí nunca enigmas¹¹.

Varias sugerencias encierra este pasaje en clave: Ariadna es una figura simbólica muy íntima, muy querida por Nietzsche, que representa un enigma hasta entonces no percibido, o al menos no percibido como Nietzsche lo sabe y lo desea interpretar. *Ariadna es el necesario complemento de Dioniso, el remedio del sufrimiento de Dioniso, la respuesta a su canción de soledad*. El mito antiguo aparece, por tanto, invertido, ahora es el solitario Dioniso quien necesita en Naxos la visita jovial de Ariadna, su novia, su enamorada, su amada. Importaría, pues, analizar previamente el contenido de ese canto para poder saber los sentidos en los que Ariadna cobra perfil y definición, a saber,

¹⁰ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, (trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid 1998, edición revisada, pp. 104-105. Un fragmento póstumo de la primavera-verano de 1888 dedicado a "Cuestiones estéticas", el 16[40], reproduce en su apartado 2 este breve diálogo entre Ariadna y Dioniso, cf. KSA 13, p. 498.

¹¹ F. Nietzsche, *Ecce homo*, (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid 1998, edición revisada, p.115.

la necesaria compañía, especialmente anhelada en y desde la soledad, tanto del dios Dioniso como de su filosófico discípulo. Esta tarea traspasa los límites hermenéuticos que nos hemos de imponer en esta ocasión, baste la sugerencia de que en Nietzsche esta figura asume rasgos biográficos y componentes filosóficos, como un todo integral e indisoluble que remite a su propio 'dionisismo'.

3. Los "Diálogos en Naxos"

Parece ser, así pues, por lo que ya hemos visto, que Nietzsche tenía el propósito de prolongar la escritura de esas conversaciones que tanto le habían aleccionado y "entremezclar" en lo que sería *el libro perfecto* (Das vollkommene Buch), del cual traza hasta el plan, "breves coloquios entre Teseo, Dioniso y Ariadna"¹². Este grandioso proyecto, en el que fácilmente se detecta que el filósofo quiere superar a Platón y en el que es el dios griego inauditamente filósofo y dialogante quien reemplaza al excesivamente apolíneo Sócrates -un individuo excesivamente antidionisiaco, por ser a-musical, demasiado lógico, racionalista y 'euripideo', en una palabra, una persona excesivamente unilateral-, no tuvo, por desgracia, acabada concreción, tan sólo nos quedan unos pocos fragmentos. Conviene insistir no obstante en que, con plena coherencia, todos estos "diálogos en Naxos" se concibieron como ingredientes para un "drama satírico", con lo cual el antiplatonismo-anticristianismo de fondo y el deseo explícito de que la filosofía retorne a un contexto dramático y artístico plural y vital, como el de "la época de la tragedia griega", quedan doblemente subrayados por el filósofo. He aquí los textos:

(I) - *Teseo está volviéndose absurdo, dijo Ariadna, Teseo está volviéndose virtuoso-*

Celos de Teseo por el sueño de Ariadna.

El héroe que se admira a sí mismo, que se vuelve absurdo. Lamento de Ariadna

¹² Así lo ha explicado ya muy bien entre nosotros A. Sánchez Pascual en la nota 142 de su edición del *Crepúsculo de los ídolos* (cf. *op. cit.*, pp. 168-169), remitiendo a un fragmento póstumo del otoño de 1887, que contiene varios apuntes para un "Drama satírico" (*Satyrspiel*).

*Dioniso sin celos: "Lo que yo amo en ti, ¿cómo podría amarlo Teseo?"...
Último acto. Boda de Dioniso y Ariadna.
"No se es celoso si se es un dios, dijo Dioniso: a no ser de los dioses".*

Este primer 'diálogo' insinúa el lamento de Ariadna por el héroe que aún no se supera en la figura del 'superhumano', sino que se conforma consigo mismo, admirándose de manera narcisista, y se torna absurdo. Los dioses, al contrario que Teseo, indican notas de lo que será ese 'superhumano', una de ellas es la superación de los celos, es decir, del miedo a sentirse inferiores a lo que Ariadna sueña, a saber, el 'superhumano'. En cierto modo, la indiferencia de Dioniso ante los celos manifiesta su carácter divino, concretamente su indiferencia al amor de Ariadna por Teseo, esto es, por cualquier humano, por heroico que sea, que no se haya transformado en 'superhumano', en pariente de los dioses. Sugerente inversión, por tanto, del relato mítico tradicional, pues en manos de Nietzsche la figura de Ariadna no se lamenta por su abandono y su soledad, sino por el raquíctico concepto de virtud que mantiene y practica Teseo, por el absurdo en el que se convierte entonces su vida, atravesada por los celos ante los sueños de esa princesa que gracias a Dioniso los podrá alumbrar algún día, dándoles realidad.

(II) *"Ariadna, dijo Dioniso, eres un laberinto: Teseo se ha extraviado dentro de ti, ya no tiene hilo alguno, ¿de qué le sirve ahora el no haber sido devorado por el Minotauro? Lo que lo devora es peor que un Minotauro". Tú me adulas, respondió Ariadna, pero estoy cansada de mi compasión, por causa mía deben perecer todos los héroes: éste es mi último amor para con Teseo: "yo lo hago perecer"¹³.*

En consonancia con los anteriores comentarios, Teseo debe perecer en ese nuevo laberinto que es el sueño de su amada, de acuerdo con el cual tendría que superarse y transformarse en 'superhumano'. Ariadna simboliza ese nuevo laberinto sin hilo conductor previo y sin piadosa compasión, la dureza del martillo del artista que ha de golpear el mármol para que surja la nueva figura de lo 'suprahumano': en tal actitud reside su amor, en ayudar a que perezca lo que ha de ser superado, en conseguir que en ella se pierda y se extravíe de manera irrecuperable la anterior figura de lo humano, aunque

¹³ F. Nietzsche, KSA 12, 9 [115], pp. 401-402.

revista las características de lo heroico. Por mantenerse fiel a su cometido merece las alabanzas y el amor de Dioniso, el único que descubre que ella es un laberinto más difícil de vencer que el Minotauro.

Otros fragmentos posteriores de esta obra inconclusa son los siguientes:

(III) "*Oh Ariadna, tú misma eres el Laberinto: de ti no se vuelve a salir*" ...
 "*Dioniso, tú me adulas, eres divino*"...¹⁴

He aquí una variación de lo anterior: Ariadna como laberinto sin salida que obliga a abandonar la figura anterior y a sufrir una *transformación radical*: esa es la única escapatoria, similar a la que viven los dioses en la mitología: la metamorfosis de lo humano en el 'superhumano'.

(IV) [...] *Y precisamente en este punto Ariadna ya no pudo contenerse - la historia ocurrió, en efecto, durante mi primera estancia en Naxos -: "Pero ¡señor mío!" dijo ella, "¡habláis un alemán de cerdos!" - "¡Alemán!", respondí yo de buen humor; "¡sencillamente alemán! ¡Dejad de lado el cerdo, diosa mía! ¡Subestimáis la dificultad de decir en alemán cosas delicadas!" - "¡Cosas delicadas!, exclamó ella horrorizada: ¡pero si eso no era más que positivismo! ¡Filosofía de hocico! ¡Potaje y basura de conceptos entresacados de cien filosofías! ¡Adónde se quiere ir!" - y al decir esto jugaba impacientemente con el famoso hilo que en otro tiempo guió a su Teseo a través del Laberinto. - Así se puso de manifiesto que en su formación filosófica Ariadna llevaba dos milenios de retraso*¹⁵.

Este fragmento insinúa una correlación entre Ariadna y la figura de Circe, muy utilizada también por Nietzsche, como es sabido, sobre todo en su tratamiento de la moral¹⁶, si bien desde posiciones inversas: ésta convierte en cerdos a quienes sufren los efectos de sus mágicas pociones, mientras que la primera detecta aspectos porcinos en quienes caen en las redes de aquélla. Habla el texto, por otra parte, de una 'primera' estancia en Naxos, a la que siguieron otras... como si aquí escucháramos un primer nivel, unas conversaciones

¹⁴ F. Nietzsche, KSA 12, 10 [95], Otoño de 1887, p. 510.

¹⁵ F. Nietzsche, KSA 11, 37 [4], pp. 578-579. La traducción fragmentada de A. Sánchez Pascual ha sido completada por nosotros.

¹⁶ Cf. por ejemplo, F. Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Joan B. Llinares (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid 2003, p. 264, nota 30.

para principiantes. Se particulariza entonces el contexto para lanzar pullas contra lo alemán y contra el positivismo y el eclecticismo filosóficos ¿acaso como signos de ‘historicismo’? ¿síntomas de una imagen de retroceso, como si todavía se estuviera en pleno helenismo degradado? ¿vienen a ser todas estas corrientes tan sólo filosofías de ‘cerdos’, de pensadores que han caído en las redes de Circe, en las obnubilaciones de la moral...? En cualquier caso, aquí está presente también otro relato tradicional sobre la previa estancia de Dioniso en la isla de Circe, como una aventura similar a la célebre del Odiseo homérico, antes de encontrarse con Ariadna en Naxos, peripecia que asimismo veremos utilizada en la versión de Ariadna elaborada por Hugo von Hofmannsthal.

4. El “Lamento de Ariadna”

El último diálogo (V) entre Dioniso y Ariadna es el que cierra uno de los *Ditirambos de Dioniso*, titulado precisamente “Lamento de Ariadna”. Forma un apartado perfectamente autónomo y dice así:

*¿Quién me da calor; quién todavía me ama?
 ¡Dadme manos cálidas!
 ¡dadme braseros para el corazón!
 Postrada en tierra, temblando de horror,
 semejante a un mediomuerto, a quien la gente le calienta los pies,
 agitada, ¡ay!, por fiebres desconocidas,
 temblando ante las agudas, gélidas flechas del escalofrío,
 acosada por ti, ¡pensamiento!
 ¡Innombrable! ¡Encubierto! ¡Espantoso!
 ¡Tú, cazador oculto detrás de nubes!
 ¡Fulminada a tierra por ti,
 ojo burlón que me miras desde lo oscuro!
 Así yazgo,
 me encorvo, me retuerzo, atormentada
 por todas las eternas torturas,
 herida
 por ti, el más cruel de los cazadores,
 tú desconocido - Dios...*

¡Hierde más hondo!
¡Hierde otra vez!
¡Taladra, rompe este corazón!
¿Por qué esta tortura
con flechas embotada?
¿Qué vuelves a mirar,
no cansado del tormento de los humanos,
con ojos crueles, como rayos divinos?
¿No quieres matar,
sólo torturar, torturar?
¿Para qué - torturarme a mí,
tú cruel, desconocido Dios?

¡Ay, ay!
¿Te acercas escondido
en esta medianoche?...
¿Qué quieres?
¡Habla!
Me acosas, me oprimes,
¡ay! ¡ya demasiado cerca!
Me oyes respirar,
escuchas mi corazón,
¡tú celoso!
-pero ¿celoso de qué?
 ¡Fuera! ¡Fuera!
 ¿Para qué esa escala?
 ¿quieres entrar dentro,
 en el corazón,
penetrar en mis más ocultos
pensamientos?
¡Desvergonzado! ¡Desconocido! ¡Ladrón!
¿Qué quieres robar?
¿Qué quieres escuchar?
¿Qué quieres arrancar con tormentos, ¡tú atormentador!
¡tú - Dios-verdugo!
¿O es que debo, como hace el perro,
arrastrarme delante de ti?
¿Sumisa, fuera de mí de entusiasmo
menear la cola declarándote - mi amor?
¡En vano!

¡Sigue pinchando!
 ¡Cruelísimo aguijón!
 No un perro - tu caza soy tan sólo,
 ¡cruelísimo cazador!
 Tu más orgullosa prisionera,
 salteador oculto detrás de nubes...
 ¡Habla por fin!
 ¡Tú oculto por el rayo! ¡Desconocido! ¡habla!
 ¿Qué quieres, salteador de caminos, de - mí?...

¿Cómo?
 ¿Dinero de rescate?
 ¿Cuánto dinero de rescate quieres?
 ¡Pide mucho - te lo aconseja mi orgullo!
 ¡y habla poco - te lo aconseja mi segundo orgullo!

¡Ay, ay!
 ¿A mí - es a quien quieres? ¿a mí?
 ¿A mí - entera?...

¡Ay, ay!
 ¿Y me torturas, necio como eres,
 atormentas mi orgullo?
 Dame amor - ¿quién me calienta todavía?
 ¿Quién me ama todavía?
 Dame manos ardientes,
 Dame braseros para el corazón,
 Dame a mí, al ser más solitario de todos,

Enseña a desear
 incluso enemigos,
 enemigos,
 dame, sí, entrégame
 cruelísimo enemigo,
 dame - ¡a ti mismo!...

¡Se fue!
 ¡Huyó también él,
 mi único compañero,
 mi gran enemigo,

*mi desconocido,
 mi Dios-verdugo!...*
¡No!
¡Vuelve!
¡Con todas tus torturas!
¡Todos los arroyos de mis lágrimas
corren hacia ti
y la última llama de mi corazón
para ti se alza ardiente!
¡Oh, vuelve,
mi desconocido Dios! ¡mi dolor!
¡mi última felicidad!...

Un rayo. Dioniso se hace visible con una belleza esmeraldina.

Dioniso:

¡Sé inteligente, Ariadna!...
Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas:
¡Introduce en ellas una palabra inteligente! -
¿No hay que odiarse primero, cuando se pretende amarse?...
Yo soy tu Laberinto...¹⁷

Este último 'diálogo' indica que Ariadna necesita a su vez del laberinto de Dioniso, del mismo modo en que Teseo necesitaba del laberinto de Ariadna, si quiere ascender y divinizarse, si ella misma quiere transformarse: ella también tiene que odiarse primero, que superar su condición humana, aunque, por fortuna, ya posea las orejas de Dioniso, unas orejas que en nada se parecen a las del asno, unas orejas que permiten una afirmación más sutil y refinada de la vida, a saber, la que simbolizan los dioses griegos. El "lamento", por lo demás y de manera sumamente original, no está motivado tampoco por el abandono de Teseo, sino, en todo caso, por el de Dioniso, símbolo del pen-

¹⁷ F. Nietzsche, KSA 6, pp. 398-401. Este lamento ya aparece prácticamente idéntico, menos esta respuesta final de Dioniso, en el apartado "El mago" de la parte IV de *Así habló Zaratustra*, ed. rev. de A. Sánchez Pascual, pp. 346-349, quien en la nota 470 (p. 484) explica que Nietzsche lo compuso en el otoño de 1884 con el título de *El poeta. El tormento del creador*. Otras copias lo titulan como *De la séptima soledad* y como *El pensamiento*. Es evidente que Nietzsche le daba gran importancia.

samiento, de la 'inspiración', lluvia que fecunda y da sentido a la soledad del creador, viento que arranca del árbol el fruto maduro, arquetipo del tormento de la parturienta al dar a luz la nueva vida. Ariadna se lamenta, así pues, por no recibir la aguijoneante visita de ese íntimo dios ladrón y avasallador que regala los dones de la verdadera creación artístico-poético-filosófica. Esa es su pasión amorosa, la única que desea que le colme y le desgare y no la abandone jamás. En labios de esta princesa griega nos está hablando el mismo Nietzsche desde el estrato más genuino y valioso de su personalidad, la del escritor y pensador que no cesa de engendrar sentencias y aforismos, poemas y tratados, aun a costa de perderse una y otra vez por íntimos laberintos dionisiacos que la historia de Occidente parece haber perdido desde los días de las tragedias griegas.

5. *Ariadna en los inicios de la locura*

Las últimas cartas de Nietzsche, ya a comienzos del mes de enero de 1889, las llamadas 'misivas desde la locura', repiten el rito de usar en clave íntima el sagrado nombre de 'Ariadna', esta vez aplicándolo a una persona muy concreta, como sucede, por ejemplo, en las dos siguientes: A Cosima Wagner: *Ariadna, te amo. Dioniso*. A Jakob Burckhardt (sello de correos: Turín, 5 de enero de 1889): (...) *El resto para la señora Cosima... Ariadna... De vez en cuando hay transformación mágica... (Von Zeit zu Zeit wird gezaubert...)*.

Para interpretar estas alusiones conviene recordar este pasaje del *Ecce homo*, apartado "Por qué soy yo tan sabio", § 3:

Existe un solo caso en que yo reconozco a mi igual - lo confieso con profunda gratitud. La señora Cosima Wagner es, con mucho, la naturaleza más aristocrática; y, para no decir una palabra de menos, afirmo que Richard Wagner ha sido, con mucho, el hombre más afín a mí... Lo demás es silencio¹⁸.

Como explican Dieter Borchmeyer y Jörg Salaquarda, se ha conservado una primera versión de la parte final de este texto, redactado ya 'desde la locura' en una escritura de difícilísima legibilidad, que dice así: *y, en relación*

¹⁸ F. Nietzsche, *Ecce homo*, ed. rev. de A. Sánchez Pascual, p. 30.

*connmigo, su [de Cosima] matrimonio con Wagner en todo momento no lo he dejado de interpretar más que como un adulterio... el caso Tristán*¹⁹. Esta muy significativa variante permite correlacionar dos tríos, a saber, el de la leyenda medieval formado por Marke, Isolda y Tristán, y el del mito griego constituido por Teseo, Ariadna y Dioniso. En ambos, Isolda y Ariadna son Cosima, evidentemente, como corroboran las misivas del inicio de la locura. Ahora bien, ¿dónde situar a Wagner y a Nietzsche en tales tríos?

En principio, parece obvio que Nietzsche es Tristán y Dioniso, es decir, aquel que se introduce en una pareja erótico-matrimonial ya existente, la de Teseo y Ariadna o la de Marke e Isolda. Estas relaciones, la última de ellas muy en especial, se dan con un hombre de una generación superior, más viejo, que podría ser el padre de la mujer, como de hecho también sucedía en el caso de Wagner con respecto a Cosima, y, en este sentido, pueden verse como una especie de adulterio consumado con respecto a lo que deberían ser las relaciones normales entre miembros de una misma generación, entre los componentes de una verdadera pareja entre iguales, predestinados a unirse entre sí, a saber, Isolda y Tristán, Ariadna y Dioniso, o sea, Cosima y Nietzsche, a la que éste, en efecto, a veces veía en su imaginación desatada como "su mujer".

Ahora bien, es muy posible que todavía sea más correcto unir las figuras de Wagner y Tristán, es decir, 'el caso Wagner' con 'el caso Tristán', resultando entonces que sean éstos quienes rompan un matrimonio místico previamente existente, el que unía a Nietzsche con Cosima en la sensibilidad calenturienta de aquél, en favor de la institución de un matrimonio burgués, el que llevaron a cabo de hecho Wagner y Cosima. El solitario y fracasado Nietzsche, como Marke, queda en la cuneta, a pesar de haber roto las viejas tablas y de haber anunciado la transvaloración de todos los valores.

De ahí que en la carta a Cosima del 3 de enero de 1889 Nietzsche le advierta de que *esta vez vengo como el victorioso Dioniso, que convertirá la tierra en una fiesta*. Cosima aparece en la dedicatoria de la misiva como la *princesa Ariadna, mi amada*. Hora bien, en esta desenfrenada y enloquecida confesión Nietzsche ya no se ve a sí mismo como un ser humano, si bien reconoce que ha vivido entre los humanos y ha experimentado su existencia en todos los pormenores, desde los aspectos más bajos hasta los más eleva-

¹⁹ *Nietzsche und Wagner; Stationen einer epochalen Begegnung*, D. Borchmeyer y J. Salaquarda (Hrsg.), vol. II, Frankfurt a.M. y Insel, Leipzig 1994, p. 1384.

dos: en India ha sido Buda; en Grecia, Dioniso; Alejandro y César han sido encarnaciones suyas, como también Lord Bacon, entendido como el poeta que ha escrito las obras que puso en escena la compañía de Shakespeare, y Voltaire, y Napoleón... quizá incluso Richard Wagner. Y en el psiquiátrico de Jena afirmará: *Mi esposa Cosima Wagner me ha traído aquí*. La locura consigue, pues, que el trío Teseo-Ariadna-Dioniso entre en un proceso de forzadas identificaciones, la más radical e insospechada de las cuales quizá sea la que Nietzsche construye con su amado-odiado Wagner -recuérdese que en *Ecce homo*, en el § 1 de los dedicados a *El caso Wagner*, se lee: *Todo lo decisivo en este asunto lo retuve dentro de mí, - he amado a Wagner*²⁰. Así pues, y en conclusión: él ha sido Wagner y ha estado casado con Cosima, pero ahora vuelve como Dioniso y se casará con la princesa Ariadna. Si entre él y Wagner sólo es posible ya, como dice en un hermoso fragmento de *La ciencia jovial*, una 'amistad estelar'²¹, con su nueva mujer habrá una corona permanente en el cielo que ratifique las bodas y el matrimonio consumado.

6. *La necesaria presencia de Ariadna*

Como muy bien ha expuesto uno de los más lúcidos comentaristas de su filosofía, Gilles Deleuze²², Nietzsche cambia la oposición entre Dioniso y Apolo por la oposición entre Dioniso y Sócrates, para alterar posteriormente esta última, todavía demasiado griega, demasiado poco antivitalista, por la verdadera oposición: Dioniso contra el Crucificado. Ahora bien, aún falta otro elemento en el programa desarrollado de Nietzsche: *La antítesis Dionysos-Apolo, dioses que se reconcilian para resolver el dolor, es sustituida por la complementariedad más misteriosa Dionysos-Ariadna; porque una mujer; una novia, se hacen necesarias cuando se trata de afirmar la vida*.

Esta idea la desarrolla el pensador francés en el apartado 12 de la parte V de su libro, apartado titulado "La doble afirmación: Ariadna"²³. Para Deleuze,

²⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo*, ed. rev. de A. Sánchez Pascual, p. 127

²¹ F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, G. Cano (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid 2001, pp. 269-270.

²² G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, (trad. de C. Artal), Anagrama, Barcelona 1971, p. 25.

²³ Cf. *op. cit.*, pp. 259-264.

Nietzsche piensa el ser como la afirmación en todo su poder. En este sentido, la afirmación ha de ser doble, se afirma la afirmación. La primera afirmación es el devenir. El ser es el objeto de la segunda afirmación. Este poder doble de la afirmación lo sugiere Nietzsche mediante símbolos, por ejemplo, los dos animales de Zaratustra, el águila y la serpiente, o la divina pareja formada por Dioniso y Ariadna. Su figura no se limita a esto, *el misterio de Ariadna tiene una pluralidad de sentidos. Ariadna ama a Teseo. Teseo es una representación del hombre superior*, le falta el sentido de la tierra y la capacidad de rechazar las cargas. Y la mujer, mientras ame al hombre superior, tendrá encadenado su poder femenino por el espíritu de venganza y de resentimiento. Ahora bien, una vez abandonada por Teseo, vive una transformación, el poder femenino se torna afirmativo, es el *Ánima*, con la esperanza de dar a luz al 'superhombre'. En relación con Dioniso, Ariadna es, repetimos, la segunda afirmación, la eternidad afirmada, la 'eterna afirmación del ser', como dice uno de los *Ditirambos de Dioniso*, el denominado "Gloria y eternidad". Es el eterno retorno que afirma el devenir y el ser, que acredita su unión, de ahí que sea como un anillo nupcial, el que confirma los esponsales de Dioniso y Ariadna, constituyentes del eterno retorno, ese anillo nupcial que los consagra. De ahí la necesidad de una novia para Dioniso, el ineludible papel de Ariadna.

Otros símbolos suyos son, como hemos visto en los textos, el laberinto y las orejas. Si el laberinto es el inconsciente, entonces Ariadna -en cuanto *Ánima*- es el hilo conductor que permite su exploración. Y tiene las orejas pequeñas, tiene las mismas orejas de Dioniso, en las que debe poner una palabra avisada, tiene que permitir que Dioniso escuche que ella afirma la afirmación. ¿Y qué resulta de ello? *El superhombre, hijo de Dioniso y de Ariadna*. Valga este apretado resumen como síntesis de la filosófica versión nietzscheana de la antigua princesa cretense.

III.- Ariadna en Hugo von Hofmannsthal

El poeta vienés Hugo von Hofmannsthal escribió el libreto de una ópera llamada *Ariadne auf Naxos*, cuyas melodías compuso -en el contexto de sus habituales y fecundas colaboraciones- el músico Richard Strauss, para una primera y extraña representación en 1912, a saber, como homenaje a su amigo, el gran director teatral Max Reinhardt. Así pues, en un principio se la

concebido como simple divertimento que completase una magna velada, en la que previamente Reinhardt ponía en escena la *comédie-ballet Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière. Ese primer proyecto, sustitución de la *turquerie* original, se estrenó en Stuttgart y fracasó rotundamente, era demasiado largo para servir de mero complemento a una obra clásica de considerable duración. Ahora bien, la experiencia no fue inútil, pues tanto el poeta como el compositor se replantearon posteriormente su trabajo y lo rehicieron por completo, esta vez dotándole de plena autonomía, aunque aprovechando sugerencias del contexto originario. La nueva versión se estrenó en 1916 en la *Hofoper* de Viena y desde entonces goza de las simpatías del público y la crítica, representándose cada vez con mayor frecuencia y superior aceptación: podríamos decir, por tanto, que estamos ante uno de los más logrados intentos artísticos de revitalizar un mito de la Antigüedad clásica, dotándolo de nuevos significados para nuestros días. Ahora bien, en lo que sigue tan sólo analizaremos esta atractiva obra desde el punto de vista del texto dramático, es decir, en aquello que corresponde a la pluma de Hofmannsthal. Es evidente que con tal proceder reducimos drásticamente lo que esta ópera representa como obra de arte, fruto maduro de dos artistas de gran personalidad diferenciada y contrastada, a pesar de lo cual el análisis del texto nos aporta ya suficientes enseñanzas: como bien ha dicho Walter Panofsky, *Ariadne fue la única obra cuya versión definitiva corresponde a Hofmannsthal y no a Strauss. Ninguna otra obra había visto el escritor con tanta precisión, ni había mantenido tan mágicamente en suspenso*²⁴.

Es imposible olvidar, no obstante, que el texto se refiere en momentos cruciales a la íntima necesidad -por razones estructurales que afectan al lenguaje verbal- tanto de la expresión corporal como de la musical a la hora de comunicar lo que va más allá de las palabras y los conceptos; que las aportaciones nada desdeñables de Strauss reduplican los matices y las complejidades semánticas de los personajes, sobre todo en los dúos -efectivos o sugeridos- entre el compositor y Ariadne con Zerbinetta, ejes respectivos de las dos partes de la ópera; y, por decir lo mínimo e imprescindible, que no es en abso-

²⁴ Cit. en p. 84 del libro-programa *Ariadne auf Naxos* que, para las representaciones que tuvieron lugar en Barcelona en octubre y noviembre de 2002, preparó la Fundación Gran Teatre del Liceu, magnífico volumen que contiene sugerentes ensayos y una cuidadosa edición bilingüe del texto del libreto, en traducción castellana de Lourdes Bigorra. Las referencias que siguen remiten siempre a esta edición, salvo indicación expresa.

luto trivial relacionar esta ópera tanto con Mozart como con Wagner, autor aludido y, en cierto modo, invertido en su dramaturgia, como ha explicado Tim Ashley comparando los destinos simétricos e inversos de Ariadne en Naxos y de Brünnhilde en el *Anillo*: a ésta la abandona el dios Wotan y la despierta el héroe Siegfried, a aquélla la ha abandonado el héroe Teseo y la rescata el dios Dioniso²⁵.

Para comenzar el análisis, conviene recordar la huella que dejó la primera versión de la obra en la reescritura final de 1916: la comedia de Molière se transforma en una *ópera buffa* que representan los consabidos miembros de la *Commedia dell'Arte*, con lo cual nos encontramos con *dos mundos opuestos* que, por decisión del mecenas que contrata a los artistas, han de *convivir simultáneamente*, el de la *ópera seria* con personajes mitológicos y la *parodia* que se entrecruza con ellos, como si fuese su espejo deformante, compuesta por los tradicionales personajes italianos, es decir, héroes y dioses de la Grecia antigua, por una parte, y bufones enmascarados, por la otra, actuando *a la vez* en unas *mismas escenas* y sobre el *mismo escenario* teatral. Este contraste se acentúa porque los habitantes de estos dos mundos, representantes de la ópera y del teatro que se hacían durante el Barroco -la acción transcurre de hecho en una lujosa mansión de la Viena del XVIII-, quieren visualizar *dos épocas* muy diferentes, las cuales, a pesar de su pertenencia al pasado, nos siguen aleccionando. En efecto, los personajes no viven problemas heterogéneos, epocales, radicados en las estructuras sociohistóricas del pasado, sino los mismos, unas cuestiones esenciales, a saber, las cuitas amorosas que a los humanos de la Antigüedad clásica, a los europeos de ayer y a los de hoy nos afectan -y a las mujeres de manera muy especial, si atendemos a lo que aparece en primer plano en el texto de este libreto. De hecho, unos caracteres aparentemente tan incompatibles como son los de Zerbinetta y Ariadna muestran la profunda afinidad que los emparenta, inteligente recurso que aporta nuevos sentidos al mito con sólo alterarle el contexto, la compañía en la que ahora ha de convivir y representarse, tanto en cuanto comedia o 'drama satírico' como en cuanto tragedia: el mito reaparece aquí, así pues, en una *tragicomedia* y con ello cobra un nuevo vigor, reduplica y ahonda su espectro de significaciones.

²⁵ Cf. *op. cit.*, p. 87.

El proceder de Hofmannsthal -dramaturgo y libretista enamorado del *teatro de la Antigüedad*, como demuestran sus obras *Alkestis* (1893), *Elektra* (1903), *Oedipus und die Sphinx* (1904) y sus versiones de Sófocles, y fascinado al mismo tiempo por el ambiente de la *Venecia de la Commedia dell'Arte*- no es arbitrario, pues la elección del mito de Ariadna para construir con él el argumento de una ópera es muy adecuado también desde el punto de vista de la veracidad histórica, ya que en el *siglo XVIII* tal mito era, como dijimos, uno de los temas más reiterados. El esquema clásico al que se remite es, por lo demás, muy conocido: el lamento de Ariadna, hija del rey de Creta, al verse ignominiosamente abandonada por Teseo, su héroe amado a quien había salvado de morir en el laberinto del Minotauro, solitaria en la isla desierta de Naxos, y la posterior llegada del dios Dioniso -Baco en su denominación latina- que la libera de su tristeza y de su soledad. La genial innovación del dramaturgo vienés consiste en conjuntar y renovar ambas tradiciones, enriqueciéndolas mediante sus mutuas interferencias. Podríamos decir también que esta manera de tratar dos momentos paradigmáticos en la historia del teatro occidental le confieren al escritor austríaco un marcado carácter 'postmoderno', distante, juguetón, 'deconstructivo-reconstructivo', como si reinscribiese en un palimpsesto una bien conocida historia doble, con la consabida distancia y los guiños cómplices para con el lector informado que esa operación conlleva.

La obra tiene dos partes: la primera es una especie de *teatro dentro del teatro* en la que se escenifican las repercusiones que acarrea la súbita orden incontestable, transmitida a través del mayordomo del rico mecenas-proprietario de la mansión, de ofrecer a sus invitados *simultáneamente*, después de la cena y antes de los fuegos artificiales, *las dos obras* programadas para la velada, *una tragedia y una comedia cantadas*. Ello provoca expresivas reacciones en un amplio colectivo, a saber, criados, técnicos y actores-cantantes tanto de la ópera cómica como de la seria y, en especial, sobre sus directores, los maestros de música y danza, pero, de manera muy particular, sobre el joven compositor que esa noche estrena su *Ariadna en Naxos*, pues, si la quiere ver representada y si desea cobrar los emolumentos convenidos, vitales para su subsistencia, la ha de acortar y remodelar por completo, la ha de readaptar y combinar con algo heterogéneo, imprevisto e imprevisible, sujeto a las improvisaciones y las ocurrencias graciosas de otros personajes de modales tan dispares. Estas peripecias preanuncian lo que la segunda parte mostrará en la representación: las interacciones entre esos *dos mundos*

opuestos, lo serio y lo cómico, lo heroico y lo bufo, lo noble y lo vulgar, lo clásico y lo barroco, los cuales, como no podía ser menos, se corresponden con *dos actitudes antropológicas* decisivas y complementarias, la risa y el llanto, la farsa y la veracidad, la dicha y el sufrimiento, el amor y la muerte, pero también con el contraste entre la realidad cotidiana y el teatro, el capital y el arte, el burgués y el artista, la imaginación creadora y el mero entretenimiento, las pruebas o ensayos y el denominado 'momento de la verdad', e incluso entre el creador y el imitador, el autor y el intérprete, el innovador y el repetidor, y hasta entre la identidad de la persona del actor -o la actriz- en su vida civil o bien representándose a sí misma, y la del personaje -o los personajes- que ha de encarnar, maquillados y revestidos con los vestuarios apropiados, sobre el escenario; más aún, entre la juventud inexperta y la madurez veterana, entre el mundo de los hombres y el de las mujeres, entre las palabras y los gestos, por una parte, y las melodías, por la otra, entre lo dicho y lo mostrado, la comida y el entretenimiento, la mansión y los decorados para la fiesta, la soledad de los protagonistas y la actuación en grupo de los diversos colectivos de tales mundos entremezclados, la representación estricta de lo previamente pautado y la desenvuelta improvisación libre, etc. etc. Los múltiples planos entrecruzados confieren enorme densidad a esta pieza, ciertamente, y le otorgan un atractivo especial, en el que la ironía, la parodia y el humor resultan ineludibles, decisivos, extremadamente expresivos. El resultado final, por consiguiente, va mucho más allá de lo meramente dicho, de las palabras del texto, de lo consciente y explícito, de lo directo y formulado, pues las insinuaciones y las bromas, los claroscuros de los contrastes y la complejidad de las situaciones aluden a un universo cambiante, multifacético y saturado que apenas se deja entrever, aunque se alcanza a sentir con vivas emociones.

Es imposible, por tanto, reducir a un único plano narrativo ese polivalente juego de espejos, si bien, aquí y ahora, tampoco pretendemos una visión de conjunto, pues nos limitaremos a lo directamente relacionado con la figura de *Ariadna*. En la *primera parte* esta princesa cretense no deja de ser una mera mención, el título de una ópera heroica, seria y quizá importante (p. 157), que, en opinión de sus creadores, requiere un marco adecuado, sin la compañía de un producto bufo ni la inmediatez de una copiosa cena, que eliminarán la posible irrupción del 'misterio de la vida' y del 'sentimiento de eternidad' que tal obra podría transmitir a sus espectadores (p. 162). El joven compositor que la acaba de crear desea *inculcar [al actor que representa el per-*

sonaje de Bacchus] que [éste] es un dios, ¡un joven bienaventurado y no un títere pretencioso con piel de pantera!, (p. 160) para lo cual le ha imaginado una solemne y hermosa melodía que repite en varias ocasiones con el texto siguiente: *¡Oh, tú, muchacho! ¡Tú, niño! ¡Tú, dios todopoderoso!* (p. 160 y 163). Pero ese texto tan fiel al mito y esa música que tan bien se le adecua suenan fuera de lugar ante los actores cómicos, los cuales, como el mecenas, su mayordomo y el maestro de danza, tampoco entienden la desolada pobreza de decorados que representa una 'isla desierta', aunque sean para una ópera que pretende simbolizar 'la soledad humana' (p. 168). Como han de coordinarse forzosamente en una única representación tanto los personajes de esa ópera seria como los de la cómica, no hay más remedio que comprimir todo lo compuesto y cortar la parte referente a la huida de Ariadna con Teseo y al abandono de éste, limitándose la acción al lamento trágico de la princesa en la isla de Naxos. Su relato por parte del maestro de música y del compositor, con el contrapunto realista y burlón de Zerbinetta, genera una escena deliciosa en la que poco a poco los personajes se transforman en lo que no sospechaban que también podrían ser, surgiendo de pronto el hechizo de una chispa enamorada entre el joven compositor y la sabia actriz cómica. Ese trío improvisado reconstruye el mito de Ariadna y lo baja de las nubes y, en cierto modo, hasta lo actualiza sobre las tablas por un momento. Obvio resulta entonces que la imagen que de la heroína griega se forman el compositor y el maestro de música, por una parte, y Zerbinetta y el maestro de danza, por la otra, sean muy diferentes y, sin embargo, complementarias y hasta coincidentes.

Para unos, *Ariadna es una de esas mujeres que pertenecen a un solo hombre toda la vida, y después de él a nadie más. A nadie más excepto a la muerte*, (p. 171) y, si al final sigue a Bacchus, es porque *le confunde con el dios de la muerte, sólo por eso le sigue y sube a su nave*, ya que ella cree morir, ella muere realmente, llega a decir el grave compositor (pp. 171s.). Por eso *Ariadna es única entre millones, es la mujer que no olvida. Ella se abandona a la muerte, ya no está allí. Desaparece, se precipita en el misterio de la metamorfosis (o en el secreto de la transformación, ins Geheimnis der Verwandlung), renace, ¡cobra nueva vida en sus brazos! En eso se manifiesta como un dios. ¿Cómo, si no es a través de esta experiencia, puede uno manifestarse como un dios -zum Gott werden- en este mundo?* (p. 172). Sin embargo, para los otros, y en especial para Zerbinetta, la muerte quiere decir "otro galán", otro admirador que le haga la corte, aunque Ariadna pretenda

creer que desea morir, puesto que aquélla la interpreta desde su propia persona, como una mujer igual que ella misma: de hecho, poco a poco expone su verdadera personalidad, triste y solitaria, insensata por ser capaz de *suspirar por ese hombre único al que podría ser fiel, fiel hasta la muerte* (p. 173).

El resultado de esa revelación amorosa es doble: el joven compositor ahora ha aprendido que *¡Las profundidades de la existencia son insondables!* (p. 175), con lo cual, ante los componentes de la ópera cómica ya sabe decir lo siguiente: *¡Estas criaturas saltan en mi santuario como machos cabríos!* (p. 175), una confesión que no sólo lamenta una especie de sacrilegio, el que comete el mecenas al entremezclar lo sublime y lo burlesco, sino que también expresa el reconocimiento subconsciente de otra manifestación no menos valiosa de una misma divinidad capaz de transformar y de hacer renacer a una nueva vida a los humanos, Bacchus o Dioniso.

La *segunda parte* presenta la ópera seria *Ariadna en Naxos*, pero condensada y combinada con las imprevistas e improvisadas intervenciones de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, los cuales actúan sobre todo en la escena central, que es la segunda. La primera se centra en la soledad y tristeza de Ariadna y la tercera está consagrada al encuentro de la princesa con Bacchus y al nacimiento del amor entre ellos. Toda esta parte sucede junto a una gruta en la isla de Naxos y se ha de advertir que tres ninfas acompañan a Ariadna, a saber, Náyade, Dríade y Echo.

El personaje de la joven abandonada aparece entre sueños, delirando, llorando y lamentándose, escindida entre el recuerdo del amor perdido y la necesidad de olvidar, entre el dolor lacerante y el deseo de muerte, entre las ansias de recuperación de la muchacha que fue y el anhelo de la pureza inmaculada del reino de los muertos. Ariadna está ensimismada, sorda al mensaje que le cantan esos extraños visitantes que son los componentes de la ópera bufa. Arlequín entona una melodía que la incita a volver a vivir una vez más -puesto que el corazón humano es capaz de soportar todo tipo de alegrías y de penas-, pero ella se dirige al mensajero Hermes para que la libere de la vida y se la lleve consigo al reino de los muertos. Tampoco reacciona a la invitación de los cuatro amantes de Zerbinetta, Arlequín, Brighella, Scaramuccio y Truffaldino -sabedores todos ellos del efecto benéfico del paso del tiempo, de los bailes y las canciones-, a que se una a su corro. Comienza entonces la intervención de Zerbinetta, la cual le suplica que ambas entren en diálogo desde el reconocimiento que ella merece como mujer que también

sabe por experiencia propia lo que son los males del amor: no ha aprendido, sin embargo, a maldecir a los hombres, pues si basta una mirada para que sus corazones se transformen, tampoco son inmunes las mujeres a las *cruelas, hechiceras e inexplicables transformaciones* (p. 182). Su biografía amorosa lo demuestra con creces, pero no porque cambiara de amantes por capricho, sino por necesidad íntima de su corazón: *Como un dios llegaba cada uno y su paso bastaba para enmudecerme; tan pronto me besaba la frente y las mejillas, ya era cautiva del dios y me transformaba completamente. Como un dios llegaba cada uno y cada uno me transformaba* (p. 183). No obstante, Ariadna, invisible desde su cueva, no responde y, al final, escenificadas sus persecuciones amorosas, las cinco máscaras cómicas se marchan, respetando la obstinación de la desconsolada.

La tercera escena se inicia con el anuncio por parte de las ninfas de la llegada del joven dios Bacchus a la isla. Ellas resumen la vida de este adorable muchacho, criado por las ninfas, pues su madre, hija de un rey y amante de un dios, murió al nacer él. Ya ha tenido una primera aventura en la isla de Circe, ha probado la poción mágica de ésta, pero no ha sucumbido a sus hechizos, ni se ha “transformado” en esclavo ni en bestia (p. 191), por fortuna sigue siendo un joven dios. Ariadna oye su canto y sale de la cueva. Bacchus, sobre una roca, recuerda a Circe: a pesar de que se fue de ella *no transformado* (p. 193), ahora se siente aturdido, como una fiera salvaje. Ariadna, conmovida, parece que ve a Teseo, pero lo saluda como *mensajero de mensajeros*, mientras por su parte Bacchus teme encontrarse ante otra Circe de filtros mágicos y le pregunta: *¿Y transformas a aquéllos que a ti se entregan?* (p. 194). Quien entonces se lanza hacia el dios para que la lleve con él es Ariadna, temerosa de la prueba que se le avecina: *¿Cómo haces la transformación?* (p. 195), es decir, el paso de la vida a la muerte. Bacchus responde con una promesa de eternidad: *Escúchame, tú que quieres morir: ¡antes morirán las eternas estrellas que tú entre mis brazos!* (p. 196). La fuerza del dios consigue entonces el milagro de la transformación: *¡Oh, mago! ¡Oh, tú que me transformas! (...) ¡Cuán maravillosamente lo transformas todo!* (p. 197). A la recíproca, Ariadna también consigue enamorar al joven dios y transformarlo, pues éste reconoce que gracias a ella ahora es *otro, distinto del que era*. (p. 197s.). La última intervención de Zerbinetta, confirmación del triunfo de su posición, la ratifica en su sabiduría: *Cuando llega un nuevo dios, a él nos entregamos mudas* (p. 198). La promesa de amor que Bacchus repite al final recoge otro aspecto que nos ha

legado la tradición de la mitología antigua: las eternas estrellas son la corona boreal que queda en el firmamento como testimonio del amor entre Ariadna y Dioniso.

Hasta aquí, el resumen del 'hilo' que deseábamos subrayar de la obra. Debemos plantearnos ya, por tanto, una cuestión ineludible, a saber, ¿qué relaciones mantiene esta nueva escritura dramática con los mitos griegos en torno a Teseo, Ariadna y Dioniso que resumimos al comienzo? ¿por qué el Barroco se volcó sobre ellos?

El poeta vienés comentó al respecto, en una célebre carta al compositor Richard Strauss sobre el libreto que acababa de enviarle para la primera versión de la ópera, en 1912, lo siguiente: *¿Quién es Bacchus? ¿A quién esconde esta máscara, ya que aquí no hay sino máscaras de la vida inferior o de la superior?*²⁶. Se refiere esto último, como es obvio, al mundo común de Zerbinetta y los suyos, por una parte, y al mundo de los héroes y dioses, por la otra. Hofmannsthal toma conciencia al escribir sobre el tema de su nueva propuesta dramática de la extraña situación en que se halla:

*en este punto estoy por doquier tan lejos de toda mitología, que ya no me conduce el mero conjunto de referencias mítico-anecdóticas. Desde la misma orilla he desatado las vigas de esta antigua balsa y, si no quiero hundirme, he de llegar a la meta nadando desnudo sobre las olas*²⁷.

En otras palabras: el poeta ha de volcarse de pleno en esas máscaras y les ha de dar su propia sangre para que cobren vida. Así pues, frente a la tesis defendida entre otros por Haroldo Maglia en su lectura de esta ópera, nosotros subrayamos la distancia explícita en la que el poeta vienés se halla con respecto a la mitología greco-romana y relacionamos nuestra respuesta con esa misma metáfora tan expresiva, usada también por entonces por los miembros del Círculo de Viena para exponer la situación en la que nos encontra-

²⁶ H. von Hofmannsthal, *Ariadne*, p. 64, (s. 536 de la edición del original que citamos). El texto completo de la carta se halla en pp. 60-66 del citado programa, si bien en varios momentos alteraremos mucho esta discutible traducción -que, entre otras cosas, mantiene la acepción de 'metamorfosis' para traducir *Verwandlung*- para darle mayores exactitud y literalidad. La carta fue publicada en el *Almanach für die musikalische Welt* (Berlín 1912). Está editada en *Hugo von Hofmannsthal Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, R. Hirsch (Hg.), Band 2, Fischer, Frankfurt/M 1961, pp. 535-538.

²⁷ *Ibid.*

mos al conocer y al caer en la cuenta de los defectos del lenguaje y de nuestras facultades cognitivas: a bordo de un bote que se ha de reparar mientras navegamos -pues no podemos descansar en unos astilleros para hacerlo en seco-, bregando con las olas y tratando de no ahogarnos, como en seguida dirán Ortega y los existencialistas. El dramaturgo austríaco sabía que la única forma de revitalizar los mitos clásicos era dándoles su propia energía, esto es, usándolos para expresar su drama vital.

La novedosa y personalísima reformulación del mito por parte de Hofmannsthal introduce una cuestión central, que hemos subrayado en nuestra síntesis de su obra, a saber, la *transformación*. En ella radica, para nosotros, la virtualidad que le descubrieron a Ariadna los autores barrocos y por ella le tuvieron tanta pasión insistida. Como muy bien ha indicado el mismo Haroldo Maglia en su ensayo *Transformación y metamorfosis*²⁸, no es casual que también en 1916, el año del estreno de esta ópera en su versión autónoma y desarrollada, se escribiese y publicase la narración quizá más famosa de Franz Kafka, *Die Verwandlung*, esto es, *La transformación*, anteriormente conocida entre nosotros, para sorpresa de Borges, como *La metamorfosis*. Este cambio en la traducción del título merece un comentario, al margen de su notoria persistencia temática en la obra de Strauss -pues, como es bien sabido, éste compuso en 1890 *Muerte y transfiguración* y en 1945 las *Metamorphosen* para 23 instrumentos de cuerda. El profesor Jordi Llovet lo ha explicado con toda claridad:

*La paraula "metamorfosi", sens dubte molt divulgada encara avui però d'una ressonància arcaica i fabulosa, s'associa quasi immediatament amb alguns monuments de les antigues literatures grega i llatina -amb Apuleu, amb Ovidi- i, per això mateix, amb els gèneres literaris que es desmarquen de la realitat o que, a tot estirar, l'observen i la decriuen elevant i transcendent allò real per mediació d'un registre simbòlic d'ordre sobrenatural*²⁹.

Habría que añadir que en contextos biológicos, al hablar de los cambios de forma que pautan la vida de los insectos, lo normal es utilizar la palabra "metamorfosis", pero es evidente que no es ése el contexto de la obra del

²⁸ Cf. programa citado, pp. 68-80.

²⁹ J. Llovet, "Introducció" a su edición de Franz Kafka, *La transformació*, Proa, Barcelona 2000, p. 10.

poeta vienés que estamos comentando, sino, más bien, su intento, gracias a la presencia de unos cómicos italianos, de que el mundo de lo sobrenatural baje de su elevada esfera y participe de los avatares que sufrimos los mortales: el amor que Zerbinetta despierta en el joven compositor de la seria *Ariadne auf Naxos* sería, quizá, la mejor prueba de lo que afirmamos. Podríamos indicar lo mismo de manera contundente si añadiéramos que los personajes de la mitología griega pasan ahora a ser reinterpretados desde las enseñanzas de Freud, como muchos han afirmado, pero eso sí, hablan con un lenguaje de exquisita cultura y con enorme fe en los poderes del teatro musical y del amor: las transformaciones de los dioses de Ovidio empiezan a verse como transformaciones en la psicología y la vida de las personas. He aquí la coetaneidad de esta ópera.

Por suerte para nosotros, no necesitamos añadir observaciones de nuestra cosecha propiciando un subjetivismo hermenéutico quizá discutible, porque esa importante carta del poeta y ensayista Hofmannsthal al compositor Richard Strauss, conocida bajo el título de *Ariadne*, expone muy a las claras el sentido vertebral de su libreto, su problemática central. He aquí sus palabras:

*Me preguntáis qué acontece con la transformación (was es mit der Verwandlung auf sich hat) tal como Ariadne la experimenta en brazos de Bacchus, porque habéis comprendido que se trata de una cuestión vital, no sólo para Ariadne y Bacchus, sino también para el conjunto de la obra*³⁰.

Y a continuación, el núcleo de la profunda respuesta del poeta:

La transformación es la vida de la vida, es el misterio más genuino de la naturaleza creadora; la persistencia (Beharren) es parálisis y muerte. Quien quiere vivir ha de pasar por encima de sí mismo, se ha de transformar: ha de olvidar. No obstante, toda la dignidad humana se encuentra ligada a la perseverancia de lo idéntico (Beharren), al rechazo del olvido (Nichtvergessen), a la fidelidad. Esta es una de las contradicciones más insondables y abismales (abgrundtiefen) sobre las cuales se construye la existencia, como el templo de Delfos está edificado, sin losas ni apoyo alguno, sobre una gran hendidura. [...] Nunca he dejado a lo largo de mi vida de maravillarme contemplando el misterio eterno de esta contradicción. (p. 62, s. 535)

³⁰ H. von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 60, s. 535.

Como prueba de ello, Hofmannsthal explica que la contraposición entre Ariadne y Zerbinetta reproduce la que ya existía entre Electra y Crisótemis en su obra anterior, a saber, entre la mujer que no olvida y la mujer que, ante todo, opta por la vida y quiere vivir y, en concordancia con esa opción, asume que, como ha de hacer todo ser humano en esa encrucijada, también ella ha de olvidar. Ahora bien, Ariadne, una vez abandonada por ese *único* hombre de quien era -así lo suponía al menos- la *única* mujer, se despoja de sus ricos vestidos, quiere esconderse del resto del mundo y entregarse definitivamente a la muerte, pero *su barca naufraga y se hunde en otros mares: la transformación es eso, es el milagro de todos los milagros, el auténtico misterio del amor* (Dies ist Verwandlung, das Wunder aller Wunder, das eigentliche Geheimnis der Liebe) (p. 62, s. 536). Así pues, a diferencia de Electra, que siguiendo su cruel destino muere efectivamente, Ariadne tiene la dicha de que *una fuerza más dulce que la de la muerte* -la del amor- le abra las profundidades insondables de su propia naturaleza, desde la infancia apenas recordada:

el amor se extiende por toda la existencia (durch das Dasein hin ist Liebe verbreitet); si con toda su fuerza se apodera de un ser, éste se libera de su parálisis hasta en el más profundo de sus fundamentos: vuelve a tener, como un don, al mundo. (p. 63, s. 536)

En efecto,

cuando Ariadne ante su propio ser ya transformado (vor ihrem verwandelten Selbst) también ve la gruta de sus dolores transformada en templo de las alegrías, cuando los ojos de su madre la miran desde la capa de Bacchus y la isla se convierte de una cárcel en un Elíseo - ¿de qué toma entonces conciencia sino de que ama y vive?. (p. 64, s. 536)

Estaba muerta y ha vuelto a la vida, su alma, en verdad, se ha transformado (ihre Seele ist in Wahrheit verwandelt). Este mismo misterio tiene lugar en Bacchus, el otro enamorado. Gracias a su figura se manifiesta con claridad lo que en el amor sucede: transformación hacia arriba, transformación hacia abajo. Animal y dios se le desvelan, junto con el encadenamiento que los une (Tier und Gott enthüllen sich ihm, und ihre Verkettung) - en un relámpago (p. 65, s. 537).

Poco más añade el poeta, pues le escribe a un músico sensible que ya no

necesita más palabras para ponerse a crear la música que suscite las emociones adecuadas y transforme a los oyentes.

Pensamos que este súbito encadenamiento de lo divino y de lo animal en los humanos logrado por el amor, que esta revisión momentánea de la propia biografía desde los momentos olvidados de la más tierna infancia en brazos de la madre, y que esta opción por la vida, por reafirmar la vida -¡que vuelva una vez más!, como Nietzsche decía-, bien insinúan que Hofmannsthal empezaba a mirar lo clásico -Ariadna y Dioniso en Naxos- de *otra* manera y que, entre bromas y galanterías veneciano-vienesas del XVIII y también del XX, nos introducía en la senda en la que, por esos mismos días, el genio insobornable de Kafka nos narra que también nos hallábamos, con una singular advertencia, que estábamos y estamos sometidos a otras transformaciones menos cantarinas y más 'familiares' y 'caseras', generadoras de soledades más inhóspitas, comunes y letales.

EL TEATRE CLÀSSIC AL MARC DE LA CULTURA GREGA
I LA SEUA PERVIVÈNCIA DINS LA CULTURA OCCIDENTAL

VII

7-9 de maig 2003

EL CALIU DE L'OIKOS

a cura de

Francesco De Martino i Carmen Morenilla

Juan B. Sainza
2004



LEVANTE EDITORI - BARI

© 2004 - Tutti i diritti riservati

A handwritten signature consisting of the letters 'F' and 'm' in a cursive, fluid style.

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

INDICE

<i>Presentación de los editores</i>	pp. 9
<i>Palabras de salutación del presidente de la fundación cultural</i> Bancaixa-Sagunt Sr. D. Francisco Muñoz Antonino	" 17
Karen Andresen, <i>El minotauro, la muchacha de cabello negro, y Ariadna en Minotaurus (1985) de Friedrich Dürrenmat</i>	" 21
José Vte. Bañuls Oller, <i>La Electra de Sófocles y La guerre est finie de Semprún-Resnais</i>	" 33
Carmen Bernal Lavesa, <i>Personajes secundarios femeninos en las tragedias de Séneca</i>	" 53
Ana Rosa Calero Valera, <i>Lavinia: la reescritura de una violación</i>	" 81
Carmen Codoñer, <i>La Octavia</i>	" 93
Patricia Crespo Alcalá, <i>Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles</i> . . .	" 137
Francesco De Martino, <i>Volti del teatro</i>	" 173
Enrique Gavilán, <i>De la supervivencia de Eva y la imposibilidad de la revolución: Los maestros cantores de Nürnberg</i>	" 247
Marta González González, <i>Por una túnica vacía, por una Helena. Helena de Troya y la banalidad de la guerra</i>	" 275
Juli Leal, <i>El Hades en Luisiana: Orpheus descending de Tennessee Williams</i> .	" 299
Joan B. Llinares, <i>Versiones de Ariadna: Nietzsche y Hugo von Hofmannsthal</i> .	" 313
Aurora López, <i>Una Medea en el tercero milenio: Medea en Corinto de Luz Pozo Garza</i>	" 347
Juan V. Martínez Luciano, <i>Sarah Kane y El Amor de Fedra</i>	" 373
Elina Miranda Cancela, <i>Bacantes, Ágave y la otra mirada</i>	" 385
Carmen Morenilla Talens, <i>Cinco Electras actuales</i>	" 401
Reinhold Münster, <i>El mito de las Amazonas. Guerra y lucha de sexos. Mujeres matadoras de hombres en la literatura desde Heródoto hasta hoy</i> .	" 427
Rómulo Pianacci, <i>Antígona, una tragedia latinoamericana</i>	" 459