

la rivista di **engramma**  
maggio/giugno **2020**

**173**

## **Arianna filosofica**

La Rivista di Engramma  
**173**

La Rivista di  
Engramma

**173**

maggio/giugno 2020

# Arianna filosofica

a cura di  
Victoria Cirlot e Daniela Sacco

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, mariaclara alemanni,  
maddalena bassani, elisa bastianello,  
maria bergamo, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi,  
francesca filisetti, anna fressola,  
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,  
matias julian nativo, nicola noro,  
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,  
christian toson

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,  
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,  
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**173 maggio/ giugno 2020**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-314948-38-0

ISBN digitale 978-88-31494-39-7

finito di stampare settembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Arianna filosofica. Editoriale*  
Victoria Cirlot e Daniela Sacco
- Testi**
- 15 *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*  
a cura di Victoria Cirlot e Anna Fressola
- 141 *Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche*  
a cura di Michela Maguolo
- Saggi**
- 185 *Gestos, palabras y signos de la Ariadna*  
*de Friedrich Nietzsche*  
Victoria Cirlot
- 215 *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma*  
*(maggio/giugno 1883)*  
Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola
- 233 *Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina*  
*di Luce Irigaray. Leggere il Lamento di Arianna*  
*di Friedrich Nietzsche*  
Carlotta Santini
- 255 *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti*  
Maria Luisa Catoni

# Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot

Desde la exégesis que Gilles Deleuze dedicó a la obra de Friedrich Nietzsche y el lugar que concedió a Ariadna, no puede haber ya duda alguna acerca del relevante papel de esta figura mítica en el pensamiento del filósofo alemán (Deleuze 1962; Deleuze [1963, 1987] 1993; Deleuze 1965). Los elementos del mito antiguo – Minotauro, laberinto, Naxos, Teseo, Dioniso, Ariadna – aparecen dispersos y combinados de modos diversos a lo largo de su obra, al menos desde la *Fröhliche Wissenschaft* (1882). Lo hacen, por lo general, de forma velada pero no tanto como para impedir su reconocimiento, mostrando una vez más la continuidad temporal del mito y su impresionante potencia (Blumenberg [1979, 2017] 2003). En lo que respecta concretamente a la princesa cretense, antes diosa y señora del laberinto, Ariadna, sus atributos permanecen (por ejemplo, el hilo), pero se le añaden otros. La antigua Ariadna convive con otra moderna. Nietzsche trabaja el personaje, a partir no sólo de los textos antiguos, sino también de las imágenes. Ariadna se hace visible. Adquiere vida a través de los gestos que le atribuye, a través de sus palabras y expresiones, hasta convertirse ella misma en signo legible. Relegada a los fragmentos desechados del *Zarathustra* (1882-1885), pero perceptible detrás de otros rostros de la misma obra, Ariadna va imponiendo lentamente su presencia hasta su eclosión final en el ditirambo de Dioniso, *El lamento de Ariadna* (1888). La intención de este ensayo consiste en mostrar esta historia de desenmascaramiento de Ariadna a lo largo de estos últimos seis años, extraordinariamente fértiles, en la vida de Nietzsche antes del hundimiento. Reconstruir el paradigma histórico y cultural en que tiene lugar su reaparición y su nueva imagen. Atender a la visibilidad que, insospechadamente, habría de cobrar esta figura femenina en unos textos filosóficos que indagaron, a golpe de martillo, en las posibilidades de una transvaloración (*Umwertung*) de los valores.

## 1.

Si en su comentario al *Lamento de Ariadna*, Max Reinhardt consideró el poema como un caso único en la historia de la literatura, se debe a que ese mismo poema ya lo encontramos en la cuarta parte de *Zaratustra* como “la canción o el lamento del mago”, aunque en masculino. “¿Qué clase de drama será este en que los papeles se dejan intercambiar de este modo?”, se preguntaba (Reinhardt [1935] 1960, 313). Lo cierto es que lo masculino domina en el *Zaratustra*, como si Nietzsche se resistiera a dejar aparecer lo femenino, cuando efectivamente la imagen textual remite a una mujer, y además no a cualquiera, sino concretamente a Ariadna, al menos tal y como la conocemos en la escultura de los Museos Vaticanos, la *Ariadna dormida*, o en cualquiera de las otras copias que han quedado de ella, la medicea de los Uffizi en Firenze, la del Museo del Prado, la del San Antonio Museum de Texas o la del Museo de Antalya [Fig. 1]. Confundida con Cleopatra durante siglos, con la que compartía un cierto destino, el sueño o la muerte – en cualquier caso, transformación –, la mujer está dormida con el brazo derecho en alto y doblado, mientras que con la mano derecha se sostiene la mejilla. El modelo inspirador de estas Ariadnas puede situarse en el ámbito de la creación del primer helenismo microasiático, específicamente el de Pérgamo, entre finales del siglo III y el siglo II a.C. (Valeri 2019; Elvira Barba 2010). Es la misma postura, la del brazo que enmarca la cabeza, de la que se sirve Nietzsche para hablar del héroe en el capítulo *De los sublimes (Von den Erhabenen)* de la IIª parte:

Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch sein Ausruhen überwinden (Nietzsche [1883] 1981-1988, 152).

[Con el brazo apoyado sobre la cabeza: así debería reposar el héroe, así debería superar incluso su reposo (Nietzsche [1883] 2009, 181)].

Sólo unas líneas más abajo encontramos la frase clave que nos coloca sin ambages ante el mito de Ariadna, aunque Nietzsche no la nombre y convierta el mito en “el misterio del alma” (*Geheimnis der Seele*):

Diess nämlich ist das Geheimnis der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, – der Über-held (Nietzsche [1883] 1967-1988, 152).

[Este es, en efecto, el misterio del alma: sólo cuando el héroe la ha abandonado acércase a ella, en sueños, – el superhéroe (Nietzsche [1883] 2009, 181)].

El héroe y el superhéroe tienen nombres en el mito de Ariadna: son Teseo y Dioniso. Ariadna tampoco es aquí nombrada, sino que aparece como el alma. En cambio, en los *Fragmentos póstumos*, en un pasaje fechado en verano de 1883, encontramos una variante pero, aquí sí, con los nombres:

Dionysos auf einem Tiger: der Schädel einer Ziege: ein Panther. Ariadne träumend: 'vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden' (Nietzsche [1882-1884] 1967-1988, 13 [1], 433).

[Dioniso sobre el tigre: el cráneo de una cabra: una pantera. Ariadna soñando: 'abandonada por el héroe sueño con el superhéroe' (traducción del autor)].

Estamos, pues, ante el mito que colocó a Ariadna en esa situación doble entre el abandono de Teseo y la espera de Dioniso, esa que es la que nos muestra la escultura de *Ariadna dormida*, en un sueño probablemente posterior al abandono de Teseo porque es un sueño inquieto, como puede deducirse de la postura de los brazos, del desarreglo de su vestimenta, de la expresión del rostro con la boca semiabierta, que evoca la llegada de Dioniso, ya en éxtasis como las ménades del tíaso (Valeri 2019).

En *Zarathustra* Ariadna aparece siempre como el alma. Gracias a la edición crítica de Colli-Montinari sabemos que el capítulo de la IIIª Parte, *De la gran nostalgia (Von der grossen Sehnsucht)* se llamaba anteriormente *Ariadne*, como también el capítulo de la versión definitiva *Los siete sellos (Die sieben Siegel)* tenía por título *Dionysos* (Colli-Montinari 1988, 324-325). Así pues, indecisión, oscilación, resistencia, por parte de Nietzsche a la hora de dar plena entrada al mito de Ariadna en el *Zarathustra*, pero está claro que el mito está ahí latiendo, y es perceptible a pesar de los ocultamientos. También en un pasaje de *Die fröhliche Wissenschaft*, Karl Kerényi ya vió una clara alusión al mito en una epifanía de la nave (*Schiffepiphanie*), tal y como puede contemplarse en el vaso François, aunque tampoco haya nombre alguno y Nietzsche no hubiera visto nunca el vaso (Kerényi 1944).

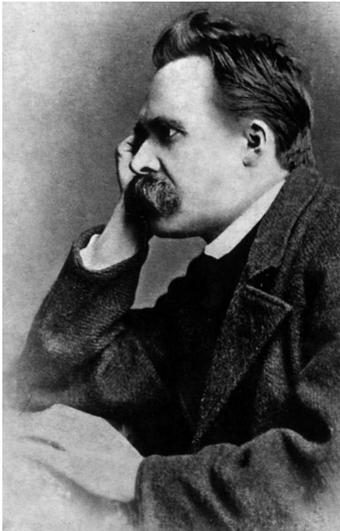


1 | Adriana dormida, siglo II d.C., Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue.

2 | Guercino, *Muerte de Cleopatra*, 1648, Genova, Musei di Strada Nuova.

Retornemos a la postura del héroe con el brazo levantado. Con frecuencia se ha ensalzado el sentido auditivo en Nietzsche, y con razón, pero a pesar de su casi ceguera no puede pasarse por alto la intensidad de su sentido visual. Ahí están todas sus descripciones de cosas, ciudades, entre las que destaca Turín, y su gran capacidad para captar la luz, los colores, y cómo la contempla a través de la pintura, a través de Claude Lorrain, como describe en una carta a Heinrich Köselitz fechada en Turín el 30 de octubre de 1888 (Nietzsche [1887-1889] 2012, 280). Pero no sólo capta con gran sutileza luz y colores, sino también gestos. No he podido encontrar testimonio de que Nietzsche hubiera visto la *Ariadna dormida* de los Museos Vaticanos, por ejemplo, durante su estancia de Roma en el mes de mayo de 1883 (en julio de este año escribe Nietzsche a Köselitz diciéndole que ha concebido la IIª parte del *Zaratustra* y que “la ha dado a luz”; Nietzsche [1880-1884] 2010, 374), sino sólo de la impresión que le produjo el antiguo busto de Epicuro en el Museo Capitolino, en el que pudo ver el máximo grado de expresión de voluntad y espiritualidad (Nietzsche [1880-1884] 2010, 360). Pero aunque Nietzsche no hubiera estado en los Museos Vaticanos contemplando a la Cleopatra/Ariadna, sí que es seguro que esa postura femenina tenía que conmover al filósofo, como así lo hizo la Cleopatra de Guercino del Palazzo Brignole de Genova, según reconoce en una carta fechada el 11 de mayo de 1877: “Die andern Bilder liessen mich kalt, ausgenommen eine sterbende Cleopatra von Guercino” [“Los otros cuadros [salvo van Dyck y Rubens] me dejaron frío a excepción de una Cleopatra muriente”] (Nietzsche [1850-1864] 1967-1988, 236, también en Nietzsche 2000) [Fig. 2]. A esta

Cleopatra el brazo izquierdo le cae dejando reposar la mano sobre el lecho, mientras el brazo derecho está doblado sobre su vientre en el que, confundida con sus dedos, aparece la serpiente. Pero todo su cuerpo se dispone de un modo semejante a la Ariadna del Vaticano: con el pecho o los pechos descubiertos, semisentada, con las piernas cruzadas, aquí con la cabeza girada hacia la izquierda. De un modo semejante a la relación que guardaba la Ariadna del Vaticano con la divinidad fluvial, al menos a los ojos de Aby Warburg, tal como muestra la Tafel 4 del Atlas Mnemosyne (Filisetti, Seminario Mnemosyne 2019).



3 | Gustav Schultze, *Retrato de Nietzsche*, 1825-1897, Weimar, Goethe und Schiller Archiv.

Si pongo en estrecha relación la escultura de la *Ariadna dormida* y las dos frases de Nietzsche en *De los sublimes* se debe a que ambos, texto y escultura, expresan exactamente esa situación entre la melancolía y el éxtasis, es decir, entre el abandono y la espera, ese lugar intersticial que corresponde perfectamente a lo que Nietzsche interpreta como “misterio del alma”. El carácter sintético de la imagen vaticana coincide con la concisión aforística con que Nietzsche extrae el significado del mito: “sólo cuando el héroe la ha abandonado, se le acerca en sueños el superhéroe”, justamente lo que habrá de convertirse en el centro de su pensamiento, de nuevo formulada en el *Lamento de Ariadna*. Que el gesto de la

mano en la mejilla y la melancolía están identificados en Nietzsche es algo manifiesto, sobre todo a raíz de que él mismo, el más melancólico de todos, se hiciera fotografiar con la mano en la mejilla [Fig. 3]. No hay que olvidar, por otra parte, que una copia de la *Melancolía* de Dürer presidió las conversaciones entre Nietzsche y Cosima Wagner, tal y como ella anotó en su diario el 24 de junio de 1870, una copia que además le había regalado Nietzsche para su aniversario (Nietzsche 2000).

## 2.

En *La canción de la noche* (*Das Nachtlied*, IIª parte de *Zarathustra*) la soledad es la necesaria contrapartida del ser solar que es Nietzsche (Nietzsche [1883] 1967-1988, 136-138; Nietzsche [1883] 2009, 163-165). Se trata según Carl Gustav Jung de una experiencia del espíritu, lo que implica su negación porque es al mismo tiempo positivo y negativo: luz y oscuridad, calor y frío. Jung insiste en el carácter absolutamente experiencial del poema (Jung [1934-1939] 2013). El alma posee aquí una imagen y esa es la de la fuente o surtidor:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden.

Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin (Nietzsche [1883] 1967-1988, 136).

[Es de noche: ahora hablan más fuerte todos los surtidores. Y también mi alma es un surtidor.

Es de noche: sólo ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante.

En mí hay algo insaciado, insaciable, que quiere hablar.

En mí hay un ansia de amor, que habla asimismo el lenguaje del amor.

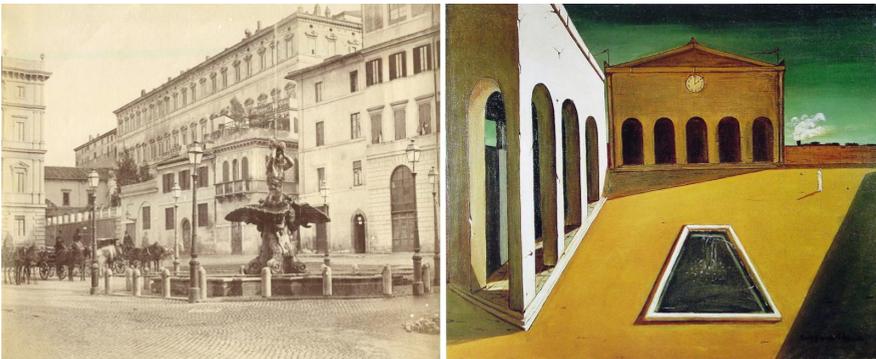
Luz soy yo: ¡ay, si fuera noche! Pero ésta es mi soledad, el estar circundado de luz (Nietzsche [1883] 2009, 163)].

En *Ecce homo* se refiere en dos ocasiones a esta canción. La primera, al explicar el origen del *Zarathustra*, se detiene un momento y describe con precisión el lugar en el que fue compuesta:

Auf einer loggia hoch über der genannten Piazza, von der aus man Rom übersieht und tief unten die fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied gedichtet, das je gedichtet worden ist, das Nachtlied; um diese Zeit gieng immer eine Melodie von unsäglicher Schwermuth um mich herum, deren Refrain ich in den Worten wiederfand "todt vor Unsterblichkeit..." (Nietzsche [1888] 1967-1988, 341).

[En una *loggia* situada sobre la mencionada Piazza [Piazza Barberini] desde la cual se domina Roma con la vista y se oye allá abajo en el fondo murmurar la fontana fue compuesta aquella canción, la más solitaria que jamás se ha compuesto, La canción de la noche; por este tiempo rondaba siempre a mi alrededor una melodía indeciblemente melancólica, cuyo estribillo reencontré en las palabras “muerto de inmortalidad...” (Nietzsche [1888] 2018, 123)].

La Piazza Barberini puede ser comparada a una de las plazas pintadas por Giorgio de Chirico (*The Delights of the Poet*, 1912) en las que se puede ver una fuente en el centro [Fig. 4 y 5]. La fuente del Tritón de Bernini y la fuente de de Chirico no se parecen efectivamente mucho, pero en ambos casos pueden ser sustituidas por Ariadna, como ocurre en la pintura de de Chirico, en su célebre serie de Ariadna realizada en 1912-1913, y en la serie posterior reiniciada a mediados de los años 30 y conocida como las pinturas de *Piazza d'Italia*, en las que el mito antiguo se yuxtapone dramáticamente a una localización moderna (Ziolkowski 2008, 121) y en las que la fuente es reemplazada por las esculturas de unas Ariadnas que son variaciones de la *Ariadna dormida* de los Museos Vaticanos, tal y como fue mostrado en el Museum of Art de Philadelphia (Taylor 2002).



4 | Piazza Barberini, 1880, Roma.

5 | Giorgio di Chirico, *The Delights of the Poet*, 1912, col. privada.

También Nietzsche relacionó la canción de la noche con el mito de Ariadna al citarla completa en el *Ecce homo*, precediéndola de una consideración en la que habla de sí mismo como Dioniso:

Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme, zum Zeichen, das Nachtlid , die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch seine Sonnen-Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben (Nietzsche [1888] 1967-1988, 345).

[Aun la más honda melancolía de este Dioniso se torna ditirambo; tomo como signo La canción de la noche, el inmortal lamento de estar condenado, por la sobreabundancia de luz y de poder, por la propia naturaleza solar, a no amar (Nietzsche [1888] 2018, 128)].

Después de reproducir íntegra *La Canción de la noche*, Nietzsche concluye introduciendo a Ariadna y su enigma:

Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie gelitten worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyramben der Sonnen-Vereinsammung im Lichte wäre Ariadne ...Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!...Von allen solchen Räthseln hatte Niemand bisher die Lösung, ich zweifle, dass je Jemand auch hier nur Räthsel sah (Nietzsche [1888] 1967-1988, 348).

[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 enigmas (Nietzsche [1888] 2018, 130)].



6 | Albrecht Dürer, *Ninfa dormida*, 1514, Wien, Kunsthistorisches Museum.

7 | Lucas Cranach el viejo, *Ninfa de la fuente*, 1518, Leipzig, Museum der Bildenden Kunst.



8 | Diego de Velázquez, *Vista del jardín de Villa Médicis. Pabellón de Ariadna*, 1630, Madrid, Museo del Prado.

En todos los casos, en la *Canción de la noche*, en la Piazza Barberini, y en la pintura de Giorgio de Chirico, fuente-alma-mujer pertenecen a una misma serie simbólica y pueden, por tanto, ser intercambiables según la ley de correspondencias o de analogías. En la Edad Media, en lo profundo del bosque, el caballero encuentra junto a la fuente al hada, figura maravillosa derivada de las diosas de la mitología céltica (Harf Lancner [1884] 1989, 40). Desde principios del Cinquecento, tanto en el norte como en el sur de Europa, aparece la imagen de una ninfa sensual echada a los pies de una

fuelle. Se trata de un conjunto de pinturas en las que aparece el epigrama inscrito en la fuente *Huius Nimpha loci*, como puede verse en las pinturas de Dürer (1514) o Cranach (1518) [Figg. 6 y 7]. El papa Julio II que en 1512 compró la *Ariadna dormida*, identificada con Cleopatra, hizo instalarla en el Cortile del Belvedere. Durante su viaje a Italia Velázquez encontró en el jardín de Villa Medici a la Ariadna de los Uffizi [Fig. 8] (Agnoletto 2019). No es posible pasar por alto la exclamación de Nietzsche: “¡Quién excepto yo sabe qué es Ariadna!” que duplica el enigma de Ariadna con el suyo propio, porque ¿por qué nadie ha de saber “qué es Ariadna”? Ya Curt Paul Janz en su magna biografía de Nietzsche atendía a la sorprendente cuestión de que Nietzsche no dice quién es Ariadna, sino qué es Ariadna, para concluir:

Ariadna no sólo es esa única señora Cosima, es todo un mundo espiritual al completo, al menos todo un mundo cultural, un contenido para la vida, es un canon (Janz [1979] 1985, 24).

### 3.

El mito de Ariadna no es sólo una historia en la que Nietzsche encuentra personajes en situaciones existenciales que son punto de apoyo para su pensamiento, sino que los personajes del mito han entrado de tal modo en su imaginario que adquieren vida. Son personajes con los que dialoga. Fundamentalmente Nietzsche dialoga con Ariadna. Los *Fragmentos*

*póstumos* recogen uno de esos diálogos desenvuelto en un tono jocoso. Aquí Ariadna amonesta al filósofo:

“Aber mein Herr, sprach sie, Sie reden Schweindeutsch!” – “Deutsch, antworte ich wohlgenut, einfach Deutsch! Lassen Sie das Schwein weg, meine Göttin! Sie unterschätzen die Schwierigkeit, feine Dinge deutsch zu sagen!” – “Feine Dinge! schrie Ariadne ensetzt auf: aber das war nur Positivismus! Rüssel-Philosophie! Begriffs-Mischmasch und -Mist aus hundert Philosophien! Wo will das noch hinaus!” – und dabei spielte sie ungeduldig mit dem berühmten Faden, der einstmal ihren Theseus durch das Labyrinth leitete.-Also kam es zu Tage, dass Ariadne in ihrer philosophischen Ausbildung um zwei Jahrtausende zurück war (Nietzsche [1884-1885] 1967-1988, 579).

[“Pero señor, me dijo, ¿usted habla un alemán de cerdos!” “Alemán, le respondí de buen talante, simplemente alemán! ¡Deje usted lo de los cerdos, diosa mía! ¡Infravalora usted la dificultad de oír cosas en alemán!” – “¡Cosas finas!, gritó Ariadna sobresaltada, ¡pero si todo eso no era más que positivismo! ¡Filosofía del hocico! ¡Estiércol y Maremagnum conceptual de cien filosofías! ¿Adónde quiere ir eso a parar?” Y al hablar así jugaba impaciente con el famoso hilo que un día guió a su Teseo por el laberinto. – Quedó, pues, claro que en su formación filosófica Ariadna llevaba un retraso de dos siglos (traducción del autor)].

El pasaje está fechado en junio-julio de 1885, es decir, después de la composición de la cuarta parte del *Zarathustra* fechada en invierno de 1884-1885. Curt Paul Janz se detiene en esta irrupción de Ariadna, en este diálogo que tuvo lugar en Naxos, y entiende que el tal Naxos se refiere a Tribschen y que por debajo de la máscara de Ariadna hay que ver a Cosima Wagner, y concluye:

De resultar aceptable la equiparación Ariadna-Cosima ya para este momento, 1885, el anterior paso textual podría remitir también a otra cosa: al mantenimiento por parte de Nietzsche de diálogos imaginarios con Cosima, al recurso, por su parte a un fantasma de Cosima, sencillamente para tener un interlocutor posible (Janz [1979] 1985, 347).

Pero esta me parece una consideración muy reduccionista. Lo cierto es que el famoso *Wahnsinsettel* del 3 de enero de 1889, “Ariadna, ich liebe

dich”, firmado “Dionysos”, ha constituido un obstáculo y un freno para la comprensión de la vivencia del mito por parte de Nietzsche y su decisiva función en su filosofía, como bien argumentó Adrien del Caro (Del Caro 1988, 136). Que cuando Nietzsche pronunciara “Ariadna” a veces pensara en Cosima Wagner, eso es muy probable. Y también es muy probable que esto pudiera suceder ya en 1885, quizás incluso en la idílica época de Tribtschen (entre 1869-1872), cuando tuviera que explicarse cuál era su lugar en aquel triángulo, y quiénes eran cada uno de los actores del drama (Borchmeyer-Salaquarda 1994). Sobre este asunto hubo al principio un malentendido divertido que se muestra en dos cartas de Heinrich Köselitz-Peter Gast a Franz Overbeck, después de la muerte de Nietzsche (Podach 1963, 115-116). En realidad, Köselitz no sabe muy bien quién es quién en la historia real en relación con el mito: al principio, piensa que Nietzsche es el héroe, Teseo, y que Ariadna es Wagner, convirtiéndose más tarde Nietzsche en el súper-héroe, Dioniso; pero un año más tarde se aclara el asunto tras el encuentro de la señora Wagner y la señora Förster, la hermana de Nietzsche, pues Cosima le cuenta lo del billete recibido, de modo que la tríada quedará ya fijada en Cósima como Ariadna, Wagner como Teseo y Nietzsche como Dioniso. Está claro que el mito ofreció una dimensión icónica a aquellas relaciones humanas. De hecho, esa es una función propia del mito, tal y como ha demostrado Hans Blumenberg con el mito de Prometeo y su remitificación por parte de Goethe tanto en su autoidentificación como en la identificación de Prometeo con Napoleón, pero no es posible pensar que todo se agote ahí. La potencia del mito supera siempre su concreción a una estricta realidad, pues los significados apuntan a múltiples direcciones y a profundidades siempre más abismales (Blumenberg [1979, 2017] 2003, IIIª y IVª Parte). Así, las identificaciones de los personajes míticos con los de la existencia real no impide que alcancen otros contenidos. En eso reside la vida del mito y también el trabajo en el mito.

La voz de Ariadna en el fragmento póstumo citado parece ser un eco de la exclamación del propio Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* cuando dice:

- Welche Marter sind deutsch geschrieben Bücher für Den, der das dritte Ohr hat! Wie unwillig steht er dem langsam sich drehenden Sumpfe von Klängen

ohne Klang, von Rhythmen ohne Tanz, welcher bei Deutschen ein 'Buch' genannt wird! (Nietzsche [1886] 1967-1988, 246).

[¡Qué tortura son los libros escritos en alemán para el hombre que dispone de un tercer oído! ¡Con qué repugnancia se detiene ese hombre junto a ese pantano, que lentamente va dándose la vuelta, de acordes carentes de armonía, de ritmos sin baile, que entre los alemanes se llama un 'libro'! (Nietzsche [1886] 2018, 247-248)].

Esto lo dice Nietzsche, que estaba convencido de que su alemán era el mejor alemán en el que podía escribirse desde Lutero y Goethe. Pero aquí aparece un tema fundamental que es el de la audición, distinguiendo entre los oídos preparados para oír un pensamiento nuevo y los que no lo están. Un tema recurrente en Nietzsche y que introduce en el mito como veremos en el *Lamento de Ariadna*.

Volviendo a la vida del mito, parece que Nietzsche pensó en componer una versión del mito, un drama satírico (*Satyrspiel*), un libro perfecto (*Das vollkommene Buch*), del que sólo escribió un boceto, una parte final, resuelta en diálogos breves entre Teseo, Dioniso y Ariadna:

- Theseus wird absurd, sagte Ariadne, Theseus wird tugendhaft -  
Eifersucht des Theseus auf Ariadne's Traum.  
Der Held sich selbst bewundernd, absurd werdend. Klage der Ariadne.  
Dionysus ohne Eifersucht: "Was ich an Dir liebe, wie könnte das ein Theseus lieben?..."  
Letzter Akt. Hochzeit des Dionysus und Ariadne.  
"Man ist nicht eifersüchtig, wenn man Gott ist, sagte Dionysus: es sei denn auf Götter".

"Ariadne, sagte Dionysus, du bist ein Labyrinth: Theseus hat sich in dich verirrt, er hat keinen Faden mehr; was nützt es ihm nun, dass er nicht vom Minotaurus gefressen wurde? Was ihn frisst, ist schlimmer als ein Minotaurus". Du schmeichelst mir, antwortete Ariadne, aber ich bin meines Mitleidens müde, an mir sollen alle Helden zu Grunde gehen: das ist meine letzte Liebe zu Theseus: "ich richte ihn zu Grunde" (Nietzsche [1885-1887] 1967-1988, 401-402; Podach 1963, 107).

[– Teseo se vuelve absurdo, dijo Ariadna, Teseo se vuelve virtuoso –  
Celos de Teseo del sueño de Ariadna.

El héroe asombrado de volverse absurdo. Lamento de Ariadna.

Dioniso sin celos: “Lo que yo amo en ti, ¿cómo podría amarlo Teseo?”...

Último acto. Boda de Dioniso y Ariadna.

“No se puede ser celoso cuando se es dios, dice Dioniso, a no ser de los dioses”.

“Ariadna, dijo Dioniso, eres un laberinto: Teseo se perdió en ti, ya no tiene hilo; ¿qué le importa ahora no haber sido devorado por el Minotauro? Lo que le devora es mucho peor que el Minotauro”. “Me adulas, respondió Ariadna, pero estoy cansada de mi compasión, en mí han de perecer todos los héroes: este es mi último amor por Teseo: lo destruyó” (traducción del autor)].

La virtud del héroe, aquello que hay que dejar atrás, los viejos valores, se opone al superhéroe o al dios que carece de las virtudes, una carencia que en la filosofía nietzscheana se vuelve positiva. Ariadna es el laberinto, le dice Dioniso, esto es, la mujer, la vida. Ya no se trata de salir del laberinto, sino de aceptarlo, de vivir en él (Del Caro 1988, 141).

La semejanza de la vida con una mujer es la respuesta creativa de Nietzsche, su respuesta ‘creadora del mito’ a la pregunta por el paso que conduce de la vivencia del dolor al arte de la transfiguración (Deuber-Mankowsky 2002, 21).

Dioniso y Ariadna son ya la divina pareja, tal y como aparecen en la cuadriga de panteras esculpida por Johannes Schilling en la Opernhaus de Dresde por encargo del arquitecto Gottfried Semper (1838 y 1841) (Ieranò 2007).

#### 4.

El Lamento de Ariadna (*Klage der Ariadne*) es la canción del mago de la IVª Parte del *Zaratustra*, pero en femenino. También tiene un desenlace distinto. Nietzsche la introdujo en lo que debería ser su última obra, cuidadosamente preparada para la imprenta en diciembre de 1888, *Ditirambos de Dioniso (Dionysos-Dithyramben)*. Los ditirambos, comenta el editor de su obra, Giorgio Colli, “no salen de la voz de Nietzsche, sino

de la voz del dios del que los ditirambos llevan el nombre, quizás de esa presencia sobrehumana que Nietzsche ya hubiera sentido en diversos momentos de su vida en una cercanía amenazadora” (Colli 1988, 455-457). Los nueve poemas que configuran el libro no fueron creados en los últimos días de la vida consciente de Nietzsche, sino que algunos se remontan a la época de escritura del *Zarathustra* (1883-1884), como el *Lamento de Ariadna*, y los demás al otoño en Turín del '88. Introdujo algunas variaciones en los antiguos y justamente las de *Lamento de Ariadna* no son precisamente insignificantes. Por mucho que Nietzsche considerara el mito mismo como pensamiento (“Dem Mythus liegt nicht eine Gedanke zu Grunde [...] sondern er selber ist ein Denken” [En el fundamento del mito no es que haya un pensamiento... sino que él mismo es pensamiento] (Nietzsche [1876] 1967-1988, 485; Nietzsche [1876] 2003, 153) quizás la resistencia a introducir a Ariadna en el *Zarathustra* se debiera a la necesidad de no contaminar su filosofía con el mito o bien de dejarlo detrás, casi imperceptible, lo cual se enmarca dentro de sus peculiares y ambivalentes relaciones entre la filosofía y la literatura, y de cómo finalmente tiene que emerger lo poético como la única posibilidad expresiva, entre la razón y la locura (Kos 2010, 118-119). Una versión anterior a la canción del mago fue compuesta en otoño de 1884; llevaba por título *El poeta. Tormento de un creador (Der Dichter – Qual des Schaffenden)* (Nietzsche [1884-1885] 1967-1988, 310). Sólo más tarde decidió incorporarla como canción en *El mago (Der Zauberer)* – como ocurre en tantos otros casos en los que introduce poemas en su obra filosófica – a la IVª parte del *Zarathustra*.

Además, el mago también se ha interpretado como una figura alusiva al propio Richard Wagner según una tendencia caricaturizante propia de Nietzsche (Janz [1979] 1985, 298), con lo que de nuevo nos volvemos a situar en la complejidad del triángulo y en las confusiones afectivas. No deja de ser interesante que dentro de esa confusión salga finalmente indemne Ariadna, lo que coincide plenamente con el lugar que ocupa en el *Ecce homo*, Cosima Wagner, una mujer, la única, que no es objeto de sátira ni crítica por parte de Nietzsche (Kofman 1994). En realidad, lo que se está imponiendo es el mito. El ser torturado de la canción del mago, que acaba siendo apaleado por Zarathustra, se convertirá en la mujer abandonada que asiste a la esplendorosa llegada del dios. Los distintos finales conceden un significado totalmente diferente a ambos poemas. Los

cinco versos que añade Nietzsche en esta última versión del poema son prodigiosos, al menos en lo que afecta al trabajo en el mito. Ariadna se lamenta como el mago:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch? (Nietzsche [1888] 1967-1988, 398-401).

[¿Quién me calienta, quién me ama todavía? (Nietzsche [1888] 1998, 74-78)].

En tanto que es Ariadna la que habla, resuenan aquí los versos de Catulo y los de Ovidio, y aparecen las imágenes de la Ariadna abandonada en la playa de Naxos, desesperada mientras ve partir la nave de Teseo, tal y como se encuentran representadas en los frescos pompeyanos, según esa constancia icónica (*Ikonomische Konstanz*) propia del mito (Blumenberg 1979, 166; Blumenberg [1979, 2017] 2003, 165). Pero a partir de aquí el texto nietzscheano disiente de las versiones del mito, porque esta Ariadna no se lamenta por el abandono de Teseo, sino por el martirio al que la somete el dios desconocido, es decir, Dioniso. Todo su lamento está destinado a expresar la tortura del más cruel de los cazadores (*grausamster Jäger*), desconocido ladrón (*unbekannter Dieb*), salteador oculto detrás de las nubes (*Du Räuber hinter Wolken*), cruelísimo enemigo (*grausamster Feind*) mientras ella le pide solo el amor que caliente sus manos y su corazón. Ese dios desconocido es al mismo tiempo su dolor y su última felicidad (*Mein Schmerz! Mein letztes Glück*). Lo que ahora se añade al poema anterior resulta decisivo y expresa míticamente en cinco versos todo el mensaje de la última filosofía nietzscheana. La última palabra del poema está reservada al dios mismo, a Dioniso que irrumpe en la escena:

Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.

Dionysos:

Sei klug, Ariadne!

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:

Steck ein kluges Wort hinein!

Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?

Ich bin dein Labyrinth... (Nietzsche [1888] 1967-1988, 398-401).

[Un rayo. Dioniso se hace visible en una belleza esmeragdina.

Dioniso:

¡Sé juiciosa, Ariadna!

Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas:

¡Pon en ellas una palabra juiciosa!

¿No hay que odiarse primero, cuando uno tiene que amarse?

Yo soy tu laberinto... (Nietzsche [1888] 1998, 74-78)].

Se trata, en efecto, de la irrupción del dios pues es el rayo el que anuncia su llegada, y que también puede identificarse con el mismo dios, cuyo color es el verde, según sucede en el último estadio visionario del sufismo (Corbin [1961] 1971, 95-148). Sus palabras se detienen, en primer lugar, en las orejas de Ariadna y, en segundo lugar, en el odio y el amor de un verso equívoco y ambiguo, para finalmente afirmar: "Yo soy tu laberinto", afirmación que compite con aquella de los *Fragmentos póstumos*, según la cual el laberinto es Ariadna. Son estos tres elementos conjugados los que actualizan las bodas míticas de Dioniso y Ariadna apuntando a un significado que es el que coincide con el pensamiento nietzscheano de la transvalorización (*Umwertung*) de los valores para afirmar la vida. Acerca de la relación inextricable del odio-amor, Nietzsche ofrece una explicación según unos parámetros similares a los que se emplearon para justificar la unidad de las Sagradas Escrituras. En *La genealogía de la moral (Zur Genealogie der Moral)* sostiene:

Das aber ist das Ereigniss: aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses – des tiefsten und sublimsten, nämlich ideal schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist – wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, eine neue Liebe, die tiefste und sublimste aller Arten Liebe: – und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können?... Dass man aber ja nicht vermeine, sie sei etwa als die eigentliche Verneinung jenes Durstes nach Rache, als der Gegensatz des jüdischen Hasses emporgewachsen! Nein, das Umgekehrte ist die Wahrheit! Diese Liebe wuchs aus ihm heraus, als seine Krone, als die triumphierende, in der reinsten Hellen und Sonnenfülle sich breit und breiter entfaltende Krone... (Nietzsche [1887] 1967-1988, 268).

[Pero esto es lo acontecido: del tronco de aquel árbol de la venganza y del odio, del odio judío – el odio más profundo y sublime, esto es, el odio creador de ideales, modificador de valores, que no ha tenido igual en la tierra –, brotó algo igualmente incomparable, un amor nuevo, la más profunda y sublime de todas las especies del amor: – ¿y de qué otro tronco habría podido brotar? – ...Mas ¡no se piense que brotó acaso como la auténtica negación de aquella sed de venganza, como la antítesis del odio judío! ¡No, lo contrario es la verdad! Ese amor nació de aquel odio como su corona... (Nietzsche [1887] 2018, 53).]

Las orejas de Ariadna se refieren al sentido auditivo para el que algunos idiomas como el castellano poseen dos términos con el fin de distinguir entre el órgano externo, visible, hecho de cartílago y piel, la oreja propiamente dicha, y el oído que es el órgano interno. En alemán sólo existe un término para aludir al sentido auditivo, *Ohren*, que puede referirse tanto al órgano externo como al interno. Dado que Nietzsche califica las orejas de Ariadna como “pequeñas”, está claro que se está refiriendo al órgano externo, lo cual no excluye el órgano interno, es decir, el órgano que percibe los sonidos. El verso no puede dejar de introducirse en el contexto de la obra nietzscheana pues es así como cobra significado. A lo largo de toda su obra Nietzsche privilegia el sentido auditivo por encima de cualquier otro y son constantes las expresiones que aluden a la necesidad de un oído fino para comprender su obra. Son esos los oídos que pueden percibir la novedad. Ya en el Prólogo del *Zarathustra*:

Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren (Nietzsche [1883] 1967-1988, 20).

[No me entienden: no soy boca para estos oídos (Nietzsche [1883] 2009, 42)].

En la IIIª parte:

Doch was rede ich, wo Niemand meine Ohren hat! (Nietzsche [1884] 1967-1988, 216).

[Sin embargo, ¡para qué hablar si nadie tiene mis oídos! (Nietzsche [1884] 2009, 246)].

Las alusiones a orejas/oídos se incrementan en la IVª parte, en *Coloquio con los reyes (Gespräch mit den Königen)*:

- mag es auch ein Reim werden, der nicht für Jedermanns Ohren taugt. Ich verlernte seit langem schon die Rücksicht auf lange Ohren (Nietzsche [1885] 1967-1988, 306).

[– aunque sean unos versos no aptos para los oídos de todos. Hace ya mucho tiempo que he olvidado el tener consideraciones con orejas largas (Nietzsche [1885] 2009, 339)].

En *Jubilado (Ausser Dienst)*:

Und lag es an unsern Ohren, warum gab er uns Ohren, die ihn schlecht hören? War Schlamm in unsern Ohren, wohlan!, Wer legte ihn hinein? (Nietzsche [1885] 1967-1988, 324).

[Y si dependía de nuestros oídos, ¿por qué nos dio unos oídos que le oían mal? Si en nuestros oídos había barro, ¡bien!, ¿quién lo había introducido allí? (Nietzsche [1885] 2009, 356)].

[...]

Solches ist aber nicht für lange Ohren gesagt. Jedwedes Wort gehört auch nicht in jedes Maul. Das sind fiene ferne Dinge: nach denen sollen nichts Schlafs-Klauen greifen! (Nietzsche [1885] 1967-1988, 359).

[Esto no está dicho, sin embargo, para orejas largas. No toda palabra conviene tampoco a todo hocico. Estas son cosas delicadas y remotas: ¡hacia ellas no deben alargarse pezuñas de ovejas! (ed. Sánchez Pascual [1885] 2009, 392)].

En *El despertar (Die Erweckung)*:

Welche verborgene Weisheit ist das, das sehr lange Ohren trägt und allin Ja und nimmer Nein sagt! Ha ter nicht die Welt erschaffen nach seinem Bilde, nämlich so dumm als möglich? (Nietzsche [1885] 1967-1988, 389).

[¿Qué oculta sabiduría es ésta, tener orejas largas y decir únicamente sí y nunca no! ¿No ha creado el mundo a su imagen, es decir, lo más estúpido posible? (Nietzsche [1885] 2009, 422)].

Las orejas pequeñas poseen además un significado preciso en contraposición a las orejas grandes, las orejas de asno, aquellas aptas para oír los dogmas del cristianismo. Es en *Ecce homo* donde aparecen con claridad las asociaciones entre orejas largas, orejas de asno y cristianismo:

Wir wissen Alle, Einige wissen es sogar aus Erfahrung, was ein Langohr ist. Wohlan, ich wage zu behaupten, dass ich die kleinsten Ohren habe. Dies interessirt gar nicht wenig die Weiblein –, es scheint mir, sie fühlen sich besser von mir verstanden?... Ich bien der Antieselpar excellence, und damit ein welthistorischer Unthier, – ich bien, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der Antichrist... (Nietzsche [1888] 1967-1988, 302).

[– Todos nosotros sabemos, algunos lo saben incluso por experiencia propia, qué es un animal de orejas largas. Bien, me atrevo a afirmar que yo tengo las orejas más pequeñas que existen. Esto interesa no poco a las mujercitas, – me parece que se sienten comprendidas mejor por mí... Yo soy el antiasnopar excellency, por lo tanto, un monstruo en la historia del mundo; yo soy, dicho en griego, y no sólo en griego, el Anticristo... (Nietzsche [1888] 2018, 77)].



9 | Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, IV Bd., 1778, Leipzig, Wolfenbüttel, M: Vc 4° 3:1.

10 | Charles le Brun, *Orejas de asno*, *Conférence sur l'expression*, 1668.

El hecho de que Nietzsche escoja la forma de las orejas, y en el caso de las orejas largas, la relación de este órgano humano con el mismo órgano en el animal, podría responder a un modo de ver particular, el que instauró la fisionomía en el siglo XVIII [Fig. 9]. Cuando Johann Kaspar Lavater afirma que la fisionomía es un “nuevo ojo” (*ein neues Auge*) se está refiriendo justamente a esa nueva mirada que busca determinar con precisión toda expresión del ser humano y el modo en que se vincula con la interioridad (Lavater [1772-1779] 1943, 151-152). Los *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, formado por cuatro tomos ilustrados con abundantes grabados, fueron publicados entre 1775 y 1778 (Lavater 1775-1778). Antecedentes claros de los estudios de Lavater fueron las tentativas de una fisionomía teriológica de un Giambattista della Porta (*De humana physiognomia*, 1586) (Berland 2005, 27) o de Charles le Brun (*Conférence sur l'expression*, 1668), el pintor de Versalles, quien para sus conferencias sobre fisionomía empleaba grabados en los que, por ejemplo, se manifestaban las similitudes entre hombres y animales, entre hombres y asnos, destacando

sus largas orejas [Fig.10] (Blankenburg 1994, 187). Le Brun es considerado la base de la fisionomía de Lavater. De hecho Lavater integró textos e ilustraciones de Le Brun en las ediciones posteriores, en especial, la francesa de 1806-1809 (Woodrow 2005, 71). Será en el siglo XVIII cuando la fisionomía alcanza ese “nuevo ojo”, implantando un nuevo modo de ver según el cual el cuerpo humano se convierte en un texto o en un palimpsesto, tal y como los filósofos principales de la Aufklärung-Leibniz, Wolff, Lambert, estaban proponiendo, al introducir el cuerpo humano en la naturaleza (Gray 1994, 169), que desde la espiritualidad franciscana era comprendida como el “otro” libro de Dios, y por tanto participando por igual de ese carácter semiótico que tanto habría de ser reivindicado por románticos como Novalis. La fisionomía de Lavater se inscribe claramente en la *Aufklärung* por su voluntad científica, pero participa de la pasión del *Sturm und Drang*, dentro de una mezcla abusiva según su gran detractor, Lichtenberg, entre razón y creencia (Gray 1994, 166-167). En efecto, el teólogo y pastor de Zúrich no buscaba en el análisis de miles de rostros humanos sino las huellas del rostro de Cristo. “Ist nicht die ganze Natur Physiognomie?” [¿No es toda la naturaleza fisionomía?] se preguntaba retóricamente Lavater, restaurando así con un nuevo espíritu la antigua creencia y concepción de que todo el cosmos es la imagen del Creador (Wehrli 1994, 18). En una carta de Lavater a Goethe fechada el 19 de noviembre de 1773 se lamenta de que en el correo esperado no ha encontrado la cabeza de Cristo realizada por la mano del mismo Goethe:

...und wenn im Packete, das ich erwarte, kein Christuskopf [...] – so erwart’ich mit erster Post unfehlbar einer gelungenen, oder misslungenen (sc. Christuskopf) von der Hand dessen... (Pestalozzi 1994, 266).

[...y cuando en el paquete que esperaba, nada de la cabeza de Cristo [...] – esperaba en el primer correo sin falta una (cabeza de Cristo) conseguida o fallada de la mano de aquel... (traducción del autor)].



11 | John Corner, *Cabeza de Cristo*, dibujo de Johann Heinrich Füssli (según Andrea Verrocchio), December 1791, en Johann Caspar Lavater, *Essays of Physiognomy*, vol. II, 1789-1798, London, 293.

Karl Pestalozzi comenta que semejante petición sólo puede entenderse desde la afirmación de Lavater en el cuarto tomo de los *Physiognomische Fragmente* según la cual “no todo cristiano puede pintar un rostro de Cristo”, pues incluso el mejor pintor no podría lograrlo sin fe ni amor. Concluye que un retrato de Cristo es un autorretrato, citando a Rubens, aunque también habría podido citar a Dürer (Pestalozzi 1994, 266; Stafford 1991, 93) [Fig. 11]. ¿Se acordaba Nietzsche de este fragmento de carta cuando termina el tercer punto de *Warum ich so weise bin* en *Ecce homo?*:

In diesem Augenblick, wo ich dies schreibe, bringt die Post mir einen Dionysos-Kopf...

(Nietzsche [1888] 1967-1988, 269).

[En el instante en que escribo esto, me trae el correo una cabeza de Dioniso... (Nietzsche [1888] 2018, 35)].

¿A quién habría pedido Nietzsche que le pintara una cabeza de Dioniso? En su biblioteca personal, Nietzsche tenía, además de los cuarenta volúmenes de la obra completa de Goethe, un volumen de las cartas de Goethe, pero en el que no se publicaron las de sus correspondientes (J.W. von Goethe, *Goethe's Briefe in den Jahren 1768 bis 1832*, Hgg. von H. Döring, *Ein Supplementband zu des Dichters sämtlichen Werken*, Leipzig 1837; Campioni, D'Iorio et al. 2003). Quizás Nietzsche no habría esperado que en tal dibujo se reflejara el alma del pintor, ni tampoco habría pensado en el dibujo como una prueba fisionómica. Pero, ¿qué duda cabe de que esa cabeza de Dioniso funciona como su propio retrato en ese capítulo que es claramente un autorretrato? También creo que en los versos finales del *Lamento de Ariadna*, Nietzsche se hace cómplice de esta tradición de visibilidad que busca la evidencia sensible, como sucede con la tipologización visual del criminal sobre la que escribió Francis Galton en un libro que Nietzsche conocía y había leído (Stingelin 1994,

190; Haase 1989). Al margen de toda creencia en la nueva “ciencia” que quiso ser la fisionomía, el modo en que aborda la identidad de Ariadna y Dioniso procede de lo que ofrecieron los estudios fisionómicos al entender como signos partes corporales que se hicieron así legibles. A todo ello habría que añadir el humor y la risa, que nunca deshacen la riqueza de significados, sino más bien al contrario.

Hay en el *Zarathustra* una imagen realmente poderosa por las dimensiones extraordinarias que adquiere la oreja:

Und als ich aus meiner Einsamkeit kam und zum ersten Male über diese Brücke gieng: da traute ich meinen Augen nicht und sah hin, und wieder hin, und sagte endlich: “das ist ein Ohr! Ein Ohr, so gross wie ein Mensch!”  
(Nietzsche [1883] 1967-1988, 178).

[Y cuando yo venía de mi soledad y por vez primera atravesaba este puente: no quería dar crédito a mis ojos, miraba y miraba una y otra vez y acabé por decir: “¡Esto es una oreja!, ¡una sola oreja, tan grande como un hombre!”  
(Nietzsche [1883] 2009, 208)].

La monstruosa oreja (*ungeheure Ohr*) estaba asentada sobre una pequeña varilla y la varilla resulta ser un hombre. El carácter descomunal del órgano recuerda a la oreja de Bosch del panel derecho de *El Jardín de las Delicias* [Fig. 12], pero también en su percepción aislada, a las representaciones medievales, típicamente metonímicas o guiadas por la necesidad de dar visibilidad a algo no visible, en las que la oreja aparece aislada con la intención de aludir de este modo al sentido auditivo (Wenzel 1995, IV); también en una ilustración de Lavater (Lavater 1775-1778, vol. I, 266) aparece la oreja desprendida del cuerpo humano y de un tamaño considerable [Fig.13]. Hacer preguntas con el martillo y de pronto oír “aquel famoso sonido a hueco” (*jenen berühmten hohlen Ton hören*) (Colli, Montinari [1888] 1967-1988, 57-58; Sánchez Pascual [1888] 2019, 40). Nietzsche afirma tener, como Ariadna, como Dioniso, las orejas pequeñas, es decir, que las orejas pequeñas constituyen el rasgo distintivo de un círculo de iniciados (Del Caro 1988, 156). Las orejas o más bien los oídos – el oído interno – comparte con el laberinto la forma espiral cuyo origen se encuentra en la danza (Kerényi [1941] 2006, 79; Parra Bañón 2018, 92). Aunque como aprecia Gilles Deleuze, “le labyrinthe n’est plus

d'architecture, il est devenu sonore, et de musique" (Deleuze [1963, 1987] 1993, 131). Finalmente, es en la oreja, más que en la mejilla, donde se coloca la mano en el gesto melancólico, pues lo que hace es proteger al oído de ese sonido persistente e incesante que se conoce como una patología. Pero ¿cuál es la palabra juiciosa que Ariadna debe poner en sus orejas pequeñas? Sólo puede haber una, y ese es el "sí" que responde al "sí" de Dioniso, en esa afirmación de la vida en la que se resume toda la transvaloración nietzscheana que busca una nueva forma de pensar, de sentir y de vivir.



12 | Hieronymus Bosch, *Tríptico del Jardín de las Delicias, Inferno*, 1490-1500, Madrid, Museo del Prado.

13 | Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, Leipzig/Winterthur 1775, 266.

## Bibliografía

### Obras de Friedrich Nietzsche

Nietzsche [1850-1864] 1967-1988

F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe, Juni 1850-September 1864*, 1, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1876] 1967-1988

F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth*, 9, Kritische Studienausgabe 1, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1876] 2003

F. Nietzsche, *Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones Intempestivas. Cuarto Volumen)*, en F. Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, introducción, trad. esp. y notas de J.B. Llinares, Biblioteca Nueva, Madrid 2003, 83-182.

Nietzsche [1880-1884] 2010

F. Nietzsche, *Correspondencia, enero 1880-diciembre 1884*, vol. IV, introducción, trad. esp., notas y apéndices de M. Parmeggiani, Trotta, Madrid 2010.

Nietzsche [1883, 1884, 1885] 1967-1988

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, I-IV, Kritische Studienausgabe 4, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1883, 1884, 1885] 2009

F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, trad. esp. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2009.

Nietzsche [1882-1884] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, Kritische Studienausgabe 10, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1884-1885] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, Kritische Studienausgabe 11, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Colli, Montinari [1886] 1967-1988

F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 9-243.

Nietzsche [1886] 2018

F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018.

Nietzsche [1885-1887] 1967-1988

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Kritische Studienausgabe 12, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988.

Nietzsche [1887] 1967-1988

F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitfrage*, Kritische Studienausgabe 5, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 245-412.

Nietzsche [1887] 2018

F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018.

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 255-374.

Nietzsche [1888] 2018

F. Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2018 (5ª ed. actualizada).

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Götzendämmerung oder wie mit dem Hammer philosophiert*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 55-162.

Nietzsche [1888] 2019

F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, trad. esp. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 2019.

Nietzsche [1888] 1967-1988

F. Nietzsche, *Klage der Ariadne*, en *Dionysos-Dithyramben*, Kritische Studienausgabe 6, Hgg. von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin 1967-1988, 398-401.

Nietzsche [1888] 1998

F. Nietzsche, *Lamento de Ariadna*, en *Poesía completa*, ed. y trad. esp. de L. Pérez Latorre, Trotta, Madrid 1998, 74-78.

Nietzsche [1887-1889] 2012

F. Nietzsche, *Correspondencia, octubre 1887-enero 1889*, ed. dirigida por L.E. de Santiago Guervós; trad. esp., introducción, notas y apéndices de J.B. Linares, vol. VI, Trotta, Madrid 2012.

Nietzsche 2000

F. Nietzsche, *Chronik in Bildern und Texten*, zusammengestellt von R.J. Benders und S. Oetermann, Carl Hanser, München-Wien 2000.

### **Bibliografía crítica**

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma 'Huius Nympha Loci', l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Berland 2005

K. Berland, *Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy, in Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, ed. M. Percival and G. Tytler, Newark 2005, 25-38.

Blankenburg 1994

M. Blankenburg, *Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Verusch einer Spurensicherung*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 179-213.

Blumenberg [1979, 2017] 2003

H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos* [ed. or. 1979], Frankfurt am Main 2017; tr. esp. de P. Madrigal, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona 2003.

Borchmeyer, Salaquarda 1994

D. Borchmeyer und J. Salaquarda (Hgg.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1994.

Campioni, D'Iorio et al. 2003

G. Campioni, P. D'Iorio et al., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin 2003.

Colli 1988

G. Colli, *Nachworten*, Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe 6, Berlin 1988, 449-458.

Colli, Montinari 1988

G. Colli und M. Montinari (Hgg.), *Friedrich Nietzsche, Kommentar zu den Bänden 1-13*, Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe 14, Berlin 1988.

Corbin [1961] 1971

H. Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien* [ed. or. 1961], Chambery 1971.

Del Caro 1988

A. del Caro, *Symbolizing philosophy. Ariadne and the labyrinth*, "Nietzsche Studien" XVII (1988) 125-157.

Deleuze 1962

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962.

Deleuze [1963, 1987] 1993

G. Deleuze, *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, "Bulletin de la Société Française d'études nietzschéennes" (Mars 1963), 12-15; réédition dans "Philosophie" 17 (hiver 1987), 67-72; dans "Magazine littéraire" 298 (Avril 1992), 21-24; dans Id. *Critique et Clinique*, Paris 1993, 126-134.

Deleuze 1965

G. Deleuze, *Nietzsche*, Paris 1965.

Deuber-Mankowsky 2002

A. Deuber-Mankowsky, *Ariadna, una estrella danzante en el cielo. Sobre el culto de las imágenes en Nietzsche*, "Enrahonar" 35 (2002), 11-30.

Elvira Barba 2010

M.Á. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, "Anales de Historia del Arte" 20 (2010), 9-28.

Filisetti, Seminario Mnemosyne 2019

F. Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato. Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Gray 1994

R.T. Gray, *Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters 'Physiognomik'*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 166-178.

Haase 1989

M.L. Haase, *Friedrich Nietzsche liest Francis Galton*, "Nietzsche Studien" 18 (1989), 633-658.

Harf Lancner [1884] 1989

L. Harf Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo* [ed. or. *Les Fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine – la naissance des fées*, Paris 1984], tr. it. S. Vacca, Torino 1989.

Ieranò 2007

G. Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007.

Janz [1979] 1985

C.P. Janz, *Friedrich Nietzsche. 4. Los años del hundimiento. 1889-1900* [ed. or. *Friedrich Nietzsche. Biographie. Dritter Band. Die Jahre des Siechtums*, München-Wien 1979], versión española de J. Muñoz e I. Reguera, Madrid 1985.

Jung [1934-1939] 2013

C.G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, 2 voll., ed. J.L. Jarrett, Princeton (Routledge, London) 1989; tr. it. e cura di A. Croce, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*, 4 voll., Torino 2011-2013, aquí vol. III, maggio 1936-giugno 1937, Torino 2013, 1216-1222.

Kerényi [1941] 2006

K. Kerényi, *En el laberinto*, edición de C. Bologna, trad. esp. de B. Kiemann, M. Condor, Madrid 2006.

Kerényi 1944

K. Kerényi, *Nietzsche und Ariadne*, Gedanken über die Zukunft des Humanismus, "Neue Schweizer Rundschau" XII/7 (1944) 402-412.

Kofman 1994

S. Kofman, *A Fantastical Genealogy: Nietzsche's Family Romance*, eng. trans. by D. Jenson, in *Nietzsche and the Feminine*, ed. and with an Introduction by P.J. Burgard, Charlottesville-London 1994, 35-52.

Kos 2010

M. Kos, *Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, "Acta Neophilologica" 43/1-2 (2010), 107-120.

Lavater 1775-1778

J.K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnisse und Menschenliebe*, 4 Bd., Leipzig-Winterthur 1775-1778.

Lavater [1772-1779] 1943

J.C. Lavater ausgewählte Werke, Hgg. von E. Staehelin, 2 Band: *Gott schuf den Menschen sich zum Bilde*, Zürich 1943.

Parra Bañón 2018

J.J. Parra Bañón, *El oído melancólico*, Sevilla 2018.

Pestalozzi 1994

K. Pestalozzi, *Lavaters Hoffnung auf Goethe*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 260-279.

- Podach 1963  
E.F. Podach, *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches*, Heidelberg 1963.
- Reinhardt [1935] 1960  
K. Reinhardt, *Nietzsches Klage der Ariadne*, "Die Antike" 11 (1935), 85-109; dann in *Id. Vermächtnis del Antike*, Göttingen 1960, 310-333.
- Stafford 1991  
B.M. Stafford, *Body criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Massachusetts 1991.
- Stingelin 1994  
M. Stingelin, *Friedrich Nietzsche et l'image du criminal dégénéré*, "Déviance et société" 18/2, 1994, 189-198.
- Taylor 2002  
M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne*, London 2002.
- Valeri, 2019  
C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).
- Wehrli 1994  
M. Wehrli, *Lavater und das geistige Zürich*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Hgg. von K. Pestalozzi und H. Weigelt, Göttingen 1994, 9-22.
- Wenzel 1995  
H. Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.
- Woodrow 2005  
R. Woodrow, *Lavater and the Drawing Manual*, in *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, ed. M. Percival and G. Tytler, Newark 2005, 71-93.
- Ziolkowski 2008  
T. Ziolkowski, *Minos and the Moderns. Cretan Myths in Twentieth-Century Literature and Arts*, Oxford 2008.
- 

## English abstract

This essay is a study of the figure of Ariadne in Nietzsche's work from the gestures granted to her by the philosopher, the words and expressions attributed to her, until finally making her a legible sign. A tour of her apparitions is made, veiled in the *Zarathustra* (1882-1885) but not so in the *Posthumous Fragments*, until her emergence in Dionysus' dithyramb, *Ariadne's Lament* (December 1888). A confrontation takes place between the philosopher's texts and the plastic images. It is proposed as a hypothesis to establish a relationship between the gesture of the hero with the arm raised on which he rests his head with *The sleeping Ariadne of*

the Vatican Museums. Finally, the possibility is raised of understanding the attribute that Nietzsche grants Ariadne as having “small ears” with the theory deployed by J.K. Lavater’s physiognomy that implied a new look according to which the body becomes a text full of meaning.

---

*keywords* | Friedrich Nietzsche; Ariadne; Dionysus; Johann Kaspar Lavater; gesture

---

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**  
maggio/giugno **2020**  
**173 • Arianna filosofica**

**Editoriale**

Victoria Cirlot, Daniela Sacco

**Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche**

Victoria Cirlot e Anna Fressola

**Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche**

Michela Maguolo

**Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche**

Victoria Cirlot

**Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)**

Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola

**Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina di Luce Irigaray**

Carlottla Santini

**Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti**

Maria Luisa Catoni