

## Arianna nelle sue iscrizioni

Ricardo Espinoza Lolas

Perché non scrivere di Afrodite o di Atena o di Era, la famosa triade dell'antichità greca che ha generato tanta morbosità e discordia e che apparentemente esprime il femminile in sé e per sé? Perché non scrivere di altre figure mitiche, non greche, ma semitiche o amerindie? Perché non scrivere di donne "in carne e ossa"? Perché parlerò anche di loro (velatamente) e di tante dee e personaggi mitici di tanti luoghi ed epoche nella misura in cui potrò parlare in qualche modo di Arianna, perché lei sta al femminile in un modo che è sempre iniziale e mai originale: nella distanza che ci costituisce. E con questo mi riferisco a una distinzione hegeliana molto utile (Anfang come "inizio" e Ursprung come "origine"). Nell'"originale" è sempre presente qualcosa che è apparentemente fuori dalla storia e la inaugura, la mette in moto, è come un principio regolatore, con sfumature metafisiche, e questo è l'antipodo del mio modo di scrivere e lavorare. E trovare Arianna è impossibile, perché ne facciamo qualcosa di meramente esterno, un'ennesima essenza che viene a costruire una narrazione dell'umano (non ci serve, ad esempio, il femminismo dell'essenza). Tuttavia, in quanto "iniziale", Arianna non è al di fuori della nostra storia materiale, ma è sempre in essa, ma in una forma attualizzata in un qui e ora specifico, in un qui somatico; prende forma nell'inizio storico nella stessa misura in cui la rendiamo nuovamente presente in ciascuno dei nostri corpi e nel reale stesso.

Lei, per dire "lei" e non stravolgere tutto in questo istante (perché Arianna supera il binomio femminile-maschile), mi ha accompagnato per molti anni ed è stata lì al mio fianco (nella parte più intima di me stesso), nella parte più intima del mio corpo, sempre con una certa distanza e probabilmente anche dalla vostra. Lei è come un

certo sguardo materiale che ci trafigge, un vuoto che non si può completare, una ferita che non si può suturare, un'impossibilità di completare ciò che è di per sé aperto, una relazione incompiuta, non conclusa, mai risolta, a venire. La femme n'existe pas, diceva Lacan all'inizio degli anni Settanta, e con quel tono molto heideggeriano, ma rovesciato, perché se per il pensatore tedesco complesso esiste solo l'umano, per il pensatore francese esiste tutto, tranne la donna; è come se il secondo Lacan, quello dell'insegnamento del reale, dialogasse con il secondo Heidegger, quello dell'insegnamento dell'Ereignis. E, in questo dialogo, il femminile è solo un evento prima dell'esistenza, prima del simbolico, quello che è proprio dell'uomo, e ovviamente precedente al dominio degli enti, delle cose che configurano il nostro immaginario fenomenologico.

Il femminile accade, accade solo il femminile, come accade, cosa indica che accade nella nostra vita? Arianna ci permette di guardare l'evento in Noi stessi, e per questo motivo, stare in questa figura femminile ci permetterà di stare nella parte più radicale di ognuno di noi, in quanto umani, e in questo stare nella nostra carne, nella nostra pelle, senza alcun senso metafisico; solo nella gioviale esteriorità dei nostri corpi, perforati e costituiti dal reale stesso.

1

Distanza

Se ci immergiamo negli studi etimologici classici e moderni del nome "Arianna", da Chantraine a Beekes, possiamo notare alcuni dettagli interessanti indicati dal suo nome, che è ancora completamente nascosto, ma è abbastanza chiaro oggi che è precedente, come quello di Dioniso, ai termini greci. Questa caratteristica micenea del termine "Arianna" la rende iniziale perché ritorna sempre, come balia del dio, come compagna del dio, come amante di lui, come Afrodite che lo ama proprio nel

letto, nell'atto sessuale e che danza con lui e fonda così nuove possibilità per le cose, gli uomini e gli dei: possibilità fruttive in mezzo al dolore della nostra mortalità.

Nel suo nome "Arianna" vediamo già quella particella ἀρι che poi ritroveremo in ariston, cioè come il finito e il lontano, quindi, per eccellenza, il superiore. Una particella molto importante che non si separa dal resto della parola e, allo stesso tempo, la aumenta, la valorizza esplicitamente, la rende superlativa: "ἀρι -: particule argumentative employée en poésie.... La maggior parte dei compositori antichi sperimenta la nozione di evidenza, di éclat". E Chantraine prosegue mostrando che sembra esserci una certa "invenzione di Arianna" (Erfindung der Ariadne), come direbbe originariamente Nietzsche nell'Ecce homo (Montinari dixit), già nel suo stesso nome, poiché risuona sempre come Ariagna o Arianna. È probabile che il nome "Arianna" sia un'invenzione tardiva: "ἀρνόν: ἀρνόν Hsch (...) Et.: Bechtel, Gr. Dial 2, 777 constate que s'il y a des exemples de dn y gn, l'inverse ne s'observe pas. Si deve pur sempre ammettere una grafica inversa. Il es tuotefois plus probable que nous avons dans adnos un terme fictif inventé pour l'explication de Ariadne (qui inversement été alteré en Ariagne, cf. Kretschmer, Vasenschriften 171), cf. K. Latte, Philol, 80, 174" . E Beekes aggiunge che: "La glossa ἀρνόν- ἀρνόν. Kretes "puro (Cret.) (H.) è artificiale, poiché lo gn>dn non è uno sviluppo cretese (Brown, 1985: 25). Ciò significa che la parola probabilmente non contiene agnos. Un'etimologia IE è improbabile per una dea cretese, e il gruppo -dn- si trova in altre parole pre-greche" . Così abbiamo che Arianna è mostrata come quel doppio, da un lato: ἀρι-, cioè particella inseparabile e accrescitiva che denota un'idea di forza, di superiorità, e che letteralmente significa: "molto", "molto", "al di sopra"; e, dall'altro, ἀρνός, ῆ, ὄν, cioè come: sacro, santo, puro, casto, innocente. E con queste sfumature e sottigliezze abbiamo già Arianna davanti a noi, sempre davanti, a distanza.

Se lasciamo da parte una certa interpretazione semitica e cristiana di "santo", dovremmo pensare ad Arianna, la complessa figlia di Minosse e compagna carnale del dio, come la più integra, la più lontana; da qui l'effetto di distanza di cui parla Nietzsche ne La gaia scienza, riferendosi ad Arianna nella seconda parte e 60: "Le

donne e la loro azione a distanza": "Ho ancora orecchie? Sono solo orecchie e niente più? Eccomi in mezzo al frantoio ardente, le cui fiamme bianche salgono a lambire i miei piedi: - da tutte le parti vengono verso di me ululati, minacce, grida, stridori, mentre nel più profondo il vecchio scuotitore di terra canta la sua aria [seine Arie singt], rauca come un toro che muggisce: e nello stesso tempo dà un ritmo da scuotitore di terra che fa tremare in corpo anche queste mostruose rocce temprate dalle tempeste. Poi, all'improvviso, come se nascesse dal nulla, ecco apparire davanti al portale di questo labirinto infernale, a poche braccia di distanza, un grande veliero, che scivola silenzioso come un fantasma. Oh, quella bellezza spettrale! Con quale incanto mi cattura!". È Arianna, il femminile per eccellenza che fa il suo ingresso, sempre a distanza e non solo muove il dio, ma costituisce nel suo essere il dio toro stesso; anche Nietzsche quasi la nomina nel testo, per questo l'ho messo in tedesco (Derrida era affascinato da questo gesto nietzschiano e direi che lo ha esplicitato contro Deleuze e la sua interpretazione di Nietzsche al colloquio di Cerisy nel 1972). È un'Arianna che ha già lasciato il Labirinto, perché non è solo Labirinto, come vedremo più avanti.

Il "lontano" esprime qualcosa come un certo pudore (ci tornerò alla fine del libro), anche nel sessuale stesso (nella fusione con l'Altro), che opera in mezzo agli Altri. È un medium che perfora e come medium ci perde nel suo Labirinto, ma non solo ci perde, ma mentre ci perfora ci fa danzare e tornare ancora e ancora per attualizzare il nostro corpo in mezzo ad altri corpi.

2

Grecia

Se andiamo indietro nel tempo fino all'epoca del poeta Esiodo, cioè all'VIII secolo a.C., troviamo la sua Teogonia e in questo primo testo possiamo vedere alcune determinazioni molto chiare su Arianna: "Dioniso, quello dai capelli d'oro, fece della bionda Arianna, figlia di Minosse, la sua florida moglie; e il Crono la rese immortale

e libera dalla vecchiaia". Arianna, la bionda, dunque risplende e irradia, dunque la sua luminosa lontananza, dunque è vista in lontananza nella barca della vita sopra il dolore dell'immensa morte, figlia del gigante Minosse (un re Dioniso) e dunque il suo carattere iniziale, minoico, brutale, menade, con i serpenti nei capelli, come Nietzsche la descrive in Zarathustra III in "L'altro canto della danza" che analizzerò più avanti. Anche il dio Dioniso brilla come suo fratello Apollo (non c'è opposizione tra i due, ma solo esplicitazione dell'uno nell'altro: Dioniso brilla, pur mantenendo una certa oscurità che gli è propria, quel brillare del dio ctonio è l'aspetto dell'Apollo olimpico). È luminoso, anche se potrebbe provenire dalla Tracia (ovviamente per Otto questo è impossibile da buon pensatore identitario qual è e non gli piace il fatto di essere un migrante), sembra che sia sempre stato presente nel miceneo e nel minoico e che sia rinato in molte parti della regione. Dioniso fece del mitico mortale il suo compagno e amante sessuale. E non è altro che Zeus stesso, chiamato Chronos, il figlio di Crono, il figlio del tempo, che può rendere il mortale immortale e l'umano immortalizzato, "divinizzato" (Arianna ha quel tratto che poi diventerà una caratteristica chiave del cristianesimo, cioè la divinizzazione; perché il significato del dio che diventa umano è che l'umano diventa dio). È divinizzata dal dio degli dei e padre di Dioniso. Zeus come potenza più amata (suo figlio Dionysos), la checca per eccellenza, le dona la divinità, perché l'aristocratico e integerrimo mortale ha tutto per essere il partner dell'unico "figlio di Zeus": Dioniso (non dimentichiamo che lo stesso Zeus, in uno dei miti iniziali del dio della vite, partorisce il suo amato figlio e lo fa nascere dal suo corpo; non direi dalla sua coscia, come si vede nelle opere antiche, ma l'idea è che lo faccia nascere dal suo pene, dalla sua virilità: il pene di sé, come se fosse una fica). È interessante notare ciò che esprime l'etimologia stessa del dio, anche se Otto preferisce, contro Kretschmer, far derivare il nome del dio da una qualche mitica regione "greca" di Nysa: "Che questo nysos; corrisponda, come parola tracia, al greco nympe, cioè che significhi 'figlio', come pensava Kretschmer, lo ritengo, nonostante l'indubbia plausibilità linguistica, non solo indimostrabile, ma improbabile". Otto è sempre alla ricerca dell'idea "nazionalistica" del dio, molto in voga nel suo tempo (anni '30 e in Germania). Oggi non possiamo intendere Dioniso e ancor meno Arianna come identitari; ma al contrario, perché

sono stranieri, migranti per eccellenza, che dinamizzano ogni identità, la perforano e la attualizzano, la fanno esplodere dall'interno e con essa anche lo Stato-nazione, perché sono coloro che non sono nati in quel territorio a fondare territori, ma sono sempre territori misti di miscele, di miscugli, di media, di intersezioni, di perversioni, dell'abietto, dello strano, del bizzarro, insomma dell'umano in mezzo all'animale, al vegetale, alla terra, al cielo, al mondo accanto agli dei e a tutte le cose.

Tuttavia, Otto vede molto bene come Arianna sia indicata dal suo nome greco e in ciò si articola con la tradizione antica e quella attuale che propongo in una sfumatura molto importante: "... la testimonianza più importante è fornita dal suo nome... è legato a quello di Afrodite. Arianna è una variante dialettale di Ariagne, come viene spesso trascritta nelle immagini sui vasi attici, cioè designa quella a cui si conforma ampiamente il predicato agne. E ora sappiamo che questo predicato era applicato proprio all'Afrodite di Délos. Di solito viene tradotto come "il più santo". Ma la parola "santo" può trarre in inganno il lettore cristiano. Non ci accontentiamo nemmeno della traduzione "puro", che pure è vicina, poiché il nostro concetto di purezza difficilmente può essere separato dalla sfera morale. Con le parole "intangibile" e "incontaminato" ci avviciniamo al suo vero significato, ma con esso dobbiamo pensare all'intangibilità di una natura lontana dall'uomo, sia nei suoi aspetti positivi che in quelli dannosi. È vicino al divino, ed è per questo che il concetto di integrità è associato anche a ciò che è degno di venerazione. Il culto e l'epica arcaica assegnano questo predicato solo alle divinità femminili, e solo a quelle che appartengono al misterioso regno della terra, dell'elemento umido, del divenire e della morte: Artemide, Core, Demetra, Afrodite. Arianna è legata a tutti loro dall'affinità della sua natura".

Arianna stessa, come Dioniso, è primordiale, espressione del transito della vita e della morte, dell'umidità, della terra (è questo movimento); è strutturalmente associata ad altre divinità della stessa natura: da Demetra ad Artemide, passando per Afrodite: nel suo nome indica questa distanza, questo carattere intatto in un

modo reduplicativo ed espansivo che gli specialisti vedono: si mostra già da dentro di sé con quel carattere così caratteristico del divino, essendo umana mortale, come di una certa purezza totale, non nel senso moderno o tanto meno cristiano, ma come "fallica", cioè come una potenza che si erge da sola e in quella distanza muove e articola tutto. Arianna è queer. Questo sarà fondamentale per comprendere il suo Lamento e la sua Danza, le altre manifestazioni al di là del Labirinto.

Cosa è successo perché Zeus concedesse ad Arianna l'immortalità? Perché Dioniso si "innamora" di lei? Perché il dio non può più separarsi da lei e quindi Zeus deve concederle l'immortalità perché possa vivere con il suo "figlio" più amato? È successo: Atene, Teseo, Creta, Minotauro, Nasso. Se andiamo ai testi omerici abbiamo qualcosa di molto interessante (e molto antico) che i filologi vedono e di cui Otto si è occupato. Arianna muore a Nasso, e talvolta muore a causa del tradimento del dio Dioniso. C'è un cambiamento nel canto XI dell'Odissea, dove viene narrato il mito di Arianna, ma qui la dea Artemide uccide Arianna a causa del tradimento di Dioniso; è il tradimento di Creta: "... la bella Arianna, nata dal crudele Minosse, che Teseo voleva portare da Creta al colle della sacra Atene, ma invano: nel mezzo del suo volo Artemide la uccise, a causa del tradimento di Dioniso". Arianna muore a Nasso; era inevitabile. Inoltre, è stato uno dei luoghi in cui è nato il dio ed è una terra di vigneti ancora oggi. E in questa versione, muore per Artemide sotto il dolore e la rabbia di Dioniso. Sappiamo già che lei muore, quindi Zeus, in quanto erede del tempo, dovrà donare la divinità, cioè l'immortalità, alla donna Arianna per poterla spossessare con il "figlio-ninfa di Dio". Ma qui si dimostra che in questa morte che impedisce a Teseo di portare Arianna alla "razionalità del Labirinto di Atene" è il dio stesso. Artemide è sempre lontana dal fascino dei Labirinti, fa sempre la birichina e non le piace quello che fa Arianna. Arianna è una figura di maschera anche di Afrodite, altra dea iniziale, di disposizione queer (non ha senso applicare il femminile nel binomio maschile-femminile alla potente dea Afrodite). Ancora una volta Otto vuole dare una certa unità a miti che sono di per sé diversi strati di tessuti storico-sociali, che si incontrano l'uno dopo l'altro e generano questi sedimenti apparentemente opposti; a volte Otto cerca di frenare la diversità, l'eccesso, persino

l'apparente contraddizione, vuole diluirla, e questo non è necessario, poiché è l'espressione stessa del transito vita-morte del culto di Dioniso e Arianna: "La bella figlia di Minosse, si dice, fu rapita a Creta da Teseo, che voleva portarla ad Atene, ma prima che potesse farlo Artemide la uccise su ordine di Dioniso. Il dio doveva avere qualche pretesa su Arianna, perché la storia corrisponde interamente a quella della morte di Caronide, anch'essa uccisa da Artemide, questa volta su consiglio di Apollo, per aver ingannato il dio con un'amante mortale". Questo inganno del dio è ciò che reclama la sua vita: o da Artemide, o dal suicidio (ora con il proprio filo o gettandosi dalla rupe), o dalla tristezza, ma, allo stesso tempo, è ciò che le dà l'altra vita: la sua divinizzazione dionisiaca.

E quello che è successo con la morte di Arianna è che lei aveva ucciso anche il suo fratellastro Minotauro con il tradimento di passare il "filo" a Teseo per uscire dal Labirinto, in questo, aveva ucciso Dioniso stesso in forma semi-animale. Arianna e Dioniso hanno molteplici doppie maschere l'uno per l'altro: fratelli, balia e figlio, amanti sessuali, mariti, danzatori e così via. Si guardano in faccia in continuazione e non possono fare a meno di farlo; le loro vite sono imbrigliate in una logica aperta ma inseparabile. L'aristocratico distante e reduplicativo si articola in quella distanza dall'elemento stesso del divino, la sua materialità onnicostituente e più vuota. Dioniso non può permettere che questo tradimento rimanga senza conseguenze, perché è un modo per tornare da lei e attualizzare il legame tra loro. E sappiamo che con questa morte rinascerà, né più né meno come compagna del dio e fondamentale nel culto stesso. E non più come Signora del Labirinto, ma come Menade; colei che non smetterà di scopare e danzare con il dio in mezzo alla fratellanza tra le cose, animali, piante, umani, dei. Nel "Lamento di Arianna" (Klage der Ariadne) di Nietzsche è chiaro che nel suo dolore passerà attraverso il proprio dolore, attraverso il proprio inferno abissale, attraverso il dolore del dio, per stare con lo stesso dio da cui non ha mai potuto allontanarsi, perché sono sempre stati incestuosamente uniti. Qui, nel testo del Lamento, la figura mitica di mediazione dell'eroe Teseo non è più necessaria per Nietzsche. È stata assunta nel dolore



stesso e come figura è anche la maschera di Dioniso; non dimentichiamo la grande tragedia di Ippolito di Euripide e tutto ciò per cui Teseo soffre, la sorella e moglie di Arianna, Fedra; perché si innamora di suo figlio Ippolito e tutto ciò che fa per suo dispetto (Phaedra's Love di Sarah Kane, 1996, potrebbe essere all'altezza di una ripresa ariane-dionisiaca del mito oggi). Non dimentichiamo che Afrodite e Arianna sono unite, da qui l'odio contro Teseo facendolo soffrire con Ippolito (non ha mai amato Afrodite come Teseo amava Arianna; né Artemide amava né Afrodite né Arianna: la caccia dice no all'amore). Ora il mito è doppio e la mediazione avviene attraverso il dolore (lo sanno bene Sade, Hegel, Nietzsche, Goya, Büchner, Freud, Artaud, Buñuel, Pasolini, Kane, Liddell, ecc.) Ricordiamo il testo finale del Lamento di Arianna di Nietzsche, gli ultimi versi del vecchio testo che risale al 1885 per voce del Mago in Zarathustra IV; testo che non fu pubblicato e che per questo Nietzsche utilizza in questo Poembook finale della sua vita sana di mente nel 1889: "Oh, torna /, mio Dio sconosciuto! Il mio dolore! / La mia ultima felicità!" . Qui vediamo già il tratto del legame del dio con il mortale per antonomasia: ritorno, dio sconosciuto, dolore, felicità. In La casa de la fuerza (presentato nel 2009), Angélica Liddell dice questo: "Angélica: Un uomo ha bisogno di forza solo per comprare un chiodo e un pezzo di corda. Se può uscire in strada e comprare queste due cose, può impiccarsi. Questa è la base di ogni speranza". In questo dolore di fronte all'altro radicale, alla morte, alla morte stessa, emerge l'aperto, l'altro come possibile, la nostra felicità. Qui è già presente tutto il gioco del legame che esprime la danza tra Arianna e Dioniso.

Lo stesso dio erotizzato, nel Lamento di Arianna, accanto a colei che soffre nel suo dolore per essere stata abbandonata (da Teseo), come una Kundry inversa (perché non rinascerà, ma rimarrà morta per sempre alla fine del Parsifal e molto morta), le indica che è come lui, cioè che ha "le sue orecchie". La donna dalle "grandi orecchie" (una Cosima) poteva ascoltare solo la musica di Wagner e la modernità del Labirinto cristiano. Ora, quando rinasce, le "orecchie" di questa Arianna, di una nuova donna, sono nane come le "orecchie sottili di una ballerina". Un danzatore ha orecchie

dionisiache per la nuova musica, per la nuova Arianna, per esprimere il legame d'amore di una vita nonostante il dolore attraverso la danza.

3

### Laberinto

Y así Diónyosos le dice a Ariadna que él es “su” Laberinto (fundamental para entender el mito en su complejidad); él mismo permitió que lo traicionara, la dejó construir el Laberinto del encierro del Minotauro, le abrió el paso para huir a Atenas con Teseo, la escuchó llorar cuando fue abandonada, la dejó morir en Naxos, la esperó renacer para que fueran compañeros. Porque sin ella, Diónyosos no es nada; solamente con esta Ariadna del baile y renacida, después del abandono, con esas “orejas pequeñas” y “pies ligeros” el eterno retorno, el “matiz de lo sutil” puede el dios bailar sobre la nada y generar el tiempo de un NosOtros que permita algo nuevo, a lo mejor una nueva *pólis*. Ella es la clave, ella es el material, ella es la distancia material necesaria para que el dios pueda liberar todo de sus cadenas necesarias de pura fatalidad y muerte. Si el dios es ahora el Laberinto, él cancela la Laberintidad de Ariadna y con eso acontece la libertad y es posible que algo, a lo mejor cambie, se revolucione en cada uno de Uds., mis lectores; lo otro es seguir en el Laberinto y vivir en el engaño; además, de vivir a gusto siendo un esclavo del Laberinto, en la servidumbre voluntaria.

En este texto del *Lamento* se da en esta nueva versión final de Nietzsche algo que él leyó y estudió desde muy joven en Pforta: esa distancia, ese dolor, eso intacto, eso “puro”, intangible que es Ariadna, en especial, desde los textos de los pensadores latinos como Ovidio, Catulo, etc. En el *Lamento* se dice que Diónyosos le dice a Ariadna (en el texto añadido al final de los *Ditirambos* en 1889): “¿No hay que odiarse primero, cuando se debe amar?”<sup>1</sup>. Aquí, en esta sentencia de Diónyosos,

---

<sup>1</sup> Nietzsche, F.: “Lamento de Ariadna. Ditirambo de Dioniso”, en *Friedrich Nietzsche. Obras completas. Volumen IV. Obras de madurez II*, op. cit., 891.

muy erotizado con Ariadna, resuena uno de los grandes amores de Nietzsche, desde juventud: Cayo Valerio Catulo (84 a.C.). El texto insinúa el amor entre ambos, el lecho del amor, erótico, lo sexual mismo; el acontecimiento del vínculo en la sexualidad misma de la relación íntima entre ellos después del paso por el dolor (el abandono por Teseo en Naxos), pero también resuena a Lou y su juvenil *Poema a la Vida*, el *Himno a la Amistad* de Nietzsche compuesto desde dicho Poema y en honor a él<sup>2</sup>, y “La otra canción del baile” de *Zaratustra*, y el “Así habló Zaratustra” de *Ecce homo* y un texto del poeta pensador latino llamado *Carmen* (Poema 64). En este Poema desde el verso 50 al 266 se cuenta toda la historia de Ariadna, en múltiples detalles. Y se puede ver detalles con la otra gran descripción que realiza el otro poeta querido por Nietzsche: Publio Ovidio Nasón (43 a.C.), en varias obras fundamentales: *Arte de amar* (1, 527-564), *Heroidas* (10), *Metamorfosis* (8, 170-182). En ese *Lamento* de transformación, de odio para poder amar, de ese miedo ante el dios desconocido, ese abismo para que luego acontezca la felicidad están presentes no solamente los autores griegos, sino los latinos con todos sus matices y juegos literarios. Y estos autores son fundamentales para dar con Ariadna hoy y con ese genial añadido de la joven rusa Lou: “Hast Du kein Glück mehr mir zu schenken- / Wohlan – noch hast Du Deine Pein”; un añadido no solamente vital para

---

<sup>2</sup> “Porque ‘la vida’ era algo amado, esperado, abrazado con todas mis fuerzas. Pero, precisamente por eso, no era lo poderoso, lo dominante, lo determinante, a lo cual se le supone condescendencia, sino algo igual a mí, una existencia de igual manera inabarcable como yo misma. ¿Cuándo y dónde cesa Eros?... Sobre la dicha y desdicha, sobre la espera y la necesidad, manaba todo el ardor de la juventud hacia ‘la vida’, un estado sin objeto propio y transido de alma – que, como suelen los estados amorosos, hasta en versos se desahogaba-. Como conclusión transcribo los más característicos en este sentido, surgidos en Suiza, en Zúrich, al abandonar la patria rusa, y que denominé ‘Oración de vida’: Gewiss, so liebt ein Freundden Freund, / Wie ich Dich liebe, Rätselleben- / Ob ich in Dir gejauchzt, geweint, / Ob Du mir Glück, ob Schmerz gegeben. // Ich liebe Dich samt Deinem Harme; / Und wenn Du mich vernichten musst, / Entreisse ich mich Deinem Arme, / Wie Freund sich reisst von Freundesbrust. // Mit ganzer Kraft umfass ich Dich! / Lass Deine Flammen mich entzünden, / Lass noch in Glut des Kampfes mich / Dein Rätsel tiefer nur ergründen. // Jahrtausende zu sein! Zu denken! / Sichliess mich in beide Arme ein: / Hast Du kein Glück mehr mir zu schenken- / Wohlan – noch hast Du Deine Pein // (...) (Después de que, en cierta ocasión, se la escribiera de memoria a Nietzsche, y éste le pusiera música, fluía solemnemente, sobre pies un poco más largos)”. “A fe que así el amigo ama al amigo / como yo te amo vida-enigma- / haya exultado en ti, haya llorado, / dolor o dicha me hayas dado. / Te amo, a ti y a tus prejuicios; / y aunque hayas de aniquilarme / me desprenderé de tus brazos / como del pecho amigo se desprende el amigo. / Con toda, ¡fuerza te abrazo! Que tus llamas me prendan fuego, / que aun en las ascuas de la lucha / siga adentrándome en tu enigma. / ¡Ser milenios! ¡y pensar! /Cobíjame entrambos brazos: / si regalarme dicha ya no puedes / sea, aún tienes tu dolor”. Andreas-Salomé, L.: *Mirada retrospectiva. Compendio de algunos recuerdos de la vida*. Madrid, Alianza, 2018, pp. 45-46.

Nietzsche y su vida y pensamiento del eterno retorno, sino para entender a Ariadna misma en su carácter expresivo.

El gran historiador francés del mundo antiguo Pierre Grimal (1912-1996) en su detallada obra *Diccionario de mitología griega y romana* añade que para saber de Ariadna es necesario: Ovidio, Catulo, y también a la obra Homero y Hesíodo. Y yo añadiría, para actualizar las fuentes, a Walter Otto y, en especial, al propio Nietzsche. En su *Diccionario* dice de forma simple: “Ariadna es hija de Minos y Pasífae. Cuando llegó Teseo a Creta a combatir al Minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el Laberinto, la prisión del Minotauro, le dio un ovillo, cuyo hilo fue devanando y sirvió para indicarle el camino de regreso. Luego huyó con él, a fin de escapar a la ira de Minos, pero no llegó a Atenas”<sup>3</sup>. Pues Teseo la abandona, nunca la quiso, además quería a Fedra, la otra hermana de Ariadna y con la cual se casó en Atenas y tuvo varios hijos; y sufrió como un condenado el dolor más grande.

Si miramos con algún detalle a Catulo, podemos ver cómo se construye no solamente el Poema del Mago, el *Lamento de Ariadna*, sino el añadido mismo del *Ditirambo* del último Nietzsche delirante, pero más “ cuerdo ” que nunca. En el Poema *Carmen 85*, Catulo dice: “Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris / nescio, sed fieri sentio et excrucior” (“Odio y amo. Quizás preguntas por qué hago esto. No lo sé, pero siento que sucede y me torturo”)<sup>4</sup>. Esto le pasa a Ariadna, a Diónysos y a cada uno de NosOtros. En ese odio se da el tránsito, a saber, lo propio del elemento dionisiaco, pero que también se vuelve en lo complejo mismo del elemento ariadneo. Lo que quiero, si se han dado cuenta al leer este Libro, es que puedan ver a Ariadna en su propio acontecer, más allá del dios, y para eso es necesario que lo vean Uds. mismos en su lectura y eso los perfore y sientan el paso de Ariadna en vuestros cuerpos mismos, en lo más íntimo de ellos (lo que los psicoanalistas, algo aburrido a veces, llaman inconsciente).

---

<sup>3</sup> Grimal, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2009, p. 51.

<sup>4</sup> Catulo: “Carmen 85”, en *Poesía Completa. Edición Bilingüe*. Buenos Aires, Colihue, 2013, pp. 244-245.

En el Poema *Carmen 64*, Catulo muestra en detalle lo que está en ese poema del *Lamento* nietzscheano y podemos ver los “matices” del eterno retorno, como los “fuera de campo”: “... pues, al tender la mirada desde la costa de Día [Naxos], / contempla Ariadna, llevando en el corazón indómitas pasiones, / a Teseo que se aleja de la rápida nave, / y aún no cree estar viendo lo que ve, cuando liberada / del poder del sueño falaz descubre que, mísera, / ha sido abandonada en la solitaria arena. / Desmemoriado, el joven que huye impulsa el agua con los remos, / entregando sus promesas vanas a la ventosa tormenta. / Y lejos, desde la playa, lo contempla la hija de Minos / con sus tristes ojos, pétrea como la efigie de una bacante, / lo contempla, ¡ay!, y se agita en grandes olas de aflicción, / sin conservar en la rubia cabeza la delicada mitra, / no cubierto su velado pecho por el leve manto / ni ciñendo en el con el torneado estrofo los blancos senos, / prendas todas en desorden, deslizadas de todo el cuerpo, / con las que juegan a sus pies las aguas salobres”<sup>5</sup>. Ariadna se vuelve una con Naxos en su delirio (se funde con la Isla), una con uno de los lugares propios del dios, en su Lamento por el abandono de Teseo, que se va con su hermana Fedra. Ella casi desnuda es puro dolor, un cuerpo exterior, sin interior alguno que solamente padece y padece la herida del abandono. Ella ha sido traicionada, ella la que traiciona con su Laberinto es prisionera de ese mismo Laberinto en la soledad de Naxos. Ella poco a poco se va transformando en bacante. Y nos recuerda el final de *La casa de la fuerza*, si es que se puede hablar aquí de final, sino de un nuevo paso que se da y nos actualiza más allá del dolor: “Forzudo: ¡Amar tanto para morir tan solos! ¡Amar tanto para morir tan solos! ¡Amar tanto para morir tan solos!”<sup>6</sup>. Solamente los que hemos amado podemos saber lo que hemos sufrido, queridos lectores.

Ese *Lamento* se va construyendo míticamente de muchas capas, recuerdos, mitos, poemas que Nietzsche conoció y que, a la vez, se expresa en la propia vida del autor, como reflejo de lo que son las cosas, los humanos, los dioses; y que también,

---

<sup>5</sup> Catulo: “Carmen 64”, en *Poesía Completa. Edición Bilingüe*, op. cit., pp. 159-161 (vs: 52-65).

<sup>6</sup> Liddell, A.: *La casa de la fuerza*, op. cit., p. 127.

doy por hecho, que es reflejo vital de nuestras vidas; son huellas tatuadas en nuestros cuerpos que siempre nos acompañan. Ovidio, debe ser el poeta pensador que más reflexionó en sus obras sobre Ariadna y que nos permite ver desde dentro ese *Lamento* y ver cómo la figura de Teseo, como mera máscara del dios, deja paso al propio dios. Y esto acontece en el mismo lecho de Naxos. El *Lamento* está plagado de distintos instantes que renuevan el pasado y abren el futuro, en el tránsito mismo de la vida en la más radical mortalidad. Y qué estaba Nietzsche leyendo con detención a sus 14 años, ni más ni menos leía cómo Ovidio nos va a mostrar lo que acontece al soberbio Penteo, Ovidio sigue a Eurípides, por no reconocer al dios Diónysos como tal. Algo parecido y propio de lo griego, de lo trágico, de lo dionisiaco, de lo ariadneo. Ella no reconoce al comienzo al dios (como Penteo respecto al dios, siempre lo ve como el primo, el hijo de la tía Semele), pero luego en su tránsito por medio del dolor a la muerte podrá ser otra: la pareja del dios: “El suceso conocido había proporcionado una merecida fama al adivino por las ciudades de Acaya y grande era el renombre del vidente [se refiere a Tiresias]. Sin embargo, de todos lo desdeña únicamente el Equiónida, el despreciador de los dioses Penteo, y se ríe de las proféticas palabras del anciano y le echa en cara sus tinieblas y la desgracia de la vista perdida. Él, moviendo sus sienes que blanquean de canas, le dice: ‘¡Cuán feliz serías si tú también estuvieras privado de esta luz y no vieras los sacrificios de Baco! Pues llegará un día, que auguro que no está lejos, en el que vendrá aquí un desconocido: Líber [Diónysos], hijo de Semele; y, si no lo consideras digno del honor de los templos, despedazado se te esparcirá por mil lugares y con tu sangre mancharás los bosques, a tu madre y a las hermanas de tu madre. ¡Sucederá así! Pues no considerarás digno de honor su divinidad, y lamentarás que yo haya visto demasiado bajo estas tinieblas’”<sup>7</sup>. El *Lamento* de Penteo ya se nos vuelve en parte en el *Lamento del Mago*, de Ariadna y de todo lo humano que por ser humano se mueve en el tránsito mismo de la vida-mortal; eso ha sido amar para NosOtros. El *Lamento de Ariadna* de Nietzsche, renueva lo ariadneo, lleva en sí mismo lo mejor de la sabiduría-vida del eterno retorno en el

---

<sup>7</sup> Ovidio: “Penteo. Libro III”, en *Metamorfosis*. Madrid, Cátedra, 2003, en, p. 300 (III, 510-525). El pasaje completo está entre la página 300-a la 303 (III, 510-577)

mito dionisiaco y de Ariadna misma. Y este mito está inscrito con fuego en la cultura greco-latina (mucho más radical que la aguja del tatuador) y se nos actualiza hoy más que nunca para poder dar con un modo de disolución del Laberinto en el que estamos siendo capitalizados, dominados, colonizados hasta en nuestro tuétano.

Y no olvidemos lo que el mismo Ovidio luego nos narra en el Libro VIII de su *Metamorfosis*. Ovidio, relata de forma increíble el acontecimiento de Ariadna; el mismo Catulo queda dentro de Ovidio asumido: “Minos cumplió la promesa de ofrendar a Júpiter cien toros cuando, habiendo desembarcado de sus naves, tocó la tierra curétide y decoró su palacio clavando los despojos. Había crecido el deshonor de la familia [por la relación de la reina con el Toro mítico] y por lo inaudito del monstruo de dos formas [se refiere al Minotauro] quedaba al descubierto el vergonzoso adulterio de su madre; Minos decide alejar de su casa esta vergüenza y encerrarlo en una mansión múltiple y en una morada sin salidas. Dédalo, muy afamado por su talento en el arte de la construcción, efectúa la obra y confunde las señales e induce a error a los ojos con la curvatura y la revuelta de diferentes pasillos. No de otro modo que juega el frigio Meandro en sus transparentes aguas y con dudoso deslizamiento avanza y retrocede y saliendo al encuentro de sí mismo contempla las aguas que se le acercan y ahora vuelto hacia sus fuentes, ahora hacia el mar abierto, agita las desconcertadas aguas, así Dédalo llena de revueltas los innumerables pasillos y apenas pudo él mismo volver al umbral; tan grande es el engaño de la mansión. Después de que encerró en ella la doble figura de toro y de joven, y al monstruo dos veces alimentado por sangre actea lo venció el tercer contingente sacado a suerte cada nueve años [Teseo], y cuando, con la ayuda de una joven [Ariadna], la difícil puerta no atravesada por ninguno de los anteriores fue encontrada recogiendo el hilo, al punto el Egida [Teseo], tras raptar a la Minoide [Ariadna], desplegó velas en dirección a Día [Naxos] y cruel abandonó a su compañera en aquella playa. A la que estaba sin compañía y profería muchos lamentos le proporcionó abrazos y su auxilio Líber [Diónysos] y, para que fuese resplandeciente en una constelación eterna, envió al cielo su corona tras habérsela quitado de su frente. Vuela ella a través de los límpidos aires y, mientras vuela, sus

piedras preciosas se convierten en brillantes fuegos y se detienen, permaneciendo la figura de corona, en el lugar que está en medio del Arrodillado y del Serpentario”<sup>8</sup>. Nietzsche leyó muy joven de la mano del mismo Ovidio, uno de los más grandes escritores de todos los tiempos; en donde el mito retorna y en ello libera el pasado y abre el futuro: “El Laberinto y Ariadna” en el Libro VIII. Y aquí vemos con gracias única en el estilo no solamente por qué se construye el Laberinto, sino el operar del Laberinto mismo que incluso casi pierde al propio Dédalo, su constructor, y pierde para siempre al Minotauro, expresión bestial de Diónysos, al propio Minos lo pierde en su odio contra Pasífae, y el Toro mítico, Teseo aunque sale del Laberinto lo perderá con el dolor de su padre Egeo, con Hipólito y Fedra, la otra hermana de Ariadna, la que quería el héroe, y perderá para siempre a Ariadna como Señora del Laberinto, de la traición, de la huida, del abandono, del Lamento. Todos los elementos del mito son de *Lamento* y de tránsito dionisiaco y ariadneo.

El mismo Ovidio en *Las heroidas* escribe algo realmente único: Cartas. Y allí, en su falso destierro (Ovidio se “inventó su destierro” para escribir, así como yo mismo que lo he hecho entre Concón, El Raval, Calella de Palafrugell, Polignano a Mare), el poeta se “Inventa a Ariadna” en ese destierro, en Naxos, abandonada, en pleno tránsito de su propia vida, en el sin sentido del abandono, rumbo a la muerte para renacer como otra junto al dios y así en la sexualidad misma de ambos, en la relación sexual, cuando follan, lo imposible se realice, a saber, que lo mortal y lo inmortal se articulen en la sabiduría-vida del vínculo fundador y creador de “estrellas danzarinas”, de “islas de Solaris, de territorios, de barrios en donde podemos vivir junto al otro en medio de tanta estupidez laberíntica del Capitalismo actual. Y sin engaño alguno, Diónysos y Ariadna, bailen sobre las cosas y éstas construyen sentido donde no lo hay, un sentido de plenitud y no de nihilismo. En esta “Invención de Ariadna”, la carta escrita por la mano del poeta, falsamente desterrado (como mi destierro de Chile, como el destierro de Nietzsche), nos permite ver y escuchar el *Lamento* mismo de Ariadna. Este gesto de Ovidio es el que Nietzsche repetirá en el futuro y yo ahora con Uds., esto es, “Inventar a Ariadna” y vivir como apátridas. La

---

<sup>8</sup> Ovidio: “El Laberinto y Ariadna. Libro VIII”, en *Metamorfosis*, op. cit., pp. 472-474 (VIII, 152-182).



carta de Ariadna a Teseo es realmente memorable, emocionante. Su Lamento es único en su descripción, solamente escribo el inicio de la Carta-Lamento de Ariadna a un héroe que ya no está, Teseo; y en la presencia de un dios que ya está pero ausente, Diónysos: “Más piadosa he hallado toda suerte / De fieras de esta isla inhabitada [Naxos], / Que a ti, oh Teseo, causa de mi muerte (...) Nunca fui yo peor acompañada, / Que de ti, pues a bestias me entregastes, / Y de ellas soy y he sido alimentada (...) Desde la playa donde me dejaste / Te escribo, y desde donde, sin yo vella, / Tu nave al viento, y ondas entregaste (...) Entre tanto llamándote decía: / Teseo; y aquel yermo donde estaba / El nombre de Teseo repetía. / Y tantas cuantas veces te llamaba, / Otras tantas la playa, la ribera / Te llamaba y con ecos te nombraba (...) Llegué á la cumbre, y puesta allá en lo alto, / Con presta vista el viento al mar rodeo, / Que aun hasta el viento entonces me dio asalto. / Vi cumplida mi muerte y tu deseo, / Vi tu vela mayor al Noto dada / Llevar la nave por el gran Nereo. / Vilo, ó mi vista ha sido imaginada, / Pues sin que bien lo viese quedé muerta, Y más que yelo y más que nieve helada (...) Las manos airas, hice mil señales, / Porque la voz no oyendo de mi boca, / Vieses mis señas para ti mortales. / También puse bandola con mi toca, / Que atándola ¡ay dolor! en una vara, / La enarbolé en la cumbre de la roca, / Para que siendo vista, amonestara / A ti y á quien te ayuda en lo que hiciste, / Cómo quedaba aquí tu prenda cara (...) Tal vez corrí furiosa, desgredada, / Como mujer bacante del aliento / Del dios Ogiogio y su furor tocada (...) Yo vivo y no soy tuva, si una dama / Vive, oh Teseo, que en la sepultura / Está por la traición del que más ama. / Ojalá fuera tanta mi ventura / Que con aquella clava con que heriste / A mi hermano, me dieras muerte dura! / Que así la fe y palabra que me diste / Conmigo fuera muerta y sepultada, / Y no que en vida viva y muera triste (...) Ni tú, oh Teseo, Jano de dos caras, / Con el nudoso tronco desenvuelto / Al Minotauro horrible mataras. / Ni yo te diera el hilo, el cual revuelto / En tus manos te diese triunfo y gloria, / Sacándote del cerco libre y suelto (...) Será por ti con fausto referido / Cómo le diste muerte al hombre-toro, / Quedando el laberinto confundido. / Con majestad y amplifico decoro, / Cuenta después que fui de ti dejada / Sola en la isla, donde gimo y lloro (...) La letra de esta carta va borrada, / Que la pluma de brazo macilento / Y de temblante mano es

gobernada (...) Que á mí te vuelvas; vuelve atrás tu nave / Con el mudado viento; ven, procura / Ser en tu vuelta más veloz que un ave, / Y si llegando aquí, la muerte dura / Cerrado hubiere todos mis procesos, / Para darles honrada sepultura / Contigo llevarás mis tristes huesos.”<sup>9</sup>. Aquí podemos ver en esta “Invención” (*Erfindung*) de Ariadna por parte de Ovidio, el retorno mismo en su operar, ya en el poeta latino del siglo I a.C. ya en el mismo Nietzsche en 1889 en Turín, ya en Otto en 1933 y NosOtros hoy en 2022. Ariadna llora y se lamenta y muere en vida; así como una Isolda por el abandono en la isla desierta de Naxos. Teseo siempre está “fuera de campo” por eso Nietzsche también lo tiene fuera de campo y aunque su Lamento es por Teseo es en la isla del dios, en donde ella deviene poco a poco en bacante y futura colega del dios. Ella en su Lamento se muere ya porque se lanza del acantilado, ya porque se ahorca, ya porque Artemisa la mata, ya porque se muere de dolor. Y todo ello en el elemento de la traición a todo lo minoico, a lo dionisiaco mismo: el mismo dios se traiciona a sí mismo para vivir con Ariadna (el dios está sumergido radicalmente en el elemento ariadneo). Y en esa traición ella ya estará en el lecho nupcial del dios Díonysos. Su Lamento por Teseo es en el fondo un Lamento por ella misma y es parte de su tránsito a la inmortalidad en la mortalidad misma: no puede ser de otra forma porque no hay plano trascendente alguno, ni tampoco trascendental, ni ontológico, sino metáfora como diría Kofman y que repite Derrida en “Seminario de la muerte” de 1975. Es al dios desconocido su Lamento, allí su dolor; un dolor que tiene para afirmar su placer, su vida. Allí su odiarse para poder amarse y salir del propio Laberinto que ella creó junto a Dédalo. Así, en Naxos mismo, el dios la espera como una igual para bailar con los “pies ligeros” y escuchar con esas “orejas pequeñas” la sabiduría-vida del vínculo amoroso que renace y nos levanta desde la profundidad de cada uno, esto es, nuestra superficie, nuestra piel: el acto sexual.

---

<sup>9</sup> Ovidio: “Epístola Décima. Ariadna a Teseo”, en *Las Heroídas*. Madrid, Luis Navarro Editor, 1884, pp.153-165.

## Invención

Con Ovidio tenemos tantos rasgos del vínculo de Ariadna con el dios que se puede recrear el mito y así ver esas “determinaciones” de Ariadna que operaran en la actualidad, no solamente en el Feminismo, sino en lo filosófico mismo; en una teoría de lo real mismo junto a Lacan, Zubiri, Fisher, Butler, Žižek, Harman, Meillassoux, etc. Ovidio, llama al dios, muchas veces, como Liber, el liberador, pues es así, libera del dolor en el dolor mismo de la muerte, que es la propia vida (eso está detrás del Glam de Bowie o del Post-punk de Cave). En el *Arte de amar* se nos cuenta, con exquisita retórica, cómo Teseo por ser como es está condenado a actuar de forma impropia. Y en eso mismo, aunque Ariadna sufra, ya está en ese dolor la presencia del dios. Incluso aunque ella le tenga miedo, en Naxos, él mismo la libera de todas las traiciones y laberintos en los que ha vivido y nos libera a NosOtros de nuestros laberintos: “Ved que a su vate llama Líber [Diónysos]; éste a los amantes también / favorece, y la flama, con que arde él mismo, alienta. / La Gnosia [Ariadna] demente erraba en las ignotas arenas / donde, breve, es herida Día [Naxo] de ecuóreas aguas, / y, del sueño, como estaba velada por túnica suelta, / desnuda el pie, las trenzas crocinas no ligadas, / a Teseo cruel contra las sordas ondas clamaba, / mientras riega sus tiernas mejillas lluvia indigna. / Clamaba y lloraba a la vez, mas sentábanle ambas acciones; / Ella no es hecha más fea por sus lágrimas. / Y ya otra vez, golpeando con las palmas los pechos suavísimos, / ‘¡Pérfido, aquél se fue! ¿Qué me vendrá?, se dice. / ¿Qué me vendrá?’, se dice. Címbalos en la costa sonaron / toda, y de mano atónita tímpanos agitados. / Ella cayó de miedo, y rompió sus palabras postreras; / en el cuerpo exánime ninguna sangre había. / Ved: las Mimalonas [las bacantes], los cabellos en la espalda esparcidos; / ved: los leves Sátiros, del dios la turba previa; / al ebrio, ved, viejo. En pando asnillo, Sileno se sienta / apenas, y con arte contiene opresas crines; / mientras sigue a las Bacantes, las Bacantes lo huyen y buscan; / mientras urge al cuadrúpedo con vara el mal jinete, / cayó de cabeza resbalando del asnillo orejudo. / Clamaron los Sátiros: ‘¡Ea surge, surge, padre!’ / Ya el dios en su carro, lo sumo del cual cubriera con uvas, / a los tigres uncidos riendas de oro daba. / Y el color y Teseo y la voz de la niña se

fueron, / Huir, buscó tres veces; tres, la retuvo el miedo; / Se estremeció, como las que agita el viento espigas estériles; / como, en laguna húmeda, la leve caña tiembla. / A ella el dios: ‘Mira: más fiel cuidado, te me acerco’, le dijo; / ‘depón el miedo. ¡Gnosia, serás de Baco esposa! / Ten, regalo, el cielo; astro, en el cielo serás vista; a menudo / la Cretense Corona guiará a dudosa nave.’ / Dijo, y del carro, para que ella no a los tigres temiera, / saltó (bajo el impuesto pie se apartó la arena) / y estrechada en su pecho (y no en verdad de luchar tenía fuerzas) / la llevó; para un dios poderlo todo es fácil. / Parte, ‘Himeneo’ cantan; ‘Evio, evohé’, parte claman. / La novia así, y el dios, se unen en sacro lecho”<sup>10</sup>. En este pasaje vemos todo el mito en continuidad; desde el Lamento mismo de Ariadna y el abandono que siente en Naxos, a la llegada imponente del dios con todo su cortejo: animales, sátiros, bacantes, Sileno. Y tal llegada le da más miedo a ella, pero ya no puede seguir esperando que Teseo vuelva, como en la Carta de *Las heroidas*. El dios le dice, lo mismo que Nietzsche escribe su *Ditirambo*, pero de otra forma, de una forma latina, a lo Ovidio. Y es como final de *Así habló Zaratustra*, en la Tercera Parte, en *Los siete sellos* (Diónysos). La boda entre ambos se consuma, de inmediato en el lecho mismo, en donde la sexualidad de ambos: de dos modos Queer de ser abre ni más ni menos una posibilidad para el vínculo afirmativo que asume la propia mortalidad dentro de sí, sin temor alguno. Y así podamos salir de “ese” Laberinto. Y por eso esta lectura no se queda en la posición de Cirlot y su *Ariadna abandonada*<sup>11</sup>, pues es desconocer lo propio de ella, a saber, la Alegría de Ariadna, ser ménade y bailar junto al dios.

---

<sup>10</sup> Ovidio: “Arte de Amar”, en *Arte de Amar. Remedios de Amor*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975, pp. 17-18. (1, 523-562)

<sup>11</sup> Véase, Cirlot, V: *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*. Barcelona, Alpha Decay, 2021. Además, su texto desconoce en el fondo a la propia Ariadna, no sabe por qué opera como lo hace en el mito con Dionysos y en ello en la misma vida de Nietzsche más allá de Cósima y Wagner (que esto ya parece un cliché), sino para entender lo más propio de su filosofía del eterno retorno. Y todo esto que desconoce por completo a Lou Salomé como la Ariadna por excelencia de Nietzsche y que aparece en los textos fundamentales del eterno retorno de *Así habló Zaratustra* y del *Ecce homo*. Lo que hace Cirlot es un notable trabajo filológico, menor que el de Otto respecto a Ariadna misma, para mostrar lo que ya se sabe de Ariadna y el triángulo de Nietzsche, Wagner y Cósima. Y en ello ese abandono de Ariadna opera como un cierto abandono del mismo Nietzsche (y Cósima) que está presente en algunos textos del filósofo alemán.

Es Mazzino Montinari (discípulo de Giorgio Colli) el que realiza el análisis fino de la Obra de Nietzsche, en el volumen 14 de KSA, y nos cuenta que en el *Ecce homo* decía en el original, de puño y letra de Nietzsche, cuando nos da la clave misma de Ariadna como la base para el dios, *Así habló Zaratustra*, su Obra, aparece Ariadna como invención (*Erfindung der Ariadne*)<sup>12</sup>. Este texto no se puede ver como algo externo, sino todo lo contrario. Así como en Hesíodo, Catulo, Ovidio, etc. Esa “Invención de Ariadna” indica todo lo que hemos propuesto en este texto<sup>13</sup>, es parte de una necesidad, en donde ella aparece de forma inexorable en el encuentro mismo con el dios y en eso con lo más propio de NosOtros. Y cuando ella se manifiesta y NosOtros la “inventamos” podemos ver, por fin, lo que no se veía y siempre se ocultaba, a saber, el eterno retorno, dicho nietzscheanamente (el vínculo amoroso y afirmativo e la vida). Ella expresa la materialidad misma del eterno retorno en el tropo literario; es como un modo de escribir eterno retornante. En eso modo de escribir, en el que se ve abocado radicalmente Nietzsche en 1888, es un modo eterno retornante, en donde la figura de Ariadna es fundamental también para entender a Nietzsche, incluso en la locura (esto se pierde totalmente por los estudios de Nietzsche actuales; no se dan cuenta de lo que expresa Ariadna en la escritura misma del filósofo, más allá de lo que él dice, sino ya en el modo mismo de su escribir-pensar, en su vida-muerta). En ese modo de escribir aparece el eterno retorno en la medida que se escribe de la mano de Ariadna (clave para entender ese libro inactual y maravilloso que es *Ecce homo* y que a lo mejor lo pudo descubrir desde dentro Sarah Kofman, y por eso ese final de ella, en su suicidio, un 15 de octubre de 1994, a sus 60 años, dejando escrito su propio *Ecce homo*, esto es, *Rue Ordener. Rue Lavat*). Y esto implica una cierta materialidad que en su distancia permite el juego del baile para que establezca en medio de la nada, muerte, dolor; y, a la vez, abre el tiempo liberando el pasado y abriendo el futuro, en este preciso presente material que nos acontece y nos abre nuestro cuerpo (así como un corte de Matta-Clark, un cuadro de Bacon, un texto de Artaud, una escena de Kane, un plano de Pasolini, una instalación de Marina Abramović, un movimiento corporal de

---

<sup>12</sup> KSA, 14, p. 499.

<sup>13</sup> Véase, Espinoza, R.: *Nietzsche y el Laberinto de Ariadna* (próximamente por Akal).

Siobhan Davies, etc.). Dicho míticamente, en el *Lamento* el pasado se libera para que el dios pueda manifestarse y en Naxos mismo consumir su amor radicalmente en tanto acto sexual. Y así el baile y la risa están asegurados. Y Ariadna deja de lamentarse y acontece radicalmente con su Alegría. Ya no es el Lamento de Ariadna, sino la Alegría de Ariadna.

Ariadna se la busca (v. *suchen*), se la inventa (v. *erfinden*) para que se pueda expresar el vínculo que nos actualiza nuestro cuerpo en medio de la realidad: el arte hoy en día es fundamental para poder vislumbrar esto, así como lo fue ya en la Antigüedad con la Tragedia. Y esto se debe porque las cosas, las plantas, los animales, los humanos y los dioses son de suyo laberínticos (femeninos). Se busca su Ariadna. Y ese rasgo femenino, laberíntico, ariadneo de las cosas, los humanos y los dioses, expresa ni más ni menos el eterno retorno como actualización de la dicha en medio del dolor más brutal. Y lo expresa porque mienta materialidad en esa distancia intangible e intacta que nos permite, primero, bailar y estabilizar y, luego, temporalizar y crear en el vacío mismo de la existencia. La barca en donde se mueven Ariadna y Diónysos, una barca que navega sobre la muerte, ahora la podemos ver brillar en esa oscuridad y así destella como un faro algún sentido para NosOtros por venir. Un sentido por construir.