

# ARIADNA EN NAXOS SOBRE EL SIGNO DE LA METAMORFOSIS. UNA CONTRIBUCIÓN MITOCRÍTICA Y EDUCACIONAL<sup>1</sup>

Alberto Filipe Araújo<sup>2</sup>  
José Augusto Lopes Ribeiro<sup>3</sup>

*Ariadna en Naxos, señor, es una alegoría de la soledad humana (Strauss, 2003b: 12).*

*Le destin d'Ariane conforte tous les espoirs, dans la prospérité sur cette terre, dans l'éternité, ailleurs. (...) Dionysos est, par nature, le dieu de la seconde chance et de la seconde vie (Vatin, 2004: 105; 126).*

*La métamorphose est la vie de la Vie, elle est à proprement parler le mystère de la Nature saisie de son acte créateur; tout ce qui persiste en soi-même s'engourdit et meurt. Qui veut vivre doit passer au-delà de soi-même et doit se métamorphoser: doit oublier (Hofmannsthal, 1985: 18).*

**Abstract:** This study is a critical myth analysis of Ariadna of Naxos (*Ariadne auf Naxos*) of Richard Strauss (1916). It intends at discussing the pertinence, derivation and use of myth when applied to literary texts, musical compositions, cultural, scientific and artistic fundamental documents, including also iconographic, film and musical texts. It also wishes to reflect from the point of view of the symbolic hermeneutics upon the anthropological, psychological and spiritual message of the opera of Strauss.

**Keywords:** Ariadne; mythocritics; opera; metamorphosis

**Resumen:** El presente estudio realiza un análisis mitocrítico de Ariadna en Naxos (*Ariadne auf Naxos*) de Richard Strauss (1916), con un doble objetivo. El primero, comprobar la pertinencia de la tesis de Gilbert Durand sobre la permanencia, derivación y usura del mito cuando se aplica a textos literarios, libretos musicales, textos fundamentales de la cultura, de la ciencia y del arte, así como en soporte iconográfico, fílmico y musical. Nuestro segundo objetivo es reflexionar, desde el punto de vista de la hermenéutica simbólica, sobre el mensaje antropológico, psicológico y espiritual contenido en la ópera de Strauss.

**Palabras clave:** Ariadna; mitocrítica; ópera; metamorfosis

## Introducción<sup>4</sup>

La trama relativa al Minotauro y el Laberinto ha sido narrada casi siempre desde el punto de vista de Teseo, e incluso de Dédalo, pero no hay costumbre de leerla e interpretarla desde el punto de vista de Ariadna. Así, nosotros para compensar de alguna manera esta carencia decidimos hacer un estudio mitocrítico de *Ariadna en Naxos (Ariadne auf Naxos)* de Richard Strauss<sup>5</sup> (1916), con un doble

Araújo, A. F.; Ribeiro, J. A. L. (2015). *Ariadna en Naxos sobre el signo de la metamorfosis. Una contribución mitocrítica y educacional*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 7 (2015) março, 85-110

objetivo: en primer lugar para probar la pertinencia de la tesis de Gilbert Durand sobre la permanencia, derivación y usura del mito (Durand, 1996: 81-107) cuando se aplica a los textos literarios, libretos musicales, textos fundamentales de la cultura, de la ciencia y del arte, pero también en soporte iconográfico, película y musical u otros; en segundo lugar, nuestro objetivo es reflexionar, desde el punto de vista de la hermenéutica simbólica<sup>6</sup>, sobre el mensaje antropológico, psicológico y espiritual contenido a lo largo de la ópera de Strauss.

Por razones metodológicas, organizaremos nuestra investigación en tres partes que pretendemos que sean osmóticas entre sí. En la primera parte hablaremos de la contribución de Gilbert Durand para la interpretación del mito; en la segunda parte nos preguntaremos quién es Ariadna atendiendo a tres autores clásicos: Catulo, Ovidio y Nono de Panópolis; en nuestra tercera parte, haremos, según las orientaciones de la hermenéutica simbólica, una interpretación del abandono de Ariadna por Teseo en la isla de Naxos, sin olvidarnos, por supuesto, de su sentido espiritual y educacional.

### **1. La contribución de Gilbert Durand para la interpretación del mito: la importancia de su redundancia**

El mito, con su efecto simbólico, enigmático y profético, sostiene un poder oracular de una gran importancia. Si es verdad que los mitos clásicos nos han llegado a través de textos fundantes de la literatura griega, sin embargo, ni su mensaje simbólico ni su sentido originario se agotan en el escrito, sino que remiten a las diversas dimensiones de la vida y, por consiguiente, está más allá de la razón: es por lo tanto a través del mito y de sus constancias icónicas como mejor se puede hablar de plenitud y eternidad de un modo comprensible para el ser humano. El mito por lo tanto no representa solamente el núcleo substantivo de la cultura antigua, sino también de la cultura de nuestro tiempo, una vez que impone su fascinación, mediante un trabajo de “bricolage” (Claude Lévi-Strauss) y una verdad específicos, no solamente a través de la creencia común, sino también a través de la propia razón (Blumenberg, 2006; Hübner, 1985; Schlesier, 1985): “el mito sobrevive y se difunde porque es portador de múltiples sentidos y que cada uno adopte aquél que convenga a sus necesidades, a sus intereses, a sus esperanzas” (Vatin, 2004: 123)<sup>7</sup>. Además es importante también subrayar que toda la narrativa, sea literaria,

musical, pictórica, ideológica, etc., tiene una relación muy estrecha con el mito (Mircea Eliade y Gilbert Durand): “El mito sería, de alguna manera, el ‘modelo’ matricial de toda la narrativa, estructurado por los esquemas [‘schèmes’] y arquetipos fundamentales de la psique del *sapiens sapiens*, la nuestra” (1998: 246).

La ópera se afirma y permanece como una suerte de “foyer” (“hogar”) del mito, pues hay como una alianza y complicidad entre libreto y materia mítica (Durand, 1989: 143-160). Un libreto tiene la capacidad de visualizar al mismo tiempo la naturaleza profunda, libertadora, nocturna o diurna, ambivalente y perturbadora del mito, pero también nos ofrece la posibilidad de darnos a conocer sus diferentes versiones provenientes de la gran literatura griega y latina:

La ópera en que paradójicamente se aliena y se vivifica el mito, será entonces uno de los modos en que él se dice – más o menos convencional, más o menos redentor, una de sus ‘maravillosas variaciones’ de las que habla Wagner, atento al ‘lazo que une todos los verdaderos mitos entre ellos’ (Wagner, 1985). El mito, realizado o representado en la ópera, que importa pues él existe en la inconstancia, es un caminar de un lenguaje, rico de sus propias derivaciones, de sus mentiras, este arte que nos es dado, según la inolvidable aserción de Nietzsche, para ‘impedir que la verdad nos mate’” (Baume, 1985: 149).

Como hemos señalado más arriba, nuestra tarea mitocrítica incidirá sobre el libreto de *Ariadna en Naxos* para intentar evidenciar algunos temas estructurantes del enredo centrado en dos tradiciones míticas diferentes (Teseo y Dioniso<sup>8</sup>), así como señalar su importancia y reflexionar sobre el mensaje transmitido a través del semantismo profundo destacado por la redundancia, que es la cualidad esencial del mito como nos advirtió Claude Lévi-Strauss. En esta línea de pensamiento, Gilbert Durand insiste también que “la redundancia es la clave de toda interpretación mitológica, el indicio de todo procedimiento mítico” (Durand, 2003: 163). En otras palabras, las imágenes significativas que habitan el mito, que es siempre transpersonal, transcultural y metalingüístico, recurren al efecto o mecanismo de la redundancia para que puedan transmitir mejor el sentido cifrado<sup>9</sup>:

La única regla que gobierna la elección de un ‘mitema’ es su redundancia en el texto, redundancia librada a la sutileza, o por así decirlo a la inteligencia de lector que tiene que saber armar las

gamas de las metáforas. Redundancia garantizada también en su pertinencia por la referencia a un complejo gramatical, y no solo por la reducción a un nombre propio, o incluso a un sustantivo ‘común’ (Durand, 2003: 165).

Por supuesto que la busca del sentido cifrado postula siempre una interpretación específica, pues el *sermo mythicus* no es “ni un discurso demostrativo, del tipo silogístico o hipotético-deductivo, ni un relato narrativo, una descripción para mostrar el encadenamiento positivo de los hechos” y, por eso mismo, debe utilizar la “persuasión por la acumulación obsesiva de ‘paquetes’, de ‘enjambres’ o de ‘constelaciones’ de imágenes”. La mitocrítica debe ir más allá del *dis-curso* (la diacronía) para descubrir las más pequeñas unidades semánticas (mitemas) señaladas por redundancias. Estas unidades (acciones expresadas por verbos, situaciones “actanciales” u objetos emblemáticos, etc.) pueden a su vez ser reagrupadas en series sincrónicas (Durand, 2003: 163).

Podremos entonces decir que aquello que fundamenta el *sermo mythicus* es la repetición o la redundancia: “el mito repite y se repite para impregnar, o sea, persuadir” (Durand, 1998: 247). Es por eso que el “miticiano” (Gilbert Durand) tiene que prestar una atención muy especial a la redundancia, ya que es ella la que permite señalar la presencia del mito patente o manifiesto y latente u oculto ¿y eso por qué? La respuesta de Durand es la siguiente: “Porque una obra, un autor, una época – está ‘obsesionada’ (Ch. Mauron) de forma explícita o implícita por un (o más que uno) mito que da cuenta del modo paradigmático de sus aspiraciones, de sus deseos, de sus temores y de sus terrores” (Durand, 1998: 246).

## 2. ¿Quién es Ariadna?

El nombre de Ariadne (*Ariagne*, *Ariacna*, *Ariatha*) etimológicamente está relacionado con la luz, es una hija de Minos (rey legendario de Creta e hijo de Zeus y de Europa) y de Parsifae (reina legendaria de Creta e hija de Helios (el dios Sol) y de Perseis (una ninfa oceánide)). Su nombre es una variación de “Ariagne” (en griego, *ari-agnè*), que significa “la más pura” y también la “más luminosa”: pura por asociada al divino y por ser moralmente pura (Leranó, 2010; Bernhard, 1986: 1050-1070; Jurgeit, 1986: 1070-1077; Peyronie, 1998: 82-88; Ronchaud, 1877: 420-422; Stoll, 1884-1890: 540-546). Es una Princesa cretense engañada, traicionada y abandonada por su amante Teseo de quien ella se habría enamorado perdidamente, y no lo contrario, además la oferta del

ovillo de lana destinada a salvar a Teseo del laberinto después de la muerte de Minotauro, no es gratuito como lo explica Claude Calame (1990: 198-199).

Ella fue en el mundo antiguo el símbolo de la esposa feliz y metamorfoseada por Dionisos /Baco a través del casamiento<sup>10</sup>. Este dios que regresó de la India encontrará, después de castigar a los que no creían ni respetaban su culto, una mortal con quién se casará y la conducirá al Olimpo donde ella disfrutará de una juventud eterna: «Dando la inmortalidad a Ariadna, Dionisos abre una nueva posibilidad de supervivencia, la del amor conyugal » (Vatin, 2004: 13; véase Vatin, 2004: 14-16).

La historia de su vida, así como la de su muerte está, en las distintas versiones<sup>11</sup>, marcadamente unida tanto a Teseo como héroe olímpico, como a Dionisos como un dios ctónico. No se trata pues aquí de estudiar el mito de Teseo en sí mismo (Calame, 1990), sino de destacar sencillamente el lugar especial ocupado por Ariadna en ese mismo mito, principalmente a partir del momento que Teseo la abandonó en la isla de Naxos (otros dicen de la isla de Dia)<sup>12</sup> narrado en la literatura griega y latina<sup>13</sup>: el monstruo híbrido (Minotauro), el laberinto, el héroe, el abandono de Ariadna por Teseo, el modo como la Princesa se acerca a la muerte y con ella al fin de su tiempo, y finalmente cómo se produce el encuentro de Dionisos con una Ariadna sufrida y desesperada y con quién al final ella se casa (Calame, 1990: 199-204)<sup>14</sup>.

De las fuentes muy variadas que narran la saga de Teseo y de Ariadna, nosotros seleccionamos muy especialmente las *Heroidas*, también llamadas *Cartas de las heroínas*, de Ovidio (43 a. C.- 18 d. C.), donde hay una carta ficticia dirigida por Ariadna a Teseo tras su abandono en Naxos, las *Poesías* de Catulo (84/87 d. C.-54/57 a. C.), así como las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis (s. V d. C.), especialmente el cántico 47 en el que cuenta el episodio del encuentro de Dioniso con Ariadna dormida en la playa desafortunada y destrozada por amor.

La carta que Ariadna envía a Teseo, que podremos leer en las *Heroidas* (1986: 69-75), también llamadas *Cartas de las Heroínas* de Ovidio (2002: 94-99), toma del poema catuliano el núcleo de la lamentación, el tema de las bodas, el tópico del amor no correspondido y el decorado marítimo. Es de señalar que la carta escrita a Teseo no menciona el nombre de la isla, sin embargo, se puede leer en la nota primera que se trata de la isla Dia y no de Naxos, que es precisamente aquella que sirve de referencia al

libreto “Ariadna en Naxos” de Hugo von Hofmannsthal (2002: 464-553). Así lo que más impresiona al lector, leyendo la carta, es el sentimiento de profunda tristeza y de desencanto que Ariadna siente ante al abandono y la traición de Teseo que la deja sola y tristemente abandonada, por lo que se lamenta desde el inicio de la carta hasta al final de la misma. Esta carta ha sido estudiada por Francisca Moya del Baño en su estudio mitográfico de las *Heroidas* de Ovidio y transcribimos a continuación su resumen:

La Ariadna abandonada, que ha ayudado a Teseo y ahora llora su desgracia, no pudiendo prever el final glorioso que le estaba deparado, escribe a Teseo pidiéndole su vuelta, recordándole lo que ha hecho por él; lamenta haberle ayudado, desearía haber muerto, en Creta, a sus manos, como lo hiciera el Minotauro. Múltiples son los aspectos mitográficos a considerar en esta *Heroida*. Hay alusiones al tributo impuesto a los atenienses; el origen está en la muerte de Androgeo, hijo de Minos, y hermano de Ariadna. Minos, frente a la legendaria historia del Minotauro, y frente a su, mítica también, filiación divina, es una figura histórica, a quien se atribuye la formación de la primera escuadra, que hacía posible que llegasen a Creta, libres de la acción de los piratas, los tributos. Entre estos tributos cabría incluirse el de los jóvenes atenienses. El Minotauro es un monstruo, cuerpo de hombre, cabeza de toro, nacido de los amores de Parsífae y un toro, toro que Minos no sacrificó a Poseidón, o a Júpiter, y, por castigo de la divinidad, Pasífae sintió esta terrible pasión; se añade también el odio de Venus, que odia al linaje del Sol, de quién Parsífae es hija. Aunque el Minotauro no existió, sí parece histórico el tributo, debido al rey cretense, de los jóvenes atenienses. (...) Impuesto este [el tributo], Teseo marcha a Creta, ya voluntariamente, ya obligado por su pueblo, por sorteo, o porque el mismo Minos lo eligió. Ariadna, al ver a Teseo se enamora de él y le ayuda. Múltiples y no siempre coincidentes son las noticias acerca de esto, desde la que nos dice que Teseo vence a Tauro, general de Minos, y por eso es perdonado el tributo, hasta las que nos dan toda clase de detalles acerca de la ayuda de Ariadna, que le instruye, le da el hilo, con el que podrá volver del laberinto, en que está encerrado el Minotauro, una espada, aunque la versión más difundida es que le mató a puñadas. Una vez libre del laberinto, Teseo rapta a Ariadna, pero la abandona, voluntaria o involuntariamente, en la isla de Naxos. Marcha el joven ateniense y, apesadumbrado porque no hubiese querido abandonarla, o por los remordimientos de su acción, olvida poner las velas blancas que

Egeo, su padre, había pedido que se colocasen en el barco si volvían salvos. Egeo, creyendo que su hijo había muerto en la empresa se arroja mar, que llevará su nombre, y muere. El final de Ariadna no será tan desgraciado; el dios Dioniso la toma por esposa y en la ceremonia nupcial le regala él, o los dioses, una corona, que catasterizada [convertida en constelación] brillan en el cielo, orienta a los navegantes en las noches serenas, y es testigo del honor conferido a Ariadna (Moya del Baño, 1969: 42-43).

Finalmente, evocamos el cántico 47 de la obra *Dionisiacas* de Nono de Panópolis donde el poeta narra el episodio de Ariadna<sup>15</sup>. Como aquí no es posible resumir todo el cántico nos contentaremos con presentar tan solamente algunos de sus trazos más significativos: Baco bailaba con su cortejo de sátiros, de Ménades, y que se podría también asociar el dios Pan, en las viñas de Naxos; Ariadna abandonada en la playa, sola, durmiente, sufriendo por amor, desesperada y traicionada por Teseo: “le dice [hablando imaginariamente con un marino] que ella denuncia las ilusiones del juramento de amor no cumplido”; Baco al mirar Ariadna dormida se enamora de ella con una pasión extática; Ariadna se despierta y desesperada llama a Teseo, se revuelve contra el sueño maléfico, injuria el mar, suplica a Bóreas, suplica al viento y Orítia para que le traigan de vuelta a Teseo<sup>16</sup> y ora al dios Eolo y habla también de su sueño/visión: el dios Eros la contemplaba impotente, oyendo su lloro doloroso y en Naxos que ignoraba los disgustos, Eolo creía ver a Afrodita sufriendo: “El dulce sueño llegó cuando el dulce Teseo me abandono. Él me abandono aún feliz. (...) Él me abandonó y yo me quedo virgen”; los lamentos de Ariadna continúan y ella desea sacrificar todo y todas las tareas cumplirá para quedarse más cerca de su amado Teseo, no importándole siquiera si él se ha casado con otra: “Tómame como sirvienta, si tú lo consientes; yo arreglaré tu cama, como si fuera una esclava”; Baco escuchaba sus lamentos y quejas en cuanto Eros hacía que la virgen Ariadna sintiese un amor digno por el dios Baco; el dios consuela a la “quejumbrosa amorosa desafortunada” con una voz persuasiva pidiéndole que acepte olvidar a Teseo y sustituirlo por un dios de gran valor y de gran belleza y que acepte el lecho del amable dios. Baco le promete una corona de estrellas: “pero para ti yo haré una corona de estrellas, para que se reconozca en ti la deslumbradora esposa de Dionisos, el amoroso de las coronas”; la joven escuchando las palabras de apoyo del dios se transmutó de alegría, olvidó a Teseo y aceptó la promesa de su pretendiente celeste: “Amor ornamentará el dosel de

Baco. El coro nupcial resuena. Alrededor del dosel entonces las flores desabrocharán” (Nono de Panópolis, 2000: 104-111: v. 265-471).

Catulo en su poesía dedicada a las “Nupcias Tetis y Peleo”, al describir la colcha que cubre la cama nupcial, en la que está bordada la historia de Ariadna, hace un largo comentario cantando las penas de la heroína en la isla de Dia (o Naxos según las versiones; véase la nota 8). Este comentario ha sido resumido por Rosa Fernández Urtasun como sigue:

Ariadna con la mirada perdida en el mar que rodea la isla de Naxos y ‘su corazón dominado por una incontrolable pasión’. (...) Así, tras la vehemente queja de Ariadna, se remonta el poeta a la aventura del Minotauro y cuenta como la protagonista se enamora de Teseo. (...) [Ariadna] canta en primera persona su lamento y la incompreensión en la que se halla, reflexión que el narrador interrumpe para recordar el episodio de la salida de Creta, la llegada a Naxos, la huida de Teseo y la muerte de Egeo. Concluye el paréntesis con una mirada hacia el futuro, en la que el poeta anuncia la llegada de Baco y su séquito. Catulo presenta a Ariadna como una heroína desbordada por las pasiones pero digna de ese nombre frente a un Teseo desagradecido. La belleza y la inocencia de la protagonista la harán merecedora de un final favorable, ya que se ven recompensadas por la llegada de un dios que la hará su esposa” (Fernández Urtasun, 2012: 5-6; Catulle, 1922: 64,5-64,405).

### **3. Para una interpretación del mito de Ariadna en Naxos**

Nosotros intentaremos aquí interpretar el mito de Ariadna basándonos en la mitocrítica de Gilbert Durand sin olvidar, no obstante, la interpretación “tautegórica” de Schelling que es aquella que afirma que el mito contiene en sí su propia verdad y revela, él mismo, su verdadero sentido antropológico, filosófico o existencial. Afirmamos, así, la importancia heurística para nuestro estudio de utilizar al mismo tiempo estas dos modalidades complementarias que logran enfatizar el papel remitologizador de nuestra *démarche* hermenéutica.

#### **3. 1. El mito de Ariadna y Dionisos: un mito de amor conyugal**

La tesis sostenida por Claude Vatin en su libro *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal* (2004) es que la función del mito de Dionisos y Ariadna es sencilla:

Se intenta dar a la institución del matrimonio (que aparecía muy frecuentemente como un contrato de negocios hecho entre dos hombres, el suegro y el hijo político) un contrapeso necesario de calor humano, de seducción amorosa. La estabilidad de la pareja no estaría basada solamente en el interés financiero y las convenciones familiares, sino en el amor recíproco, amor que es una ternura indulgente en la vida cotidiana. Este amor conyugal se alimenta del placer carnal y especialmente de la atención prestada al deseo del otro: la voluntad de olvidarse a sí-mismo en provecho de su doble conduce a la unión de los sentidos con la comunión de las almas (2004: 53).

Lo que importa, pues, subrayar es que este mito de Ariadna y de Dionisos es un mito de amor conyugal<sup>17</sup>: Ariadna abandonada por Teseo se transforma en esposa triunfal del dios Dionisos que la volverá inmortal. Se trata, pues, de un mito de la pasión compartida y de la inmortalidad por la acción del amor conyugal/matrimonial. Claude Vatin defiende, así, que se trata de un mito de amor, pero también de la eternidad a través del amor. Ariadna simboliza bien una figura de felicidad más allá de la muerte (Vatin, 2004).

Se trata de un amor radical que ha transformado tanto a Ariadna como a Dionisos, especialmente a este último: “Es notable que el dios con barba, y un poco inquietante, de los orígenes se haya transformado, en contacto con Ariadna, en una figura juvenil, imberbe, en un ninfo cariñoso y tierno. Ariadna, a su lado, no conoce las convulsiones extáticas de las ménades” (Vatin, 2004: 125).

No hablamos meramente de un amor conyugal vulgar que desarrolla los lazos afectivos y de complicidad, sino que fortalece el matrimonio proyectándolo idealmente. Se trata de un matrimonio sacudido por la pasión, que es siempre subversiva y que agrada a Dionisos, pero la virilidad del dios se mantiene controlada (véase Vatin, 2004: 125; 16). Además, el dios se refrena, cosa que contrasta con el comportamiento de Pan y de los sátiros que siempre lo acompañan<sup>18</sup>: “Baco [hablando a Ariadna]: ¡Yo soy distinto al que fui! (...) ¡tú eres todo lo que yo necesitaba! Ahora soy diferente de quien era” (Strauss, 2003a: 17-18).

Es así que “Dionisos y Ariadna, apoyados por Afrodita y Eros, transformando su pasión en un matrimonio legítimo, contribuyen a la supervivencia de la familia y de la ciudad” (Vatin, 2004: 125)<sup>19</sup>. En seguida, el autor afirma que la significación espiritual del mito – que es también un mito de inmortalidad en su dedicación a Dionisos – parece haber sido un poco olvidada, sino

completamente olvidada, “en favor de una celebración del amor de las mujeres y de la felicidad en el matrimonio. Ariadna no es ya una joven dolorida y solitaria, sino triunfadora” (Vatin, 2004: 53).

El mito siempre ha logrado reflejar una aspiración a la felicidad eterna, sin que la carga erótica que libera entre en contradicción con su naturaleza espiritual. Es verdad que hay amor carnal, deseo extático (simbolizado por las danzas frenéticas de los sátiros, por la agitación frenética de las ménades [bacantes, tíades o basárides] y por el delirio sexual del cortejo que siempre acompaña a Dionisos), pero hay también límites porque el éxtasis amoroso es gobernado por Eros que intenta controlar la vitalidad exuberante de Pan (véase Vatin, 2004: 103): “La euforia solo se puede alcanzar por la reciprocidad y en el reparto. La vía es conyugal; la unión de los cuerpos y de las almas desafia el desgaste del tiempo y el término fatal” (Vatin, 2004: 67). Aquí se puede constatar que la unión entre Ariadna y Dionisos es un casamiento legítimo, una unión matrimonial sacralizada, y este es un rasgo esencial del mito que sirve de modelo para los simples mortales aunque sea inimitable: “El casamiento de Dionisos y de Ariadna es un modelo propuesto a todos los futuros esposos, pero para que sea un buen ejemplo tiene que ser aplicable a toda unión legal entre un hombre y una mujer” (Vatin, 2004: 72-73). El casamiento entre un dios y una mortal es una hierogamia y, como tal, tiene un valor arquetipal que importa subrayar enfáticamente por sus consecuencias en los planos antropológico, psicológico e incluso espiritual. Además importa señalar también el carácter iniciático del matrimonio de Dionisos con Ariadna, aun no siendo menos verdad que Ariadna ayudando a Teseo a salir del laberinto con su ovillo se afirmaba ya como iniciadora<sup>20</sup>. Hay como una suerte de iniciación dionisiaca al casamiento:

Al encuentro milagroso no suceden inmediatamente la hierogamia y la apoteosis. Ariadna se debe someter a pruebas, ultrapasar etapas sucesivas para acceder a la beatitud dionisiaca. Más que nunca ella es por tanto el modelo de todas la mujeres que encontrarán la realización de su destino en el casamiento y preparan el acceso, a través de este acto, a una segunda vida (Vatin, 2004: 94-95).

Pero eso no quiere simplemente decir que el casamiento entre la joven cretense y el dios se pueda resumir a una simple unión de sus almas: su casamiento es, al contrario, una “conjunción total entre dos seres” (2004: 72) que implica más que “una visión

amable de una cierta felicidad conyugal”, mismo que esta visión constituya una de las funciones del mito. Claude Vatin escribe que se trata de un mito que representa la esperanza para todos aquellos y todas aquellas que esperan su redención amorosa aquí en el mundo como en la eternidad y que los protege de luchas y de celos destruidores de una unión que se reclama de la protección del dios Dionisos. En resumen, es un mito que enseña que “Dionisos es un dulce guía en esta vida y tal vez en una otra, que el amor es más fuerte que la muerte y que al exceso de miserias sucederá una nueva edad de oro” (Vatin, 2004: 105).

### **3. 2. Para una lectura mitocrítica y remitologizadora del mito de Ariadna en Naxos**

Si estamos de acuerdo con la posición de Claude Vatin cuando él defiende que la función principal del mito que nos ocupa es de comportarse como un modelo del amor conyugal de forma a valorizar la dignidad de la mujer en una sociedad masculina y viril<sup>21</sup>, aunque el gesto de Dionisos, como un dios consolador, sea aún un gesto a la “gloria de la dominación viril” (Vatin, 2004: 125), al mismo tiempo defendemos que su riqueza espiritual y su mensaje profundo no se agotan, ni tampoco se limitan, a la función descrita por más importante que ella sea<sup>22</sup>. Además, el autor no deja también de afirmar que la naturaleza espiritual del mito se quedó olvidada, o disminuida, en relación a su desarrollo antropológico, que obviamente ha obnubilado otras funciones y otros temas constitutivos del mito: la iniciación, la inmortalidad; la soledad; la desesperación, la transformación, etc.

Como habíamos dicho, en nuestra primera parte, pasaremos, seguidamente, a inventariar las unidades semánticas recurrentes en el libreto de *Ariadna en Naxos* (lectura diacrónica aunque resumida), para después articularlas en orden a percibir el sentido que destila de ellas (lectura sincrónica también de manera resumida). Se trata, pues, de una lectura de tipo especializado, la cual Gilbert Durand llamó de mitocrítica, pues consiste “en revelar detrás del relato lo que es un texto, oral o escrito, un núcleo mitológico, o mejor aún un patrón (*pattern*) mítico. (...) toda mitocrítica reposa sobre capas semánticas más implicantes que las líneas del texto propuesto” (Durand, 2003: 15 y 163; 1996: 229-242), y en que el mito se “descompone en algunos indispensables ‘mitemas’ que suministran sincrónicamente el sentido arquetípico, pero él es constituido diacrónicamente por ‘lecciones’ (...)

circunstanciadas por determinado acogimiento, por determinada lectura muy particularizada” (Durand, 1996: 142, 229-242; 2003: 153-170).

De la lectura mitocrítica diacrónica resultó el siguiente conjunto de verbos, sustantivos y adjetivos:

- llorando/lágrimas;
- triste/tristeza/desesperada/desconsolada;
- amargas quejas/lamentos;
- corazón herido/destrozado/dolor;
- sola/abandonada/sin ayuda;
- muerta/muerte /reino de los muertos;
- vivir la vida;
- mente confundida/loca;
- transformaciones/transformado/transformación/transforma(s);
- tu reclamo la resucita;
- el olvido;
- libre de las necesidades terrenales;
- nos entregamos.

Desde el punto de vista de la lectura sincrónica de las unidades semánticas elegidas arriba, después de un análisis del libreto, y que no se identifican necesariamente con aquello que Lévi-Strauss denominó de “mitemas”, deben ser, según una lógica comprensiva, debidamente articuladas alrededor de los temas más redundantes que son los siguientes: el tema del abandono, el tema de la tristeza, el tema del lamento, el tema de la vida y de la muerte; el tema de la transformación, el tema del amor conyugal, y finalmente tenemos el tema más importante que puede subsumir los demás – el tema de la soledad. Así no es una pura coincidencia que el Compositor en el Prólogo del libreto diga: “Ariadna en Naxos, señor, ¡es una alegoría de la soledad humana!” (Durand, 2003: 12).

En efecto, pensamos que el mito que se canta en la ópera *Ariadna en Naxos* excede para nosotros el amor no correspondido de Ariadna y de Teseo (Strauss, 2003a: 2), así como el amor correspondido y conyugal entre Ariadna y Dionisos. Además, también admitimos que los sentimientos vividos por Ariadna no son tan diferentes de los que pueda experimentar una mujer cuando es traicionada y abandonada. En este sentido, también se entiende que la “Tan hermosa, arrogante e inmóvil” desease morir y huir hacia el reino de las sombras y con ese deseo en su pecho le pidiese a Baco: “¡Condúceme al otro lado! ¡Quede lejos de aquí mi corazón! Ya no sirve para nada en este mundo” (Strauss, 2003a: 15).

Finalmente, también pensamos que Ariadna de Naxos, por más importante que lo sea, no se reduce tampoco a una alegoría de la soledad humana, aunque lo consideremos como uno de los temas fundamentales a retener desde el punto de vista tanto antropológico como filosófico.

Entonces, ¿en qué consiste la diferencia entre nuestra interpretación y la avanzada por Claude Vatin, que también admite, como hemos visto anteriormente, que las aspiraciones espirituales del mito han quedado un poco olvidadas en favor de la orientación más antropológica del mito? En que nosotros privilegiamos el verbo “transformar”, su adjetivo “transformado” y, finalmente, su sustantivo “transformación”, siguiendo las orientaciones de la mitocrítica durandiana, que nos enseñó a privilegiar los verbos y los “gestos verbales” y en consecuencia de su “cortejo atributivo” o epítetico (Durand, 2003: 165): “Toda la mitología clásica nos enseña que, mucho antes del nombre, es el atributo el que caracteriza al dios” (Durand, 2003: 159). En otras palabras, aquello que pretendemos decir es que el mito es un “foyer” privilegiado de las imágenes fundamentales del patrimonio colectivo humano y que existe “por su gesto, por su drama, por su cortejo de epítetos y de verbos” (Durand, 2003: 159). Las imágenes nucleares constitutivas del mito siguen, para darse mejor a conocer, una secuencia lingüística determinada: verbo, sustantivo y adjetivo. A este respecto, Jean-Jacques Wunenburger destaca que “la función de sustantivación nominal es considerada secundaria en relación al verbo, verdadera matriz arquetípica, o relación a los atributos y son estos los que declinan la pluralidad intrínseca del sujeto (del nombre divino por ejemplo)” (Wunenburger, 2011: 32; Durand, 2003: 165-166).

Es precisamente por el efecto de la acción transformadora que sostenemos que la clave del mito se deberá buscar antes del lado verbal que mejor expresa la acción y aquí la identificamos muy claramente con el poder plástico de la metamorfosis (Brunel, 1974: 22-181). Además es el mismo Dionisos, que es un dios de la metamorfosis, un dios de la embriaguez que metamorfosea, de la destrucción de las formas y de su recreación, así como de la renovación vegetal, el que nos induce a seguir la buena interpretación – la vía de la metamorfosis, de la transformación –. En este sentido el mito revela su esencia tautegórica, como ya nos ha enseñado Friedrich Schelling en su *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1856), pues el propio mito nos ofrece la solución de la buena interpretación<sup>23</sup>. En otras palabras, la llave de la lectura

mitocrítica proviene del interior del propio mito que nosotros encontramos estudiando.

Podremos pues afirmar que la lectura sincrónica hecha a través de la diacronía de los “mitemas” elegidos, o mejor de las unidades semánticas redundantes, se pueda resumir, de un modo marcadamente simbólico (Ernst Cassirer), utilizando la siguiente trilogía ya mencionada por nosotros: “transformar” (verbo) - “transformación” (sustantivo) - “transformado” (adjetivo). Desde el punto de vista hermenéutico simbólico, que es el nuestro, el concepto más ajustado para designar la trilogía descrita es el concepto de “metamorfosis” que, por sus connotaciones metafóricas, simbólicas y míticas, comprende la semántica y la dinámica profundas que animan las relaciones míticas de otra trilogía: Teseo-Ariadna-Dionisos. Por otra parte, Bernard Banoun observa, citando las palabras de uno de los personajes del Prólogo de la ópera, el Compositor, que su enredo gira en torno del “secreto de transmutación” (léase también “mystère de la métamorphose” o “Geheimnis der Verwandlung”)<sup>24</sup>. Las palabras del compositor cuando habla de Ariadna son muy expresivas: “Ella se entregará a la muerte allí...//desaparecerá...//Abandonada... se precipitará en el// secreto de la transmutación...//Renacerá de nuevo...// ¡Revivirá de nuevo en sus brazos!...//Y llegará junto a Dios.// ¿Cómo puede uno llegar hasta Dios// si no es a través de esta vivencia?” (Strauss, 2003b: 17). Es por lo tanto el “misterio de la metamorfosis” que parece constituirse como la verdadera piedra angular, constituyéndose en *leitmotiv* manifiesto y latente del enredo de la ópera (Chauviré, 1991). Por eso, no sorprenderá a nadie que Hugo von Hofmannsthal haya escrito, en su *Carta a Richard Strauss*, también conocida por la *Carta sobre Ariadna*:

La metamorfosis es la vida de la Vida, ella es para decirlo con exactitud el misterio de la Naturaleza comprendida en su acto creador; todo aquello que persiste en sí mismo entumece y muere. Quien quiere vivir debe pasar más allá de sí mismo y debe metamorfosearse: debe olvidar. No obstante: toda la dignidad humana está unida también a la perseverancia de la identidad, al rechazo del olvido, a la fidelidad. (...) Ariadna también alimenta su esperanza y su locura de entregarse a la muerte; entonces ‘su nave naufraga y se dirige para otros mares’. Es eso la metamorfosis, prodigio entre todos los prodigios, auténtico misterio de Amor” (Hofmannsthal, 1985: 18; Jameux, 1985: 6-7; Banoun, 1985a: 102-104).

Ariadna, una mortal aunque “Grande y poderosa princesa”, es “resucitada”, o sea, despierta de nuevo para la vida y para la propia inmortalidad, por Dionisos y es por su poder transformador que ella accede a la inmortalidad, dejando de ser más una Princesa abandonada y desesperada, transformándose en esposa de un “bello y dulce dios” poderoso y “¡mensajero de los mensajeros!” Dionisos responde a las peticiones angustiadas de ayuda y a los lamentos de Ariadna<sup>25</sup>, intensamente agitado, ceremonioso, cantando: “Escúchame, criatura, que estás ante mí, escúchame, tú, ¡que quieres la muerte! ¡Antes morirán las eternas estrellas que tú entre mis brazos!”. Ariadna encuentra finalmente consuelo en los brazos de Dionisos: “¿Qué tienen tus brazos para mí? Oh, ¿qué tienen para mí, que me desvanezco, atrapada por tu aliento?” y “Deja que mis sufrimientos no sean en vano, ¡permite a Ariadna estar contigo!”:

Cuando Ariadna, delante de su Sí-Mismo metamorfoseado, ve igualmente metamorfoseada la gruta de sus Dolores en el Palacio de la Alegría, cuando ella encuentra, en los pliegues del manto de Baco, la mirada de su madre posada sobre sus ojos y que su isla transformada en cárcel se transforma en un Eliseo – ¿de qué toma ella conciencia, sino de que ella ama y vive? Ella estaba muerta y es traída de nuevo a la vida; su alma en verdad se ha metamorfoseado – ciertamente, es la verdad de un grado de experiencia iniciada particularmente elevada, (...) (Hofmannsthal, 1985: 18).

Pero lo contrario no deja también de ser verdad, porque Dionisos también se transforma, cantando: “¡Tú! ¡Todo lo has hecho tú! ¡Yo soy distinto al que fui! ¡El espíritu de los dioses ha despertado en mí para descubrir tu magnífica esencia!” y “¡Tú eres todo lo que yo necesitaba! ¡Ahora soy diferente de quien era. ¡Tú eres todo lo que yo necesitaba!”. El joven dios descubriendo el amor junto a Ariadna adquiere más conciencia de su naturaleza divina al mismo tiempo que se humaniza más: “Es verdad que solo se pudo transformar en un dios cuando asumió totalmente la humanidad” (Brèque, 1985: 26). Se asiste a una transformación mutua por efecto de la magia del amor y de la pasión redentores:

Baco en los brazos de Ariadna renace en el sentido que tiene por primera vez total conocimiento de su naturaleza divina; Ariadna, paralelamente, vuelve de nuevo a la vida: es aquello que Hofmannsthal llama como elemento ‘allomatique’ de la pieza; este término formado a partir del modelo de la palabra ‘automático’,

indica que la metamorphosis se opera gracias a la intervención del Otro (en griego: *allos*), y que esta metamorfosis es recíproca (Banoun, 1985a: 104).

La mortal Ariadna surge como aquella Princesa donadora de sentido y de completitud a un dios poderoso: “Tú eres lo que yo necesitaba” y “Por tus sufrimientos soy poderoso” (Baco canta a Ariadna). Pero también, él mismo, sintiendo una necesidad radical de cambiar, de transformarse en alguien diferente de quien era: “Sí mismo como otro” nos enseñó Paul Ricoeur (1996). O entonces como nos dice también Jean-Michel Brèque, refiriéndose a Dionisos: “Cambio, transformación, facultad de volverse otro” (Brèque, 1985: 26).

Complementariamente pensamos que los temas del abandono, del lamento y de la soledad como sentimientos profundos y dolorosos, y que funcionan como una suerte de lugares intermedios entre la vida (amor) y la muerte (desesperación), parecen caracterizar bien el estado de alma de nuestra heroína. Son temas interconectados y recurrentes en el mito de Ariadna y que además asumen una función catalizadora importante en el desarrollo de la trama: Teseo abandona a Ariadna en Naxos; Ariadna abandonada y la nave de Teseo se aparta de la isla hacia Atenas; Ariadna abandonada es descubierta por Dionisos o por su cortejo en la playa.

Abandono-soledad crean así las condiciones de transformación ideales para que Ariadna acepte desposar a Dionisos y que en sus brazos vuelva a encontrar descanso para su alma: “De mi prolongada espera, ¡sálvame!”, “Deja que mis sufrimientos no sean en vano, ¡permite a Ariadna estar contigo!” canta Ariadna. El amor y pasión de Dionisos redimen a Ariadna de la soledad y de su tormentoso destino de percibir la lentitud del paso del tiempo sin esperanza de salvación. En vez del amor de Teseo, ella se desposó con el infortunio y la desesperación del abandono, por eso Ariadna desea tanto la muerte y con ella el fin cruel del tiempo inagotable. Pero su destino estaba trazado: no era morir sola en Naxos, desesperadamente abandonada, porque el “señor de un navío”, un dios poderoso, vino a rescatarla de nuevo para la vida porque ella por haber sido abandonada se creía muerta<sup>26</sup>. Así, es por la mano de Dionisos que Ariadna puede, a semejanza de él, el dios que nació dos veces<sup>27</sup>, finalmente renacer para una vida llena de placer celestial: “Ante una Ariadna que va a morir, viene Dionisos para que renazca” (Losada, 2012: 27). Es que Dionisos le concede

la inmortalidad no solamente por casarse con ella, sino también porque coge la corona de Ariadna (Corona Borealis)<sup>28</sup>, la echa a los cielos transformándola en una constelación: la llamada constelación de Ariadna.

Podremos entonces decir que el verbo *abandonar* no sirve solamente para caracterizar la situación de *abandonada* de Ariadna, con los sentimientos que esa misma situación suscita, como el lamento por ejemplo, sino también para crear las condiciones de redención de Ariadna por Dionisos: amor no correspondido- felicidad perdida- abandonada- lamentos- soledad- destino- aparición de Dionisos- amor correspondido- felicidad recuperada –casamiento - felicidad reencontrada. A este respecto, no se debe olvidar que este conjunto de “mitemas”, representan paradigmas, modelos, invariables arquetípicos de la existencia humana antigua o actual de tal modo que son redundantes o omnipresentes. En resumen: constituyen el modo más auténtico en que el ser humano expresa sus situaciones-límite.

### **3. 3. El sentido educacional del mito de Ariadna en Naxos**

Nuestras palabras finales se dirigen hacia el sentido educacional del mito de Ariadna. Por nuestro estudio mitocrítico sabemos que el mito de Ariadna, a través de sus cualidades mistericas y oraculares, intentó acercarse figurativamente a los significados más enigmáticos de la existencia humana: un estado de abandono que, al implicar una degradación psicológica y casi ontológica del ser humano, suspira por una deseada redención/transformación por el Otro, sea un humano o un dios poderoso. Esta transformación es indisoluble del carácter iniciático del mito como transmisor del Conocimiento, su poder transformador y generativo, su realidad metafísica y mágica (Gusdorf, 1984). No es también una simple coincidencia que Jean-Jacques Wunenburger en un texto titulado “La métamorphose de l’âme” haya hablado del carácter iniciático de la educación, a semejanza de las “fraternidades iniciáticas” medievales, y haya insistido, evocando la cita de Goethe: “Vuélvete aquello que tú eres”, que transformar al otro forma parte de la esencia del propio acto de educar: “Educar es metamorfosear a aquél que uno tiene a su cargo, o sea, hacer posible el triunfo de lo Mismo por intermedio de la diferencia” (Wunenburger, 2006: 2)<sup>29</sup>.

Es, pues, este poder transformador y generativo, potenciado por el mito, que desempeña una función significativamente

importante en aquello que una cierta filosofía de la educación llama “formación” (*Bildung* en alemán), más específicamente, como lo dice Giancarla Sola, la transformación en la formación del hombre (*Umbildung* – Sola, 2003). La transformación del dios Dionisos y de Ariadna es pues en sí misma arquetipal y, como tal, debe asumirse como paradigmática para una filosofía de la educación que pretende elegir la formación del hombre como uno de sus objetivos clave y, así, originariamente radical: ¡sí mismo como otro en una plenitud transmutadora!

Es éste, finalmente, el mensaje remitogizador que el mito de Ariadna ha traído delante de nosotros. Por la metamorfosis dionisiaca, la vida humana se diviniza y con ella el dios mismo se humaniza envuelto en la pasión femenina de Ariadna: “¡Yo te digo [canta Baco hacia Ariadna] que ahora comienza la vida para ti y para mí!”<sup>30</sup>.

## Bibliografía consultada y utilizada

### 1. Autores antiguos

Apolodoro (2003). *Un Manuel antique de mythologie*. Vevey: Édition de l’Aire.

Catulle (2002). *Poésies*. Texte établi et traduit par G. Lafaye. 13<sup>e</sup> tirage revu et corrigé. Paris: Les Belles Lettres.

Diodore de Sicile (1997). *Mythologie des Grecs. Bibliothèque Historique*. Livre IV. Paris: Les Belles Lettres.

Eurípide (1961). *Les Bacchantes*. Paris: Les Belles Lettres.

Hésiode (2002). *Théogonie. Les Travaux et les Jours*. Bouclier. 16<sup>e</sup> tirage. Paris: Les Belles Lettres.

Homère (2002). *Iliade*. 10<sup>e</sup> tirage. Paris: Les Belles Lettres.

Homère (2002). *Odyssée*. 10<sup>e</sup> tirage. Paris: Les Belles Lettres.

Nono de Panópolis (2000). *Les Dionysiaques*. Tome XVII: Chant XLVII. Paris: Les Belles Lettres.

Ovide (1955). *Métamorphoses*. Tome II 8VVI-X). Paris: Les Belles Lettres.

Ovide (2002). *Héroïdes*. 3<sup>e</sup> tirage de la 5<sup>e</sup> édit. Paris: Les Belles Lettres.

Ovídio (1986). *Heroídas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ovídio (1994). *Cartas de las Heroínas*. Madrid : Editorial Gredos.

Pausanias (1977-1988). *Description of Greece*. 5 T. (Books I-X). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd.

Plutarque (1958). *Vies*. Tome I: Thésée-Romulus. Lycurgue-Numa. Paris: Les Belles Lettres.

## 2. Estudios Críticos

- AA.VV. (1985). Strauss. Ariane à Naxos. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 3-155.
- Banoun, B. (1985a). Du Prologue comme fil d'Ariane. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 101-104.
- Banoun, B. (1985b). Le poète et le compositeur. La genèse d'Ariane à Naxos à travers la correspondance entre Strauss et Hofmannsthal. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 12-17.
- Baume, A. de la (1985). A l'orée du mythe, une scène inaugurale. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 147-149.
- Bernhard, M.-L. (1986). Ariadne. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). III – 1. Aterion-Eros, 1050-1070*. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München.
- Blumenberg, H. (2006). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brèque, J.-M. (1985). Tout entière sous le signe de Circé. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 21-27.
- Brunel, P. (1974). *Le Mythe de la Métamorphose*. Paris: Armand Colin.
- Calame, C. (1990). *Thésée et l'Imaginaire Athénien. Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne : Éditions Payot Lausanne.
- Cassirer, E. (1972). *La Philosophie des Formes Symboliques. 2. La pensée mythique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Chauviré, C. (1991). *Hofmannsthal et la Métamorphose. Variations sur l'opéra*. Combas: Éditions de l'éclat.
- Dancourt, M. (2002). *Dédale et Icare: metamorfoses d'un mythe*. Paris: CNRS.
- Daraki, M. (2004). *Dionysos et la déesse Terre*. Paris: Les Éditions Arthaud.
- Duch, L. (1998). *Mito, Interpretación y Cultura*. Barcelona: Herder.
- Durand, G. (1989). *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris : PUF.
- Durand, G. (1996). Pas à pas mythocritique. In D. Chauvin (Textes réunis par), *Champs de l'imaginaire*, 229-242. Grenoble: ellug.
- Durand, G. (1998). Passo a Passo Mitocrítico. In D. Chauvin (Textos reunidos). *Campos do Imaginário*, 245-259. Lisboa: Instituto Piaget.
- Durand, G. (2003). *Mitos y Sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Edición Bilbos.
- Fayant, M.-C. (2000). Notice. In Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques*, 3-92. Tome XVII: Chant XLVII. Paris: Les Belles Lettres.
- Fernández Urtasun, R. (2012). *Ariadna abandonada en Naxos*. Consultado en 10/07/2012. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario9/Sem081029\\_Urtasun\\_Ariadna.pdf](http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario9/Sem081029_Urtasun_Ariadna.pdf), 1-29.

Garagalza, L. (2004). Hermenéutica Simbólica. In A. Ortiz-Osés; P. Lanceros (Dir.), *Diccionario de Hermenéutica*, 197-200. Bilbao: Universidad de Deusto.

Gasparri, C. (1986). Dionysios. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). III – 1. Aterion-Eros*, 420-514. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München.

Gusdorf, G. (1984). *Mythe et Métaphysique*. Paris: Flammarion.

Hofmannsthal, H. von (1985). Lettre à Richard Strauss. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 18-20.

Hofmannsthal, H. von (2002). *Electre/Elektra; Le chevalier à la rose/Der Rosenkavalier; Ariane à Naxos/Ariadne auf Naxos*. Paris: Flammarion.

Hübner, K. (1985). *Die Wahrheit des Mythos*. München: C. A. Beck.

Huré, P.-A. (2002). Introduction, présentation des textes, notes, annexes, chronologie et bibliographie. In H. von Hofmannsthal, *Electre/Elektra; Le chevalier à la rose/Der Rosenkavalier; Ariane à Naxos/Ariadne auf Naxos*, 433-553. Paris: Flammarion.

Jameux, D. (1985): Strauss insincère. La signification d'Ariane à Naxos dans l'œuvre de Richard Strauss. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 4-11.

Jeanmaire, H. (1991). *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot.

Jurgeit, F. (1986). Ariatha/Ariadne. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). II – Aphrodisias - Athena*, 1070-1077. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München.

Kerényi, K. (1996). *Dionysos: archetypal image of indestructible life*. Princeton: Princeton University Press.

Leranó, G. (2010). *Arianna. Storia di un mito*. 2ª ediz. Roma: Carocci.

Lévy, A.-D. (1998). Dioniso: a evolução do mito literário. In P. Brunel (Org.), *Dicionário de Mitos Literários*, 233-238. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UnB/José Olympio Editora.

Losada, J. M. (2012). Debate posterior. In R. Fernández Urtasun, *Ariadna abandonada en Naxos*. Consultado en 10/07/2012. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario9/Sem081029\\_Urtasun\\_Ariadna.pdf](http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario9/Sem081029_Urtasun_Ariadna.pdf), 26-29.

Moreau, A. (1998). Dioniso antigo, o inatingível. In P. Brunel (Org.), *Dicionário de Mitos Literários*, 238-248. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UnB/José Olympio Editora.

Moya del Baño, F. (1969). *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio (IV, V, VII, X, XVIII, XIX)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Norman, J. (1985). Ariane et moi. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 119.

- Otto, W. F. (1969). *Dionysos: le mythe et le culte*. Paris: Mercure de France.
- Peyronie, A. (1998). Ariadne. In P. Brunel (Org.), *Dicionário de Mitos Literários*, 82-88. 2.<sup>a</sup> ed.. Rio de Janeiro: Editora UnB/José Olympio Editora.
- Ricoeur, P. (1996). *Si mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Ronchaud, L. de (1877). Ariadne. In M. M. Ch. Daremberg; E. Saglio (Dir.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 420-422. T. 1.<sup>er</sup>. Première partie (A-B). Paris: Librairie Hachette et C.<sup>ie</sup>.
- Schlesier, R. (Hrsg.) (1985). *Faszination des Mythos: studien zu antiken und modernen interpretationen*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Sola, G. (2003). *Umbildung. La «trasformazione» nella formazione dell'uomo*. Milano: Bompiani.
- Stoll, H. W. (1884-1890). Ariadne. In W. H. Roscher (Herausgegeben Von). *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, 540-546. Erster Band. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner.
- Strauss, R. (1985). Ariane à Naxos. *L'Avant-Scène Opéra*, 77 (1985) 31-94.
- Strauss, R. (1991). Ariane à Naxos. In A. Pâris, *Livrets d'Opéra*. II. *De Rossini à Weber*, 208-244. Tome 2. Paris: Robert Laffont.
- Strauss, R. (2003b). Ariadna en Naxos. Consultado en 09/06/2012. Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/ariadnaennaxos/naxos.htm>, 1-19 [Prólogo].
- Strauss, R. (2003a). Ariadna en Naxos. Consultado en: 09/06/2012. Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/ariadnaennaxos/naxos.htm>, 1-18 [Acto I].
- Vatin, C. (2004). *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*. Paris: Éditions Ens.
- Veneri, Alina (1986). Dionysos. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). III – 1. Aterion-Eros*, 414-420. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München.
- Voigt, F. A. (1884-1890). Dionysos. In W. H. Roscher (Hrsg.), *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, 1029-1089. Erster Band. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner.
- Wagner, R. (1895). Ariadne. In G. Wissowa (Hrsg.), *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 803-810. Dritter Halbband (Apollon-Artemis). Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag.
- Wunenburger, J.-J. (2006). La metamorphose de l'âme. Consultado en 17/09/201. Disponible en: <http://www.agora.qc.ca>. [sitio de la *Encyclopédie de L'Agora*].
- Wunenburger, J.-J. (2011). *L'Imagination mode d'emploi ? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*. Paris : Éditions Manucius.

---

<sup>1</sup> ***Ariadna in Naxos under the sign of metamorphosis. An educational, mythological and critical contribution***

Recibido: 4 de marzo de 2014

Aceptado: 24 de junio de 2014

<sup>2</sup> Doctor.

Universidade do Minho (Portugal).

Email: afaraujo@ie.uminho.pt

<sup>3</sup> Mestre.

Escola Secundária Sá de Miranda (Portugal).

Email: jauribeiro@gmail.com

<sup>4</sup> Este estudio es una reflexión profundizada de una ponencia presentada por nosotros en Madrid en el Coloquio Internacional “Mito e Interdisciplinarietà” (Madrid, 29-30 de octubre de 2012), titulada “Permanencia, derivación y usura del mito de Ariadna en Naxos de Richard Strauss”. Este trabajo ha sido financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-OE/CED/UI1661/2014 do CIEd (Universidade do Minho – Instituto de Educação, Braga – Portugal). Primeramente, no podemos dejar de agradecer efusivamente la revisión del texto efectuada por las Dr<sup>a</sup> Sónia Antunes y de Estela Almeida, sin la cual los autores no podrían tener realizado su tarea de redacción en lengua castellana. Una palabra de agradecimiento se impone también al Profesor Fernando Sadio Ramos (*Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra* – Portugal) por su apertura y solidaridad académico-científica hacia el tema de este trabajo de investigación interdisciplinar. Por último, un saludo amigo y sincero para nuestro amigo Profesor Luis Garagalza de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU – Vitoria-Gasteiz, España) que nos ha apoyado desde el primer momento con sus consejos filosóficos y hermenéuticos.

<sup>5</sup> Es una ópera de Richard Strauss (1864-1949) en un prólogo y un acto con libreto de Hugo von Hofmannsthal (*Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*). Salvo indicación contraria, todas las citas de la ópera *Ariadna en Naxos* hechas a lo largo del presente estudio fueron traducidas por Josep Francesc Pertusa (Strauss, 2003a). La versión definitiva se estrenó en el Teatro de la Corte de Viena, el 4 de octubre de 1916. Aquí utilizamos una traducción de Josep Francesc Pertusa (2003b). Por razones de rigor, nosotros nos obligamos también a seguir lo más atentamente posible las ediciones bilingües (alemanas-francesas) de Hugo von Hofmannsthal presentada por Pierre-Antoine Huré (2002: 433-553) y de Alain Pâris (1991: 209-244), así como la traducción francesa de Georges Purcher (1985: 36-94) del libreto de la ópera que se encuentra publicada en el número de la revista *L'Avant-Scène Opéra*. Lo que precede está referenciado en nuestra bibliografía final. Haremos un resumen de la ópera, cuyo decorado representa una isla desierta en la Antigüedad, que se encuentra en los *Livrets d'Opéra (Libretos de Ópera)* de Alain Pâris: “Ariane dort sur son île de Naxos. À son réveil, elle évoque dans un long monologue son Bonheur passé avec Thésée, constamment interrompue par les commentaires des comédiens italiens. Elle ne songe qu'à la mort, malgré l'intervention de Zerbinette qui tente de la convertir à une philosophie plus légère. Les trois nymphes annoncent l'arrivée d'un bateau amenant Bacchus qui sort des bras de Circé. Ariane l'accueille comme le messenger de la mort. Suit alors un long duo d'amour qui transfigure Ariane. Zerbinette revient pour se réjouir, dans un dernier commentaire, que ses conseils aient été suivis” (1991: 210). Teniendo en cuenta el resumen, pensamos que Hugo von Hofmannsthal ha favorecido las contribuciones latinas del mito de Ariadna: “La poésie latine et les arts figures ont favorisé la diffusion

de la version selon laquelle Ariadne, après avoir contribué à la victoire de Thésée sur le Minotaure, fut abandonnée par l'ingrat sur le rivage de Naxos où elle fut découverte par Dionysos dont elle devint l'épouse. La célébrité de cette version ne doit pas faire oublier qu'elle n'est qu'une des formes d'une légende qui connut bien des variantes" (Fayant, 2000: 54). Sobre el papel desempeñado por Dionisos, véase Fayant, "Le rôle de Dionysos", 2000: 56-57. También sobre las razones del abandono de Ariadna por Teseo hay diferentes versiones, consúltese Fayant, 2000: 54-56. El tema de la muerte, que aparece mucho en las versiones griegas del mito, no se encuentra en el libreto de la ópera Ariadna en Naxos, aunque haya, por ejemplo, alusiones: "Ay! ¿Dónde estoy? ¿Muerta? Estoy viva, viva nuevamente, ¿vivo todavía? Da lo mismo, pues ninguna vida, aquí ¡yo vivo!" (Strauss, 2003a: 1). Para una visión desarrollada de este tema, véase: Fayant, 2000: 83-88. En el libreto de Hugo von Hofmannsthal el dios Dionisos es designado por Bacchus/Baco (Bakkhos), que es el nombre que la mitología romana utiliza para denominar el dios de la viña. A este respecto, Jean-Michel Bréque señala: "On peut regretter à ce sujet que ce soit le nom de Bacchus et non celui de Dionysos qui ait été retenu par l'écrivain car il évoque moins ces puissances grandioses qu'il n'éveille des images d'estaminet" (Bréque, 1985: 26). También la utilización de Baco por el autor del libreto parece indicar nuestra idea básica de que el autor ha seguido las versiones latinas del mito de Ariadna. Finalmente, Bernard Banoun destaca en su estudio que Hugo von Hofmannsthal ha merecido más la fidelidad histórica de la leyenda de Ariadna que la profundidad del mito en sí mismo (Hofmannsthal, 23-VII-1911). Este mito se impone a Hofmannsthal como uno de los temas de ópera más apreciado en los siglos XVII y XVIII. Su ambición era hacer renacer la ópera de la corte y la iconografía barroca llena de 'personajes de la mitología heroica... en miriflaques y plumas de avestruces" (Hofmannsthal, 20-III-1911)" (Banoun, 1985b: 13).

<sup>6</sup> Seguiremos aquí la perspectiva filosófico-hermenéutica de nuestros amigos de la Escuela de Deusto (Bilbao); véase Garagalza, 2004.

<sup>7</sup> Aquí también se ubica obviamente el problema de la difusión de los mitos en las diferentes culturas (Vatin, 2004: 10; 128). También se ve que el mito de Dionisos y de Ariadna es "coriaceo" (Roger Bastide – Vatin, 2004: 12).

<sup>8</sup> Del encuentro de Teseo con Ariadna y de esta con Dionisos hablan de dos tradiciones míticas diferentes (Vatin, 2004: 15). Este tema del amor correspondido ha merecido un amplio y profundizado estudio por la parte de Claude Vatin con el título *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*. Este autor no deja incluso de subrayar que el tema del amor recíproco entre Ariadna y Dionisos y su casamiento siempre ha suscitado, por tratarse de una narración ejemplar dotada de una eficacia (pregnancia diría Ernst Cassirer) simbólica, un gran interés manifestado por artistas y poetas. Estamos por tanto delante de un mito antiguo y persistente, aunque con sus derivaciones y usura, pero no hay duda de que el hecho de que trata de la unión entre una mortal y un dios grande y poderoso (relación hierogámica) ha contribuido a su persistencia en el imaginario colectivo.

<sup>9</sup> Es verdad que en un primer momento debemos seleccionar los segmentos narrativos marcantes y las constantes de su universo, que constituyen la trama del mito patente o manifiesto, o sea, tal como nos es narrado en una versión, para en seguida articularlos en orden a que se construya un discurso simbólico. Esta tarea hermenéutica no se revela muy compleja porque estamos tratando de un mito patente, explícito: ¡el mito como se desnuda delante de nuestros ojos revelando sus secretos y su dinámica! Pero pasa algo ya muy diferente, por ejemplo, cuando desciframos los mitos y sus rasgos en el interior de las ideologías políticas, científicas

y pedagógicas pues aquí el mito está latente y por eso es fugitivo y difuso, no facilitando, en nada, la tarea hermenéutica.

<sup>10</sup> Sobre este dios, consúltense los siguientes estudios, entre otros: Kerényi, 1996; Otto, 1969; Daraki, 1994; Jeanmaire, 1991; Veneri, 1986: 414-420; Gasparri, 1986: 420-514; Voigt, 1884-1890: 1029-1089. En lengua portuguesa, véase Lévy, 1998: 233-238 y Moreau, 1998: 239-248. Sobre la naturaleza de este dios y de sus rasgos más sobresalientes, véase el resumen hecho por Vatin, 2004: 13. También Hugo von Hofmannsthal, en la su *Carta a Richard Strauss*, habla de la naturaleza de Dionisos (Hofmannsthal, 1985: 19).

<sup>11</sup> La historia de Ariadna en su relación con Teseo y Dionisos es conocida (Vatin, 2004: 14). En resumen: Ariadna enamorada de Teseo le ayuda con un ovillo y es abandonada por el joven Teseo en Naxos y después ocurre la redención de Ariadna por Dionisos. La última parte de esta narración es completada por Ferécides [Phérécyde] de Atenas o de Léros que escribió el siguiente pasaje sobre el mito de Teseo y de Ariadna y que fue resumida, de acuerdo con Claude Vatin, por un escolástico de la *Odisea* (Vatin, 2004: 32). Consúltense, entre otros estudios, Ronchard, 1877: 420-421. Véase también el artículo de Wagner (1985: 803-810). También en lengua alemana, véase Stoll, 1884-1890: 540-546. En lengua portuguesa, traducción del francés, se puede consultar Peyronie, 1998: 82-88. Consulte también el estudio especializado sobre el mito de Ariadna de Giorgio Leranó (Leranó, 2010).

<sup>12</sup> Es verdad, por ejemplo, que Nono, Plutarco, Diodoro, Apolodoro sitúan el abandono de Ariadna por Teseo y su casamiento con Dionisos en la isla de Naxos, pero otros autores, tales como Ferécides [Phérécyde] de Atenas o de Léros, Teócrito, Apolonio de Rodas, etc, sitúan la leyenda/mito de Ariadna en la isla de Dia (Fayant, 2000: 58-60). Pero algo que es importante destacar es que Naxos es la isla de Dionisos. Claude Calame en su estudio *Thésée et L'Imaginaire Athénien* presenta nueve versiones distintas de la etapa naxiana de la expedición de Teseo (Calame, 1990: 105-116). A este respecto, también el mismo autor habla de la isla de Naxos como lugar de placer del dios Dionisos: "Naxos ou les plaisirs de Dionisos (1990: 242-250).

<sup>13</sup> Este tipo de literatura es una fuente muy rica e inagotable de elementos míticos de gran fuerza icónica, antropológica, psicológica y espiritual. Véase, por ejemplo, la fuerza antropoplástica de algunas imágenes asociadas al mito de Ariadna: su despertar buscando a Teseo; los detalles físicos que demuestran su desvarío pasional y la mirada al horizonte tratando de encontrar la nave en la que huye su amado. También Claude Vatin nos alerta que la literatura y las imágenes (en francés el autor habla de *imagerie*) son complementarias (Vatin, 2004: 9-10).

<sup>14</sup> Remitimos el lector al estudio que Claude Calame hace de las "bodas dionisiacas" que nos ayuda a entender mejor la complejidad que las mismas encierran (Calame, 1990: 199-204).

<sup>15</sup> Para una lectura completa del cántico 47 de Nono, véase Vatin, 2004: 128-131, y obviamente la propia obra del poeta citada en la bibliografía final. En este cántico tanto aparece el nombre de Baco, como el nombre de Dionisos.

<sup>16</sup> En este contexto, es pertinente recordar las palabras de Jessye Norman (1985: 119) que es una intérprete clásica de Ariadna.

<sup>17</sup> A este respecto, véase Claude Calame que en su libro *Thésée et L'Imaginaire Athénien* dedica a propósito de la unión conyugal de Dionisos y Ariadna un paso muy esclarecedor: 2.5.4. (Calame, 1990: 248-250).

<sup>18</sup> Consúltense Nono, *Dionysiaques*, XLVII, citado por Vatin, 2004: 129.

---

<sup>19</sup> Sobre la benéfica influencia de Afrodita y de Eros sobre Dionisos, véanse las palabras de Claude Vatin (2004: 125).

<sup>20</sup> Debemos subrayar que el destino de Ariadna no deja de ser un misterio, así como es también importante evidenciar que el matrimonio entre una mortal y un dios tan poderoso como Dionisos es más que un simple rito de paso – es un modelo de iniciación ejemplar (Vatin, 2004: 101; 126). José Manuel Losada llama precisamente la atención sobre este rasgo de Ariadna: “Hay un rito iniciático en Ariadna, Ariadna como ayuda, (...) Ariadna forma parte de lo útil. Ella está allí para ayudar a Teseo, si no hubiera sido por ella, Teseo habría muerto. En cualquier caso, Ariadna tiene un papel de utilidad” (Losada, 1912: 27). El punto de vista de José Losada que nos parece acertado todavía se queda incompleto porque no hay una referencia a Dédalo (escultor, arquitecto, artesano e inventor), un fiel cómplice de las mujeres de Minos (Pasífae y Ariadna), cuya acción siempre se caracteriza por la utilidad de sus artefactos y demás creaciones. Importa pues, decir que ha sido a petición de Ariadna que Dédalo le ofrece la solución de salida del laberinto: el ovillo y demás consejos útiles que se han revelado provechosos para la victoria de Teseo y su regreso a la ciudad de Atenas (Dancourt, 2002: 7-28).

<sup>21</sup> Se nota que el casamiento mítico de Dionisos ha contribuido a fortalecer la dignidad de la mujer clásica y que, en consecuencia, a que su vida sea más fácil (Vatin, 2004: 126).

<sup>22</sup> Además, no podemos olvidar la palabras, llenas de consecuencias, de Jessye Norman que ha interpretado Ariadna en Metropolitan Opera, en 1984 (1985: 119).

<sup>23</sup> Schelling opone a la interpretación alegorizante del mundo, la interpretación “tautegórica” del mito, privilegiando la expresión simbólica. La interpretación “tautegórica” es una interpretación que considera “las figuras míticas como producciones autónomas del espíritu que deben ser comprendidas por sí-mismas y a partir de un principio específico que les da sentido y forma” (Cassirer, 1972: 18-19). El sentido del mito debe buscarse en la propia mitología. El mito quiere, simplemente, decir “la misma cosa” y no “otra cosa” más allá de la realidad. Para un mayor desarrollo de esta posición, consulten Duch, 1998: 380-391.

<sup>24</sup> Nosotros preferimos la traducción francesa del original alemán “Geheimnis der Verwandlung” por estar más adecuada con el sentido originario: “mystère de la métamorphose”.

<sup>25</sup> La Princesa de Creta pide a Dionisos que la salve, que aleje para siempre sus dolores y que transforme sus “¡tristezas sin alivio!” y la conduzca “al otro lado”, al “reino de las sombras” y le “libre de las necesidades terrenas”.

<sup>26</sup> A este respecto, importa decir que Dionisos es el dios de la vida y de la resurrección (Brèque, 1985: 26).

<sup>27</sup> Jean-Michel Brèque llama nuestra atención para el tercer nacimiento de Dionisos (1985: 26).

<sup>28</sup> Parece que esta corona, fabricada por Hefesto, ha sido un regalo de la diosa Afrodita por su casamiento con Dionisos. También se dice, que ha sido un regalo del propio dios a Ariadna, pero es, en cualquier caso, una corona de oro y de diamantes fabricada por Hefesto que se convirtió más tarde en dicha constelación. Obsérvese que en el libreto de la ópera no hay ninguna referencia a este regalo nupcial. Es esta corona, según Walter Otto (1969: 191), la que hace que Ariadna sea también conocida, así por ejemplo en Creta, por Aridela, que significa aquella que es “muy visible de lejos”.

<sup>29</sup> En su estudio, Jean-Jacques Wunenburger desarrolla el sentido de su razonamiento sobre el sentido de la metamorfosis (2006: 3).

---

<sup>30</sup> No es de menor importancia señalar que "L'arrivée de Bacchus se fait symboliquement sous le signe de la magicienne Circé, princesse des metamorfoses. Mais la vie a une puissance de métamorphose autrement forte que la sienne, cette vie dont les forces créatrices, au fond, sont celles d'un artiste baroque" (Brèque, 1985: 26).