

En el seminario que Carl Gustav Jung dedicó al *Zaratus-tra* de Nietzsche entre 1934 y 1939, es decir, en la época en que ya estaban apareciendo importantes estudios sobre el filósofo (el libro de Karl Jaspers de 1934; de 1936 es el libro de Karl Löwith sobre el eterno retorno y en ese mismo año Heidegger comienza el seminario sobre Nietzsche), el psiquiatra suizo advertía: «Por eso su vida no nos convence de su doctrina», para afirmar seguidamente que a pesar de su grandeza fue un enfermo mental, lo que mueve al editor del seminario a preguntarse al final de su introducción acerca de si el seminario de Jung hizo realmente justicia a «la grandeza» de Nietzsche (Jung 2019, p. 16, p. 25). Que los demonios torturaran a san Antonio en el desierto no significa que por ello no fuera un asceta y un santo. No se trata de incoherencia entre pensamiento y vida, sino de realidad. Un pensamiento asalta a Nietzsche o el filósofo piensa un pensamiento: lo decisivo es cómo lleva ese pensamiento a sus últimas consecuencias dentro de una lógica implacable, la que le conduce a la «transvalorización de los valores» y con ella al desmantelamiento del cristianismo. Que su vida estuviera a la altura de su pensamiento, esa es otra cuestión, que nada tiene que ver con la locura o la deshonestidad, convencido como estaba Nietzsche de que *su* pensamiento –acabar con el nihilismo y afirmar la vida– constituía la mejor salida para la cultura europea. Que orientó su vida por ese camino, no hay ninguna duda de ello. Que lograra ser él mismo un superhéroe, o un dios, eso ya es algo más complejo, aunque posiblemente en instantes llegó a serlo, pero, al igual que el proceso de individuación junguiano, eso también es algo que nunca termina mientras la vida continúa. Los seres humanos, como Melusinas, construimos de día lo que de noche se derrumba.

En el laboratorio de pensamientos que fue Friedrich Nietzsche (Safranski 2019, p. 374) el mito de Ariadna encontró un lugar a partir del cual desplegó la idea de la afirmación de la vida (Deleuze [1963] 1993). En el *Zaratus-tra*, como acabamos de ver, el mito está interiorizado: Ariadna es el alma, y lo es en la encrucijada entre el abandono y la espera. Existe una imagen plástica que se corresponde a la perfección con la imagen textual nietzscheana. Se trata de una escultura cuyo original se ha perdido y de la que existen varias copias. Me refiero a la escultura de la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, una copia romana del siglo II d. C. (Fig. 3), que conoce otras versiones: la medicea de los Uffizi de Florencia, la del Museo del Prado, la del Museo de San Antonio en Tejas, o la turca del Museo de Antalya. Todas ellas están



Fig. 3

emparentadas por la postura del cuerpo, echado o semiechado, con las piernas cruzadas, un pecho al descubierto, y sobre todo por el gesto de los brazos: mientras el derecho se apoya sobre la cabeza, la mejilla descansa sobre el dorso de la mano izquierda. Estas copias romanas parecen proceder de un modelo del Asia Menor de finales del siglo III-II a. C., según manifiesta el tratamiento voluminoso de los pliegues, similar al de otras estatuas femeninas halladas en Pérgamo. La historia de esta escultura –desde que fue adquirida por el papa Julio II en 1512, época en la que se la confundió con Cleopatra muriente por el brazalete de serpiente, hasta su correcta identificación como Ariadna por Ennio Quirino Visconti (1782)–, es realmente interesante, entre otras cuestiones, por sus diferentes instalaciones, que atrajeron la atención de dibujantes y pintores, entre ellos Francisco de Holanda; quien en un dibujo de 1588 la reprodujo tal y como se había colocado en tiempos del papa Julio II, en una gruta sobre una fuente en el cortile del Belvedere (*Fig. 4*). La Ariadna de los Uffizi, instalada originalmente en Villa Medici, fue pintada por Velázquez durante su viaje a Italia de 1649-1651. Pero, por mucho que atrajeran las instalaciones a los artistas, la auténtica fascinación debió proceder de la escultura misma. Visconti pudo deshacer el malentendido sobre la identidad del personaje gracias al descubrimiento del relieve en que Ariadna aparece con los mismos gestos que la escultura vaticana, pero esta vez junto a Dioniso. Ariadna es descubierta al dios retirándosele el manto, mientras una ménade danza al son de los timbales, según una iconografía perfectamente fijada en los sarcófagos (véase *Fig. 2*).

En la iconografía antigua, el abandono de Ariadna por parte de Teseo y la llegada de Dioniso fueron tratados

como una escena única, ya desde el siglo V a. C., y en la pintura pompeyana de la época de Augusto el tema de la Ariadna abandonada estuvo muy difundido (Valeri 2019, pp. 13-32). El caso de la escultura vaticana, donde la «historia» ha sido suprimida pues al parecer nunca formó parte de un grupo (Stähli, 2001, p. 389), es semejante a otros casos de la historia del arte, en que el personaje aislado ya no es objeto de lectura, sino de contemplación. Se trata aquí de una imagen sintética, y en ese sentido, comparable a la *imago pietatis* gótica, en que la supresión de la historia –la historia de la pasión– induce a



Fig. 4

una inmersión contemplativa (*kontemplative Versenkung*) en la afortunada expresión de Erwin Panofsky (Panofsky [1927] 1997, p. 15). El cuerpo de Ariadna descubierto a la mirada del dios, y también a la del espectador, constituye una imagen claramente erótica y sexual (Stähli 2001, p. 393), aunque podría añadirse que dentro de un erotismo teñido de sacralidad. El cuerpo se muestra por ese acto de descubrimiento, de modo que su percepción es posible gracias a un acto único, comparable con el descorrer de las cortinas, motivo iconográfico que tanto sirvió para mostrar el paraíso en el arte medieval como para aludir al ocultamiento del mundo en el surrealismo (Cirlot 2010, pp. 103-104).

En el arte griego, como en la filosofía griega hasta Platón –y eso era justamente lo que Nietzsche admiraba profundamente de los griegos–, el cuerpo es belleza y por ello epifanía, pues en el paganismo es el mundo terrenal aquello intensamente apreciado y valorado. Lo que resulta extraordinario de la Ariadna vaticana y de todas las otras copias consiste en que «lo que le sucedió» a Ariadna queda expresado, no con la historia que narra el mito, sino con el gesto: la mano izquierda en la mejilla como claro gesto de melancolía, el brazo apoyado sobre la cabeza como gesto extático tal y como aparece en la danza de las ménades que echan hacia atrás un brazo, o también como gesto de dormición y espera. A partir de la postura de los brazos se alude a la situación de Ariadna, abandonada por el héroe, por ello presa de la melancolía, y dormida, a la espera en el sueño, o en el despertar, de la llegada del dios. Entre el éxtasis y la melancolía, entre el abandono y la espera. Si queremos situarla en la historia narrada por el mito, este sueño de Ariadna no corresponde al momento en que sigilosamente Teseo la abandona,

sin olvidarse de coger sus sandalias, como se muestra en una copa de figuras rojas fechada a finales del siglo V a. C. (Tarquinia, Museo Nacional RC 5291). La escultura vaticana no ofrece la imagen de un sueño tranquilo. Es un segundo sueño, el que sucede después de haberse dado cuenta del abandono y de recorrer desesperada la playa de Naxos, tal y como nos cuenta Catulo en su *Carmen* 64, el primero que concedió voz a la abandonada y la hizo hablar en primera persona. Es un sueño inquieto como muestran sus vestiduras desarregladas. Ya abandonada, pero sin que todavía haya llegado el dios. Ese es el estado del héroe que Nietzsche describe en el capítulo «De los sublimes» de la segunda parte de *Zaratustra*: «Con el brazo apoyado sobre la cabeza» y ese es el misterio del alma: abandonada por el héroe, se acerca en sueños el superhéroe. La pregunta que ahora nos formulamos es bastante previsible: ¿había visto Nietzsche la escultura vaticana?

No he podido encontrar testimonio de que Nietzsche hubiera visto la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, por ejemplo, durante su estancia en Roma en el mes de mayo de 1883, justamente cuando está trabajando en la segunda parte del *Zaratustra*, como le escribe en julio de ese año a Köselitz: «he concebido la IIª parte del *Zaratustra* y la he dado a luz» (Nietzsche 2010b, p. 374). Nietzsche comenta en ocasiones el efecto que le producen las obras de arte; por ejemplo, habla de la impresión que sintió al ver el antiguo busto de Epicuro en los Museos Capitolinos donde pudo apreciar «el máximo grado de expresión de voluntad y espiritualidad» (Nietzsche 2010b, p. 360). Sin embargo, en su correspondencia no se encuentra ningún testimonio acerca de la *Ariadna durmiente*. Pero, y eso sí que es seguro, Nietzsche viajó a Roma con *Der Cicerone* de Jacob Burckhardt, donde se

encuentra una descripción de la Ariadna vaticana. El pasaje en concreto alude a la posición de los brazos como medio para enmarcar la cabeza: «Jamás se podrá admirar suficientemente el modo en que, por medio de la posición de los brazos, la cabeza alcanza su máximo valor», aunque previamente había observado que «está demasiado inclinada hacia delante, lo que concede, sobre todo al brazo derecho apoyado sobre la cabeza, un aspecto demasiado pesado y falsea un poco el aspecto de todo el conjunto» (Fressola 2020, p. 221). Ya fuera la contemplación de la escultura en los Museos Vaticanos, ya fuera el texto de Burckhardt y su recreación mental, una imagen como la *Ariadna durmiente* tenía que conmovier a Nietzsche, como le había conmovido una imagen femenina cuyos brazos no adoptan la postura de Ariadna, pero que de algún modo presenta un parentesco con aquella. Cuando visitó el Palazzo Brignole de Génova, según cuenta en una carta fechada el 11 de mayo de 1877, confesó la honda impresión que le causó, ahora sí, la *Cleopatra* del Guercino: «Los otros cuadros [salvo Van Dyck y Rubens] me dejaron frío a excepción de una Cleopatra muriente»; «(*Die andern Bilder liessen mich kalt, ausgenommen eine sterbende Cleopatra von Guercino*)» (Nietzsche 2000) (Fig. 5). A esta Cleopatra el brazo izquierdo le cae dejando reposar la mano sobre el lecho, mientras el brazo derecho está doblado sobre su vientre en el que, confundida con sus dedos, aparece la serpiente. Pero su cuerpo se dispone de un modo semejante a la Ariadna del Vaticano: con el pecho o los pechos descubiertos, medio sentada, con las piernas cruzadas, aquí con la cabeza girada hacia la izquierda. Se trata de una semejanza como la que guardaba la Ariadna del Vaticano con la divinidad fluvial, al menos a los ojos de Aby Warburg, tal como muestra el panel 4

del *Atlas Mnemosyne* (Filisetti 2019, p. 252), con los cuerpos reposando pesadamente sobre la tierra y unidos ambos por un mismo sentimiento, el de la melancolía.

La imagen de una escultura que representa a una figura dormida perseguía a Nietzsche, como se manifiesta en un pasaje del cuaderno de 166 páginas con notas para el *Zarathustra II*, fechado en mayo-junio de 1883, esto es, en su mes «romano», donde Zarathustra habla del superhombre, de «la más sublime de las esculturas» y acerca de cómo despertarla:

¿Cómo lo soportaría yo, si no amase al superhombre más que a vosotros?

¿Para qué os di el espejo de las cien caras?

Superé hasta el amor que os tenía con el amor al superhombre.



Fig. 5

Y así como yo os soporto, así debéis vosotros soportaros, por amor al superhombre.

Sois para mí la piedra en la que duerme la más sublime de las esculturas

Y así como os golpea mi martillo, así tenéis que golpearos por mí: la llamada del martillo debe despertar a la figura dormida.

(Nietzsche 2010a, 9 [34], p. 356)

[...]

Ihr seid mir der Stein, in dem das erhabenste aller Bildwerke schläft

Und wie mein Hammer euch schlägt, so sollt ihr mir selber nach euch schlagen: der Hammerruf soll das schlafende Bild aufwecken.

(KSA 10, 9 [34], p. 356)

Nietzsche ya sabe que la filosofía se hace con el martillo, antes del *Crepúsculo de los ídolos*. Además, aquí el martillo sirve para despertar a la doncella durmiente: Ariadna se levanta y abandona la escena.

La interiorización del mito de Ariadna en el *Zarathustra* al transformarlo en «el misterio del alma» nos coloca delante de una elaboración psicológica del mito. El abandono del héroe que en principio parece la catástrofe de Ariadna no es sino su mayor suerte. «En lo que respecta a los héroes, no tengo muy buena opinión de ellos», escribe Nietzsche en su cuaderno de finales de 1882 y principios de 1883, aunque continúa diciendo «sin embargo, es la forma más aceptable de existencia, sobre todo si no se tiene otra elección» (Nietzsche 2010a, 4 [5], p. 92). Al nivel de la existencia como héroe corresponde la moral, la virtud, es decir, todo aquello que tiene que ser invertido y superado en la transvalorización nietzscheana. Su crítica a la moral y a las virtudes se fundamenta en su relati-

vidad y en su falsa apariencia detrás de la cual se esconden sentimientos negativos. Resentimiento y rencor son los sentimientos habituales que acompañan al abandono. Solo podrán superarse con la espera del superhéroe. El héroe y el superhéroe se presentan así como un combate en el alma, siempre reanudado, siempre vivo. En distintas ocasiones, Nietzsche, al que Jung llamó injustamente «el más resentido de todos», entendió la superación del resentimiento como un combate diario, resultado de la atención a la propia interioridad, del autoanálisis y de la autoconciencia. Por mucho que esto pudiera disgustarle, el modelo es cristiano: el conflicto entre héroe y superhéroe se ajusta a la concepción de la vida como una lucha entre vicios y virtudes, de la que nunca nadie ha esperado la radical anulación de los vicios. Pienso que la hipermoral del superhombre en Nietzsche hay que entenderla como una orientación, una aspiración o un sueño, como el de Ariadna, que de pronto ve cómo se le acerca el dios.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones citadas de Nietzsche

KSA [*Kritische Studienausgabe*] 4

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I-IV*, KSA 4, edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1988.

KSA 7

Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, KSA 7, edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1988.