

**Cuando Ariadna se vuelve  
laberinto y Minotauro  
(Persistencia y metamorfosis del mito  
en *Ariadna en la ciudad*  
de Diego Baracchini)**

Elbia Difabio  
Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

**D**iego Baracchini ha recreado el mito de Teseo en su novela *Ariadna en la ciudad*. Ya el título predice el contenido: la protagonista se llama Ana pero podría llamarse con justicia como la princesa cretense. La vinculación está de antemano explicitada. La circunstancia de lugar -“en la ciudad”- bien pudo ser reemplazada por “en el laberinto”. En el dibujo de la tapa de la editorial Losada, los edificios, vistos desde arriba, son recorridos irregularmente por un camino rojo y confuso. Configuran ya el laberinto. Es el paisaje típico de una gran ciudad, con rascacielos sin ventanas y sin personas. Es la ciudad “enfriada”, como la califica Ana; el Buenos Aires intrincado, compulsivo, gestador de hombres solitarios y perdidos, prisioneros, sofocados, alienados, que deambulan a ciegas y sin fe.

“La calle entera estaba allí, ruidosa y mineral, como una llanura cubierta de volcanes.” (p. 80)<sup>1</sup>

“Porque Buenos Aires pesaba, pesaba ...” (p. 83)

“Las personas, con sus rostros esculpidos por un día de trabajo, eran testigos de cargo contra la ciudad, contra esos duros edificios que exhalaban un olor a máquina que todavía no se había enfriado.” (p. 115)

<sup>1</sup> Las citas se han extraído de la novela, *Nuestra Época*, editorial Losada, 1965. perteneciente a la colección Novelistas de

Es, por extensión, cualquier urbe, adelantada en todo menos en su respeto por el hombre; metrópolis que ha olvidado hace mucho qué significa la fraternidad, la *φιλία εις τοὺς ἀδελφούς*.

El contenido mítico se presenta desde tres ópticas, que se entretajan y conforman a su vez un laberinto, una maraña de planos o niveles a menudo entrecruzados. Desentrañemos este laberinto estructural:

- 1) La redacción casi obsesiva, febril, de Ana en su cuaderno de apuntes; verdadera *κόθαρσις* para un alma desequilibrada, herida y acuciada por deseos desmesurados e ilusiones cada vez más inalcanzables.

“Ana había caído nuevamente bajo la euforia de su imaginación y había empezado a crear un personaje tan rebosante de módulos, de ocasiones, de ideas, que luego le era difícil sostener.” (p. 16)

En esos apuntes, fácilmente distinguibles por la bastardilla, Ana da rienda suelta a sus instintos. Para ello, significativamente, toma el mito desde el nacimiento de Ariadna como mujer por obra de Teseo, el posterior abandono en Naxos y su unión casi exclusivamente carnal con Dioniso. Por momentos, llega a la fusión con el mundo literario que está recreando:

“Pero, ¿qué me pasa? ¿Estoy imaginando o estoy copiando lo que siento, lo que veo?” (p. 13)

- 2) La autobiografía de Ana, una joven que se evade constantemente de la realidad, no solo a través del desahogo que le permiten sus escritos. Toda su existencia es una ficción dolorosamente elaborada, una inmensa mentira consciente. Ha construido paso a paso su propio laberinto y ha olvidado -o no quiere recordar- el camino de regreso. Se alude, en el capítulo X, por ej., a su destino de “mosca prisionera”, de “fiera acorralada”; y tres capítulos más adelante, a su vida “en una jaula”. Como Ariadna, se ha sentido y ha sido abandonada por Andrés y Eduardo respectivamente.
- 3) La obra de teatro que se está ensayando, *Teseo* de Nikos Kazantzakis. En esta tragedia el héroe no mata al Minotauro, sino que lo libera de la bestia que está en su interior. En el primer encuentro con el director teatral, el narrador alude precisamente a la mente de la Ariadna de Kazantzakis, como un anillo mágico con el cual la joven devana sus pesadillas y encuentra las sendas liberadoras. Es el intelecto que esclarece, que facilita el paso de la oscuridad a la luz. Y sobre esta escena se vuelve, una y otra vez, a lo largo de la novela. Se ensayan

solo los parlamentos en conexión con la joven cretense. El contraste se vuelve cada vez más intenso, porque esta Ana, en cambio, todo lo mezcla y confunde; nada resuelve. Tiene la rara habilidad de complicar, de enredar, como se lo indica Estela, un personaje secundario, a poco de conocerla.

Además de las convergencias con el mito en estas tres dimensiones, advertiremos nuevos puntos de encuentro si analizamos las características principales de los personajes. En orden de complejidad y significación crecientes, ellos son:

- a) Mozi-Dioniso (revelación sorpresiva de la última oración de la novela) es seguramente el futuro sentimental de Ana. De sobrenombre Mozi, joven, vital, siempre contento, Ana reconoce en él, en el capítulo XIII, a un joven dios, a un ídolo. En la fiesta a la que acuden -¿evocación de los festejos dionisiacos o de las Osoforias en honor de Dioniso y Ariadna?-, él es el centro de la alegría y del desborde, con sus cantos, risas y disparates. Su esencia es erótica y las pinceladas descriptivas acercan su figura a la del macho: de “pecho y flancos” palpitanes, Mozi se “lame” los labios. Es defensor de “lo fisiológico”, según sus propias palabras, amante tanto de la gente buena como de la mala. Su historia se enlaza y continúa en el plano literario, concentrada en el cuaderno de Ana. Y el final de la novela (esto es, cuando se descubre que Mozi es un mero apodo) se engarza con el principio de la misma, en los escritos de la muchacha sobre la relación carnal, lujuriosa, con el dios.
- b) Eduardo Maranz-Teseo es un sindicalista, resentido, con limitados horizontes y más limitadas respuestas (cfr. sus mediocres interpretaciones de la escena que Ana está representando en el capítulo citado), pero con el suficiente sentido práctico como para darse cuenta de que:

“(...) Ana era la gran farsante, la gran engañadora; junto a ella se podía aprender a engañar, a mentir, a ser político, un verdadero político ...” (p. 96)

Igual al Teseo ateniense, recurre a ella (a quien reconoce como Ariadna) por una necesidad momentánea -la redacción de un discurso político- y la olvida luego, sin remordimientos, porque considera que las mujeres “hacen perder el tiempo” (p.56).

Sus miras son únicamente políticas. Dialogando con Ana sobre el héroe griego, Eduardo afirma:

“(…) él era un político, un político brillante como algunos de ahora, como quisiera ser yo ..., y ella ..., ella era una mujer débil, como todas las mujeres: el amor, el amor ..., ¿y todo lo demás? (p.99)

Ambos personajes masculinos tienen un perfil semejante. Son forasteros, jóvenes, decididos, no esconden lo que pretenden, poseen una dosis considerable de arrogancia, apetencia de poder y liderazgo; conciben medidas económicas para aliviar a sus respectivos pueblos de tributos e impuestos. Recordemos la intensa actividad política desplegada por Teseo y registrada, por ej., en Tucídides II 15, Isócrates X 35, Cicerón *Las leyes* II 2. Para la unificación del Ática, Teseo contó con el apoyo de los esclavos; para mejorar las condiciones de vida de la comunidad, Maranz busca el favor del proletariado.

En uno de sus diálogos con Ana, ella alega:

“- La política es como el Minotauro, está encerrada en un laberinto; los que llegan hasta ella son devorados ...

- ¿El Minotauro? ¡Sí!, un Minotauro. Y yo soy ... ¿cómo se llamaba?

- Teseo.

- Teseo -repitió él con una voz cantarina.” (p. 119)

- c) Ana-Ariadna es la mujer enamorada del amor, abandonada no en Naxos sino en un hotel cualquiera. Busca con desesperación el amor “para siempre” y repite la frase como un sonsonete monótono y desgastado.

Está tan convencida de sus puntos de contacto con Ariadna, que insiste con marcada obstinación ante el director teatral para que se le adjudique el papel de la princesa. No se conforma con la primera propuesta, modesta, de ser la Muchacha del Tamboril.

“-Es que yo sé que puedo hacer Ariadna. Conozco su problema, lo he vivido. (...) Se llamaba Andrés y no Teseo ...”. (p. 45)

“Yo soy Ariadna -dijo con una sonrisa triste-. Yo soy Ariadna -repitió más convencida.” (p. 102)

Es también el Minotauro, por su soledad, por la irracionalidad, por sus facetas bestiales, porque está atrapada en el doble laberinto, el de la ciudad y el de su mente. Los dos tienen orígenes pecaminosos, sufren la despreocupación y el desamparo por parte de su familia, esperan la libertad o la muerte y sus alojamientos les han sido dados; es más, tienen hábitats pero no hogares (¿hay acaso algún sitio más despersonalizado para vivir que un hotel?). El monstruo está hambriento de carne humana y sediento de sangre joven, y Ana de contacto y afecto.

Detengámonos primero en la soledad de la joven. Es elocuente que prefiera vestir maniqués y preparar vitrinas antes que alternar con compañeras y clientes. Refiriéndose al género humano, Ana afirma:

“(…) sabía que eran mis enemigos, que debía vencerlos para poder verlos desde arriba, porque solamente desde arriba podía encontrar el acento adecuado para hablarles, para consolarlos desde arriba.” (p. 51)

“(…) hasta había llegado a pensar que la soledad estaba dentro de ella …” (p. 67)

“Sentía que nadie había hecho nada, que todos habían quedado sofocados en su infancia, que estaban vacíos, y que esos cuerpos en fila era lo único que quedaba de la raza humana. Pero ella estaba aparte, a un costado, y llena de recuerdos, de deseos, de ambiciones, fuera de la fila, aplastando sus alas. Y sintió de pronto que iba a volar (…).” (p. 86)

Su aislamiento es doble: se ha automarginado no solo del mundo de los hombres, con su coraza que la impermeabiliza, que la insensibiliza, sino también de Dios. Su afirmación es descarnada: Dios le inspira desconfianza.

A Eduardo Maranz le recuerda un caracol replegado. Ni siquiera el amor derrota su retraimiento:

“(…) ella sabía que el amor significaba desbrozar un terreno virgen y plantar en él la soledad, por puro afán de calor, de compañía.” (p. 125)

El Minotauro antiguo es el resultado de una unión indebida, es una simbiosis entre la bestia toro y la bestia que esconde dentro de sí el ser humano. Ana es una mujer tensionada entre la pureza y la perversión, entre lo racional y lo irracional, con actitudes por momentos abyectas, demoníacas, y por momentos cándidas e inocentes.

Y Ana es, finalmente, el laberinto entendido no solo como alejamiento de lo sacro sino también como confusión y engaño. Ha inventado su origen y apellido (hija del dr. Latino), un amor adolescente en la figura de Andrés<sup>2</sup>, un premio por una novela igualmente inexistente, la muerte de su

<sup>2</sup> ¿Es fortuita la elección de los nombres Latino y Andrés por parte del autor? No lo creo, ya que la obra está toda ella impregnada de reminiscencias clásicas. Acaso Andrés (ἀνδρεία) enfatice la masculinidad del primer amor de Ana. En cuanto a Latino, ¿insi-

núa Baracchini la procedencia común de la gran mayoría americana o conoce la existencia de un Latino como hijo de Ulises y Calipso o, con más frecuencia, como hijo de Circe? Asimismo son intencionados nombres como Pedro (Biotti), su punto de apoyo du-

padre ... Ha sido laberíntica desde siempre, desde que contara “cuentos en donde el personaje principal era una chica huérfana, como ella (aludiendo a Mila, la supuesta criada), que quiso ser un día la hija de un doctor y necesitó para ello inventar una historia.” (p. 39) Y una vez escritos sus relatos, los titula expresivamente “Historias para ser vividas”.

Cansada, llega a cuestionarse “si valía la pena esa lucha diaria consigo misma, si no era peor que la oscuridad o que la muerte” (p. 47).

Se sabe intrincada, envolvente como una tela de araña, frente a seres débiles y así lo piensa a propósito de Pedro Biotti, repitiendo intactas las palabras de la Ariadna de Kazantzakis<sup>3</sup>:

“Ya has caído en mis redes; cuanto más te agites, cuanto más te crispes, más te enredarás y te perderás en el dédalo inextricable de mi espíritu y mi cuerpo. Si penetras en él no saldrás vivo.” (pp. 28-29)

Apréciase en la última cita el uso de “dédalo” como sustantivo común. Después de todo, Dédalo ha quedado encarcelado por un arte de sujeción y servidumbre. Ana, que ha levantado su propio laberinto, es enredo, trampa, prisión.

Más que persuadir, aturde, desorienta, paraliza, hipnotiza al otro; le impide reaccionar. Así sucede con el director Marcos Guldós, a quien prácticamente arrebató el papel de Ariadna; con Estela, quien le da albergue y le consigue trabajo; con Maranz, para quien sus palabras eran fuertes, hermosas, pero desprovistas de significado. Sin embargo, Ana se ha sentido como la primera de las Ariadnas, la mitológica, y como la creación de Kazantzakis, en ese especial vínculo con Andrés, su primer amor, que ella inventa y, así concebido, toma como abandono cuando él ni siquiera la había mirado.

“Yo no estaba muy convencida de lo que decía pero sentía que Andrés necesitaba a alguien. (...) Y eran mis pensamientos como hebras de un ovillo que Andrés emplearía para salir del laberinto y escapar conmigo.” (pp. 23-24)

Inclusive urde argumentos a modo de disculpa y defensa:

rante el primer tiempo en Buenos Aires; Marcos, el director de teatro; Ser, el apellido de un integrante del elenco, quien la invita a participar de *Teseo*; Stella, la amiga, que desaparece

del relato de manera imprevista.

<sup>3</sup> KAZANTZAKI, NIKOS. *Teseo*. Trad. Luisa Rivaud y Raquel Warschaver. Buenos Aires, Losange, 1958, p. 19.

“Ana no sabía si eran verdaderas esas razones, o si eran el resultado de su imaginación o de su miedo, o del deseo de agrandarse ante sus propios ojos por su sacrificio, o de justificarse ...” (pp. 34-35)

A veces le asaltan remordimientos:

“Sintió entonces ganas de contarle a Estela toda su verdad, de destruir su quimera, de disolver la larga historia en donde se fundía su personalidad y se disfrazaba, esa larga aventura de ningún modo agradable y divertida, sino por el contrario amargamente dolorosa (...)”. (p. 68)

A causa de su megalomanía, el abismo con el mundo presente se torna todavía más infranqueable. Por eso le aconsejan que se contente; llega a convencerse de que la vida la ha elegido como mártir, y se apiada de aquellos que desconocen el infortunio.

Se ha mentido, y así lo confiesa, porque quería ser distinta, distinta de lo que era o de lo que tenía que ser. En pocas, muy pocas ocasiones, siente que la realidad externa coincide con la suya, tramada con tanto esfuerzo. Y en esos raros instantes de armonía, de paz, Ana no puede experimentar más que miedo.

En varias oportunidades se insiste en su mundo de quimeras desordenadas. Basten como ejemplos estos pasajes:

“La mentira es un valor positivo. Sólo existo en la conciencia de Pablo, del sereno de mi hotel. Nadie está de verdad; fuera de la lluvia y de este cielo, todo lo demás es fantasía, sólo cielo, cielo...”. (p. 17)

“Soy nada más que un deseo.” (p. 109)

“Porque no había realidad, todo era un pensamiento.” (p. 112)

Está tan atrapada, tan “atada” (según su palabra, en el capítulo XI) que, a pesar de su añoranza por el mar -símbolo de libertad-, Ana no intenta llegar hasta su orilla. Permítasenos la siguiente digresión: la presencia del mar, que tantas implicancias tiene en el relato mítico griego (por ej., el toro enviado por Posidón sale del mar, la travesía de Teseo con el resto de los jóvenes hacia la isla y, luego de matar a la bestia, su regreso con Ariadna, las velas negras que causan la muerte de Egeo) también aparece en este texto: Eduardo trabaja en el puerto y ha vivido a orillas del mar (cfr. p. 47).

Las características ejemplificadas de Ana-Ariadna refuerzan su esencia laberíntica. Lo es su mente, porque estamos frente a un personaje de

perfil patológico. Si recurrimos a un tratado de psiquiatría, figuran, como rasgos propios del carácter histérico<sup>4</sup> (histeria es sinónimo de mitoplastia, compuesto también de procedencia griega), las siguientes:

- a) La sugestionabilidad. El histérico es un individuo 'plástico', es decir, influenciable e inconsistente; no hay en él una identidad establecida con firmeza. En su conducta prevalece la inconstancia, la inestabilidad, la versatilidad de los afectos, el egoísmo, las disociaciones. En la novela objeto de nuestro estudio, Ana es un conjunto arbitrario de fragmentos inconexos.
- b) La mitomanía. Con sus mentiras y fabulaciones, el histérico no cesa de falsificar sus relaciones con los demás. Ana, específicamente, inventa padres (unas veces los Latino; otras, la madre de Estela), imagina amores (Andrés e inclusive el mismo Eduardo) y cambia de nombre (a Mila, delante de la esposa de Biotti).
- c) Las alteraciones sexuales. Las expresiones emocionales y pasionales del histérico tienen algo de teatral excesivo; ocultan siempre frigididad o perversiones. De otra manera no podría entenderse su extraña relación con Pedro Biotti durante cuatro años. Y esta particularidad clarifica también la artificiosidad de su entrega última, con actitudes que sorprenden y fastidian a Eduardo. Un aspecto marcado de este comportamiento es la agresividad: varios son los ataques sorpresivos de Ana en sus relaciones amicales y sociales. Este carácter se corresponde con una fijación, en la etapa genital del desarrollo de la libido, con la ligazón incestuosa. Y la atormentada historia que Ana idea para su padre así lo confirma.
- d) Las perturbaciones motoras, como contracturas, espasmos, temblores, crisis convulsivas, abasia, astasia, además de desórdenes digestivos, respiratorios y circulatorios. Quien lea la novela, encontrará ciertas conductas de Ana muy ligadas a estas dolencias.

Estos rasgos se completan con otros afines:

- e) La represión amnésica de los acontecimientos reales. Los recuerdos genuinos se sustituyen bien por lagunas, bien por engaños.

"Necesito un psicoanalista; pero tengo miedo; ellos convierten el pasado en una enfermedad. Pero, ¿cuál es mi pasado verdadero?"  
(p. 40)

<sup>4</sup> Cfr. EY, Henri y otros. *Tratado de psiquiatría*. Trad. C. Luis Ogara. Barcelona, Toray-Masson, 1971, pp. 471-473.

*Diccionario de ciencias médicas Dorland*. Versión y adapt. de la 24. ed. inglesa. Buenos Aires, El Ateneo, 1965.

“Recordó algo que había vivido, o que había imaginado, o soñado, no lo sabía precisar (...)” (p. 76)

“Y ya casi ella no sabía cuál era su verdad ... pero sabía cuál era su mentira. Y la máscara quería desprenderse de su rostro, pero Ana trataba de sostenerla con sus dos manos: ‘¿Qué queda entonces de mí?’ Su arte de vivir era saber creer en su mentira ... En una mentira que la exaltaba por el único hecho de no haber ocurrido, de ser mito en su memoria, de hacerla sentir diferente, arraigada a algo (...)” (p. 114)

El histérico se parece a un niño que no consigue establecer el orden cronológico de sus recuerdos. Los olvidos de Ana, las falsas remembranzas, los recuerdos ‘pantalla’, son producto de la insinceridad inconsciente del histérico. Así la neurosis aparece como una neurosis de deseo, deseo de gustar, de exhibirse. Tampoco Ana es ajena a esto.

f) La inconsistencia de la identificación y de la unidad de la persona.

“(...) no creyó tampoco que era mala suerte, sino un error, simplemente un error de su imaginación, un error que debía descubrir dentro de ella misma para repararlo y poder volver a unir todos los trozos de su fantasía como las piezas de un rompecabezas, para formar la gran figura: la de la vida. Y sabía también que si lo descubriría no sólo llegaría a reparar sus errores sino que poseería la cualidad más hermosa de la vida: la de dominar el destino.” (p. 126)

Por momentos Ana reconoce su inmadurez y sus actos pueriles para conseguir lo que quiere; ocasiones en que anhelaría “quitar-se la máscara, su imaginación, y seguir adelante ella sola, sin sus recuerdos, sin sus historias (...) Aunque no pudiera justificar una sola de sus acciones.” (p. 81)

g) Una suerte de erotización de la imaginación. El desenfreno más o menos simbólico de la imaginación sexual forma parte de la teatralidad de la existencia histérica, en la que el neurótico desempeña su papel como un actor. Y a menudo la vida de este neurótico halla su entorno natural, en el teatro, en el cine, en general en medios donde se ‘fabrican’ simulacros. Ana necesita ser actriz, necesita estudiar arte dramático.

Sin pretender un estudio psicológico exhaustivo de la protagonista, que escapa de los objetivos de esta ponencia, es inevitable considerarla como

un ser patológico. ¿Qué mejor, entonces, que recurrir a una historia con laberinto y minotauro para describir una mente enferma y enmarañada? Consideremos entonces la función del mito en la obra. Advuértase cuánto desaprovecharíamos este material literario si desconociéramos o excluyéramos la referencia griega. Asimismo, reflexionar sobre el 'respaldo' que da el relato clásico a la novela y advertir las voluntarias supresiones, modificaciones, añadidos, hace que nuestra tarea se torne más comprometida con ambos materiales, en un camino de ida y vuelta.

La formación clásica permitió a este multifacético hombre -ingeniero civil, periodista y escritor- acercarse al cauce inagotable del mito clásico para reinterpretarlo y hacerlo propio. Ahora bien, ¿qué llevó a Baracchini a preferir este mito griego sobre otros? Es, seguramente, el más apropiado para presentar el drama de una vida sin salida, amenazada por la irracionalidad y la perversión. Obsérvese, además, que no lo ha combinado con episodios de otros mitos, marcadamente compatibles con el tema y sí, en cambio, ha traído a su novela la recreación del vigoroso Kazantzakis, significativamente griego él, que facilita la captación de una continuidad, de una diacronía en el tratamiento del tema.

¿A qué se debe el protagonismo de esta hija de Minos? Si concordamos en que Ariadna es el símbolo de la ingratitud y la inconstancia, nada más convincente entonces que la prefiera a Pasifae, al Minotauro, a Teseo, a Minos, a Dédalo y al resto de las figuras que conforman esta historia, en aras del propósito de su novela. Tal vez Baracchini se ha inspirado en la ambigüedad de la Ariadna mítica para reflejar las experiencias de una mujer débil. En el texto contemporáneo argentino, Ariadna no salva a Teseo, no hay hilo ni purificación debida al amor. Tampoco se salva a sí misma.

Esta versión, como tantas sobre este tema<sup>5</sup>, ejemplifica una vez más la plena vigencia de la cultura griega clásica -a través de sus expresiones míticas-, en autores de todas las épocas y lugares. La plasticidad del mito y el ingenio del escritor cristalizan en un aporte literario nuevo, independiente, peculiar. El mito, fuente de sabiduría, es en Baracchini raíz y flecha, copa y espejo, puente y estrella.

<sup>5</sup> A modo de rápida e incompleta enumeración, entre la producción argentina, cfr. *Los reyes* de Julio Cortázar; el cuento «La casa de Asterión» (en *El Aleph*) y los poemas «Laberinto» y «El laberinto» (en *Elogio de la sombra*), «Asterión» (en *El oro de los tigres*) y «El Minotauro» (en *Borges: 5 poemas*) de Jorge Luis Borges; *Minotauroamor*, del mendocino Abelardo Arias. Borges alu-

de también a este mito en *Abejacán, el Bojarí, muerto en su laberinto* y en *La noche cíclica*. Invito a leer el interesante artículo de Hortencia Larrañaga de Bullones «El mito del Minotauro en cuatro poemas de Jorge Luis Borges», en *Revista de Estudios Clásicos*. Universidad Nacional de Cuyo, n° 20, 1988-1989, pp. 47-66.