

NIETZSCHE Y BUERO VALLEJO

Lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia *En la ardiente oscuridad**

Por: Nicolás Naranjo Boza
Universidad de Antioquia
niconaranjo72@yahoo.com

Resumen. *Se lleva a cabo un recuento breve del pensamiento de Federico Nietzsche en El nacimiento de la tragedia, particularmente lo que tiene que ver con los dioses Apolo y Dionisios. Los contenidos artísticos de la pieza teatral En la ardiente oscuridad se analizan para explicar cómo la visión del mundo que está presente en la primera obra publicada del filósofo se encuentra en esta pieza del autor español. Se rastrean los caminos por los que Buero Vallejo llegó a conocer esta obra y, en este sentido, a Miguel de Unamuno se le concede un papel principal. El análisis incluye una búsqueda exhaustiva, en la obra de Buero Vallejo, de lo que Aristóteles denomina la evolución de la trama, su complicación o nudo y su desenlace, teniendo en cuenta los personajes principales. La justicia divina en los términos en que la expresó el filósofo presocrático Anaximandro se trae a colación para explicar la presencia de las divinidades, como las entendió Nietzsche, en la pieza de teatro. Se ofrece una explicación de cómo a una filosofía se le da forma artística en una obra que está destinada a ser representada.*

Palabras clave. *Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Antonio Buero Vallejo, En la ardiente oscuridad, Apolo, Dionisios, Anaximandro, justicia divina, filosofía, teatro, pelea artística contra el fascismo.*

Summary. *The thought of Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy is briefly recounted, particularly what pertains to the gods Apollo and Dionysus. Artistic contents in the play In the Burning Darkness (En la ardiente oscuridad) are analyzed to explain how the world vision that is displayed in the first published book of the philosopher appears in this piece by the Spaniard. The roads that enabled Buero Vallejo to know this work are traced and, in this sense, Miguel de Unamuno is granted a fundamental role. The analysis includes a thorough search of what Aristotle terms the evolution of the plot, its complication and denouement in Buero Vallejo's play, bearing in mind the main characters. The theme of divine justice as expressed by the Pre-Socratic philosopher Anaximander is also brought into the essay to explain the presence of the divinities, as understood by Nietzsche, in the play. An explanation of how a philosophy is given form in a play meant to be represented, is given.*

Key words. *Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy, Antonio Buero Vallejo, In the Burning Darkness (En la ardiente oscuridad), Anaximander, divine justice, Dionysus, Apollo, Philosophy, Theatre, Artistic fight against fascism.*

A Kathy Lee de Pennsylvania,
Vaina valva, encarnación de la Gran Madre.
A Jorge Alberto Naranjo Mesa, mi padre,
maestro nietzscheano en mi lengua.

En este estudio primero se establece cómo tiene lugar la disputa central que da pie al desenlace de la pieza para teatro de Buero Vallejo. A partir de ello se muestra la presencia de la filosofía nietzscheana en la obra, o sea que la construcción del suceso trágico de *En la ardiente oscuridad* y el suceso trágico mismo se apoyan en una filosofía muy contundente e influyente en el pensamiento actual: la de la convivencia de los *dionisiaco* y lo *apolíneo* en el mundo, que se expone en *El nacimiento de la tragedia* de Federico Nietzsche.¹ Para probarlo es necesario mostrar cómo conoció Buero Vallejo este pensamiento y cómo lo entendió. Puesto que la única cita que hace Buero Vallejo de *El nacimiento de la tragedia*, y que deja ver su comprensión clara del mismo es muy posterior al estreno de *En la ardiente oscuridad*, se estudiará otra vía por la que Buero Vallejo llegó a la filosofía nietzscheana: una obra de

* Este trabajo se presentó en el curso "Teatro español del siglo XX" dictado por la profesora Kathy Lee, cuando el autor realizaba estudios de maestría en el Departamento de lenguas romances y sus literaturas en Boston College, Massachusetts. Actualmente hace parte de sus investigaciones en el grupo "Filosofía y literatura" del Instituto de Filosofía. Para la presente publicación se revisó y se modificó considerablemente.

¹ En la elaboración del trabajo se cotejó la traducción de Sánchez Pascual con la de Ovejero y Maury al español y con las de Penguin Books y Oxford University Press al inglés. (Las citas a lo largo del trabajo corresponden a la siguiente edición: Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1995).

Unamuno. Luego se hará una exposición concisa de esta filosofía y se explicará cómo la llevó a la obra teatral, o sea cual fue la apropiación que hizo del ámbito teórico filosófico mediante su arte.

El libro de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, no deja duda alguna respecto a la influencia de Nietzsche en el pensamiento y la creación literaria española desde finales del siglo XIX. Muestra, por ejemplo, que en la *Generación del 98* hubo quienes se aferraron con ahínco a tal pensamiento. Entre los más acérrimos defensores se encontraban Maetzú, Baroja y Azorín (Sobejano, 318–419). Aunque Buero Vallejo fuera de una generación posterior, comparte con estos autores un marcado optimismo ante la España del porvenir pero un gran pesimismo ante la del presente. Se ha señalado que:

[Buero Vallejo y la *Generación del 98*] con las críticas directas a modos de ser del español (hipocresía, ambición, envidia), a instituciones monárquicas autoritarias (Felipe V, Fernando VII), a instituciones apoyadas desde el Vaticano (la Inquisición o el poder abusivo de la Iglesia), a situaciones inamovibles (la incultura, la incivilización), están apelando al espectador para que se abra a una regeneración de España (Samaniego, 148–149).

Sobejano también estudia el caso de escritores y pensadores que se ocuparon de Nietzsche y, aunque no dijeron abiertamente que estaban imbuidos de su pensamiento, en sus obras se ve con claridad la apropiación de las teorías del pensador alemán. Este “silencio” se debió en gran medida a que no se quería aceptar públicamente la familiaridad con el pensamiento de Nietzsche en una época en que sus ideas eran consideradas como peligrosas para la sociedad en general.² Este es el caso de Unamuno (Sobejano, 276–318), pues afirma categóricamente no haber leído ni haber ahondado en las creaciones del creador del Zarathustra, pero deja ver la cercanía a Nietzsche en el modo de exponer sus ideas y en las ideas mismas (Sobejano, 293–297). Como se informa en *Antonio Buero Vallejo [Premio Miguel de Cervantes Saavedra]*, cuando Buero Vallejo contaba con dieciséis años leyó la obra teatral *El otro* de Unamuno. Ésta se estrenó en 1932 (13), unos veinte años antes del estreno de *En la ardiente oscuridad* (García Blanco, 140). Buero Vallejo afirma que recibió la influencia de todo el 98 (Samaniego, 149), pero la cercanía entre la obra suya que se analiza y la de Unamuno que se indica es tan notable que requiere una atención especial.

Tanto en *El otro* como en *En la ardiente oscuridad* hay un asesinato que se desata porque quien será la víctima cuestiona interiormente, y en tal medida, al que será su asesino, que éste último resuelve deshacerse de la fuente de su malestar aplicando la muerte. En *El otro* un mellizo mata a su hermano (García Blanco, 144) y, en *En la ardiente oscuridad*, Carlos mata a Ignacio (Cortina, 31).³

En ambas obras, después de que tiene lugar el crimen, el asesino no puede deshacerse de pensar en lo que el otro ‘anulado’ le dio y de sentirse poseído por él, en un grado mucho mayor al que existía antes de haberle dado la muerte. En *El otro* dice el asesino: “Le llevo dentro, muerto, ama. Me está matando...”,

² Camilo José Cela plasma en *La colmena* a un nietzscheano del pueblo, llamado Celestino Ortiz. El pequeño bar de éste se llama “Aurora”, en honor al libro del autor del Zarathustra. Celestino esconde los libros del filósofo que lee cuando entran los guardias del garaje a su bar, porque “piensa, como los curas del pueblo, que Nietzsche es realmente algo muy peligroso” (Cela, 105–106). *La colmena* fue editada en 1951, poco después de que se estrenara *En la ardiente oscuridad*. Según apunta Sobejano, Cela retrata la vida social de años atrás a cuando se publicó su famosa novela. O sea que el tema no es sólo del momento histórico en que se estrena la obra de Buero. En un texto llamado *Homilía No. 2*, de 1906, el novelista colombiano Tomás Carrasquilla comentaba a su amigo Max Grillo el problema de hablar públicamente de Nietzsche en la región antioqueña de Colombia: “En casi todas las bibliotecas particulares figuran las obras de Federico Único. Y, como es condición del antioqueño el ser muy metido, no faltan por ahí quienes se fijen sus exégesis, bastante claras y convincentes, sobre la nueva revelación. Acaso hayas leído lo que publicó Sebastián Hoyos. Preparadas estuvieron varias conferencias públicas sobre el filósofo; pero alguien advirtió a tiempo lo inconveniente de tal empresa, y hubieron, por ello, de suspenderse” (Carrasquilla, 683).

³ Si se quiere, Ignacio y Carlos son alumnos del mismo Instituto para invidentes, están regidos por las mismas normas, lo cual los ‘hermana’ en cierto sentido. Esta relación, y que sean personajes centrales de la obra los acerca a los mellizos de *El otro* que son, a su vez, los personajes centrales de la obra de Unamuno. En las obras sus respectivas “parejas de hombres” no son los únicos personajes centrales puesto que las mujeres también juegan un papel determinante, pero sí son los que llevan a cabo el desenlace trágico de cada obra respectivamente. Enrique Díez-Canedo comenta: *El otro* nos propone el problema de la íntima personalidad, desdoblada en dos seres, uno de los cuales da muerte al otro. En Unamuno son dos hermanos gemelos, enamorados, primero de una misma mujer, que se casa con uno; después ausente el otro, de la que con éste se casa (García Blanco, 155–156).

me está matando... Acabará conmigo... Abel es implacable, ama, Abel no perdona. ¡Abel es malo! Sí, sí; si no le mata Caín, le habría matado a Caín (...)" (Unamuno, 985). Y En *la ardiente oscuridad* Carlos, una vez ha dado muerte a su compañero, repite las palabras que resumen la inquietud del ciego Ignacio por ver. El pensamiento que expresan hizo que fuera incontestable por medio de 'la moral de acero' que rige el Instituto de ciegos del cual Carlos es el mejor adoctrinado: "Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí tras los cristales... (*Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal*). ¡Al alcance de nuestra vista!..., si la tuviéramos..." (Buero Vallejo, 132).⁴ Esto le da a ambas obras un carácter muy profundo pues el acto mismo del asesinato se muestra como ineficaz para anular a otro. Ello deja ver una justicia para los asesinos que no es aplicada por los representantes de la ley humana si no por un orden superior a ésta que, precisamente, se impone sobre los hombres. Esta cuestión de la justicia aplicada de manera sobrehumana se torna aún más interesante cuando se ve que ambos dramaturgos la tratan a un nivel arquetípico, aludiendo con ello a algo que está por fuera de la voluntad y del deseo humanos.

Un elemento importante en ambas obras, que contribuye mucho a los terribles desenlaces, es la pelea por una mujer: en *El otro* los mellizos están enamorados de Laura (Unamuno, 952) y en *En la ardiente oscuridad* Carlos e Ignacio luchan por Juana (Doménech, 61). Este motivo de contienda hace más cruenta la disputa entre los dos pares de hombres y, sin duda, ayuda a plantear que la conciencia de lo que es 'mío' y su defensa puede tener consecuencias funestas. El egoísmo es un tema básico en ambas obras, como se verá en la conclusión de este texto, puesto que puede conllevar a matar a otro.

Justicia divina en ambas obras

En la justicia occidental, desde el siglo VI a.C., existe la idea básica, formulada por el filósofo griego Anaximandro, de que un asesino pierde lo que gana aquel que precisamente quiso anular. Los estudiosos de los presocráticos, Kirk, Raven y Shofield la describen de este modo:

(...) la gestación de aquello que se podría describir como "los opuestos" era un estadio esencial de la cosmogonía para Anaximandro (...) La constante alternancia entre sustancias opuestas era explicada por Anaximandro mediante una metáfora legal tomada de la sociedad humana; el predominio de una sustancia a expensas de otra constituye una 'injusticia', y una reacción tiene lugar en la aplicación de un castigo mediante el reestablecimiento de la igualdad —de algo más que la igualdad, puesto que el malhechor es privado de parte de su sustancia original también. Y ésta le es dada a la víctima como añadidura a la que ya le era propia, y a su vez conlleva (como puede inferirse) al κόπος, o sea el "hartazgo", en la anterior víctima, que ahora comete una injusticia con el agresor inicial. Por ende, para Anaximandro, tanto la continuidad como la estabilidad de los cambios naturales eran creados en esta metáfora antropomórfica (Kirk, Raven, Schofield, 119–120).⁵

⁴ Las palabras de Carlos que se acaban de citar no son exactamente una copia de las que había dicho Ignacio en la obra, pero están algo así como a mitad de camino entre el parafraseo y la copia perfecta. Las originales están en la obra si se desea cotejarlas (Buero Vallejo, 112).

⁵ "(...) the production of something that could be described as 'opposites' was an essential stage of cosmogony for Anaximander (...) The constant interchange between opposed substances is explained by Anaximander in a legalistic metaphor derived from human society; the prevalence of one substance at the expense of another is 'injustice', and a reaction takes place through the infliction of a punishment by the restoration of equality —of more than equality, since the wrong-doer is deprived of part of his original substance, too. This is given to the victim in addition to what was his own, and in turn leads (it might be inferred) to κόπος, surfeit, on the part of the former victim who now commits injustice on the former aggressor. Thus both the continuity and the stability of natural change were motivated, for Anaximander, by means of this anthropomorphic metaphor. The main opposites in cosmology were the hot substance and the cold substance —flame or fire and mist or air (...)" (Kirk, Raven y Schofield, 119–120). La traducción es del autor del texto. Lo que el filósofo Anaximandro ha dicho está en la base de la función justiciera de las furias. Se trata de las *furias* (según la cultura romana) o las *erinnias* (según la cultura griega), cuya función esencial desde los días de los poemas épicos homéricos era la de vengar el crimen y diseñar castigos especiales para los pecados en contra de la propia familia (Grimal, 151). Por ejemplo son las encargadas de castigar a Orestes por matar a su madre y al amante de ésta (Kirk, 165). En *El otro*, pregunta el verdugo: "¿Esas furias con que me persigue y atormenta el Destino, el mío, mi Destino y el del otro?" (Unamuno, 989). La presencia de lo griego es evidente en lo de Unamuno, y la concepción de la injusticia contra el orden cósmico es obvia en ambos casos. Esta inclusión de un elemento clásico en otra literatura no es sólo de Unamuno: Shakespeare las incluye en *Ricardo III* y, en 1923, en el cuento

No sólo se aplica la idea de Anaximandro a los casos de las obras, sino que la metáfora que éste emplea facilita el entendimiento de lo que acaece en ellas: la imagen que el filósofo emplea es precisamente construida a partir de los términos “malhechor”, “víctima” y de la “destrucción de un equilibrio” entre ellos con consecuencias contundentes para el que anula al otro. La ley señalada está bien ejemplificada en *El otro* y en *En la ardiente oscuridad*: el mellizo asesino considera a su hermano como un contrario (por la contraposición que hace entre Caín y Abel citada más arriba) y Carlos considera a Ignacio como un opuesto, cuya diferencia no puede salvarse:

Ignacio. —No discutamos más. Y dispensa mis ironías. No me agradan, pero tu me provocas demasiado. Lo siento. Y ahora, sí me marchó (...) ¿No quieres acompañarme?

Carlos. —No.

Ignacio. —Adiós.

Carlos. —Adiós. (...) ¡No, no quiero acompañarte! Nunca te acompañaré a tu infierno. ¡Que lo hagan otros! (Buero Vallejo, 116).⁶

Haciendo un símil intelectual, cada personaje es como una “sustancia” claramente diferenciada de la otra, como aquellas de las que habla Anaximandro. El hecho de que no cedan ante el otro hace explícita su diferencia “de raíz”. En *El otro* el mellizo busca deshacerse de la fuente de su malestar pero el muerto se venga de él. En *En la ardiente oscuridad* Carlos es injusto con Ignacio y desea imponerse, y entonces, tras matarlo, recibe la venganza de Ignacio. En ambas obras la ‘injusticia’ de una sustancia sobre la otra conlleva a un reestablecimiento de la igualdad imponiendo un castigo a la sustancia que cometió la violencia inicialmente. En esta personificación de las sustancias en cada obra de teatro la motivación es la diferencia de mentalidades e intereses, además de una pelea por una mujer. La ‘injusticia’ resultante para reestablecer el orden alterado entre Ignacio y Carlos es de tal magnitud, que Carlos empieza a repetir la inquietud de Ignacio de desear poder ver a pesar de ser un ciego, que fue la causa inicial de la enemistad entre ambos y que de modo constante acentúa su diferencia (Johnston, 103; Bejel, 124).⁷ En palabras de un crítico literario Ignacio es de ‘aquellos hombres que no mueren del todo’ (Doménech, 62). De suerte que el mismo tema es claramente tratado por Buero Vallejo y por Unamuno. Esto lo han estudiado David Johnston (85–110), Bobes Nave (247), Samaniego (148–149) y Doménech (53–60),⁸ aunque no señalen

Guayabo Negro, el antioqueño Efe Gómez plasma a las furias griegas vengándose de un asesino. En *En la ardiente oscuridad* no se habla explícitamente de las furias, pero en la transformación del alma de Carlos está presente un problema inmenso y trascendente, tal y como afirma Nicholas: “En su primera década Buero Vallejo siempre enfatiza la humanidad de sus creaciones. Sus retratos del móvil psicológico más esencial, son, de hecho, tan persistentes como para sugerir que ve este conflicto no como algo solamente propio de cada individuo si no como parte de un orden o plan que trasciende al individuo y dentro del cual cada uno debe caber” (Nicholas, 42). “In his first decade Buero Vallejo always emphasizes the humanity of his creations. His portrayals of man’s most basic psychological motive, the conflict of altruism and egoism, are, in fact, so persistent as to suggest that he views this conflict not as something unique to each individual but as part of an order or plan that transcends the individual and into which each must fit” (Nicholas, 42). La traducción es del autor del texto.

⁶ De la teoría de Anaximandro se ocupa Nietzsche en el apartado 4 de “La filosofía en la era trágica de los griegos” (Nietzsche, 45–50) y en otros estudios sobre los presocráticos. No conozco ninguna alusión de Buero Vallejo a los presocráticos ni a este texto de Nietzsche.

⁷ Señala una crítica literaria que al matar Carlos a Ignacio la angustia de Ignacio retorna con más fuerza aún (Caro Dugo, 143) y un crítico lo nombra así: “[Ignacio] condena a Carlos al más inexorable de los castigos: pronunciar la mismas palabras que su víctima declaró antes. Ignacio, omnisciente desde la muerte, compromete a Carlos con su propia lucha angustiada por conocer” (Nicholas, 27). “[Ignacio] condemns Carlos to the most inexorable punishment: to pronounce the words that his victim stated earlier. Ignacio, omniscient in death, commits Carlos to his own anguished struggle to know” (Nicholas, 27). La traducción es del autor del texto.

⁸ David Johnston, en el artículo citado en la bibliografía, muestra la incidencia unamuniana en *El concierto de San Ovidio* y otras obras de la dramaturgia de Buero Vallejo (Johnston, 85–110). Bobes Naves dice: “Su afán de experimentar y ensayar sobre el hombre, su identidad, su trascendencia, su modo de ejercer la libertad y de considerarse individuo o masa está marcada por las influencias que refleja y que ha buscado en aquellos dramaturgos pensadores obsesionados o preocupados por los mismos temas: Unamuno, Pirandello, Ibsen, Strindberg (...)” (Bobes Naves, 247). Doménech, ante la perseverancia de Ignacio por conocer la verdad se pregunta ¿Cómo no recordar [en que Ignacio haya afirmado que tal vez la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión] (...) el unamuniano ‘sentimiento trágico de la vida’? (Doménech 59–60).

una particular incidencia de *El otro* en *En la ardiente oscuridad*. Iglesias Feijoo sí ha mostrado la gran deuda directa de Buero Vallejo con Unamuno,⁹ al citar las palabras de Buero Vallejo: “[Unamuno] es uno de los más grandes maestros que he tenido” (Iglesias Feijoo, 59). Este estudioso indica muchas correspondencias entre obras de Unamuno como *Del sentimiento trágico de la vida* y *En la ardiente oscuridad*. La cita de *El otro* de Unamuno más relevante para el análisis que hace es: “Primero la verdad que la paz. Antes quiero verdad en guerra que no mentira en paz” (Iglesias Feijoo, 60) pues hace recordar que, en palabras de Juana, Ignacio “(...) nos [ha] traído guerra y no paz” (Buero Vallejo, 101),¹⁰ pues se establece el carácter bélico de los personajes.

Pero la disputa entre ambos personajes y el desenlace de ella tiene repercusiones ulteriores a simplemente ser un ejemplo de la visión de la justicia de Anaximandro, pues se verá cómo Ignacio y Carlos representan lo que Nietzsche llama lo *dionisiaco* y lo *apolíneo*. Es precisamente en la oposición de ambos dioses y sus ámbitos, dentro de la cultura griega, que Nietzsche halló una clave de la cultura occidental. Buero Vallejo mostrará en su obra un instante del desarrollo de tal pelea, que es inherente a la tragedia griega para el filósofo.

Este punto se puede aclarar por dos vías: una es la de estudiar las citas de Nietzsche que hacen ambos escritores y la otra es la de la apropiación que Unamuno y Buero Vallejo hacen de la tragedia griega clásica (Johnston, 103), pues es precisamente donde Nietzsche halló la conciliación parcial de la disputa Dionisos–Apolo. Se deja de lado la primera por razones ya indicadas y se exploró la segunda. Respecto de la presencia de Dionisos y Apolo en la tragedia griega dice *El nacimiento de la tragedia*:

Hasta aquí he venido desarrollando ampliamente la observación hecha por mí al comienzo de este tratado: cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico: cómo de la edad de ‘acero’, con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió, bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico, cómo esa magnificencia ‘ingenua’ volvió a ser engullida por la invasora corriente de lo dionisiaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo. Si de esta manera la historia helénica más antigua queda escindida, a causa de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes estadios artísticos: ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, en el caso de que no debamos considerar tal vez el último período alcanzado, el período del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadsima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditrambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo —que es a la vez Antígona y Casandra— (Nietzsche, 59–60).

La tragedia como forma artística es la encarnación de tal batalla entre las dos fuerzas y se hace tangible con mucha más profundidad al espectador. No es sólo que como afirma Aristóteles, despierte compasión y temor. Nietzsche ve esta guerra entre los dioses a lo largo de la historia del arte griego. Y si se tiene en cuenta la gran influencia que la tragedia griega tiene en el teatro posterior, quien haga este teatro se verá influido por tal batalla y debe recrearla. Los dos dramaturgos españoles han hecho tragedias, basados en el modelo clásico (Johnston, 103) y su forma artística transmite a su público una conciencia del mundo que cambia a los individuos como lo hacía la tragedia ática.

Buero Vallejo dice: “Si [mis propias obras] intentan ser tragedias, lo intentan ser por su último sentido, no por su forma” (Cortina, 18). Y también: “[La] tragedia —el género más moral— no es una lección de moral o, por lo menos, no lo es exclusivamente. Es tan sólo, y ya es bastante en ese sentido, una aproximación positiva a la intuición del complicadísimo orden moral del mundo. Pero este orden es misterioso; en última instancia encierra una metafísica no formulada” (Cortina, 20).¹¹

⁹ De hecho, es el único de los autores consultados que ha relacionado *El otro* y la obra de Buero Vallejo.

¹⁰ Johnston dice: “Ignacio en *En la ardiente oscuridad*, declara que su intención es la de ‘traer guerra y no paz’. La cristología que encarna Ignacio (...) está abocada hacia un futuro conquistado a través del conflicto (...)” (98–99).

¹¹ “Los dramas de Buero dependen de intuiciones que no pueden ser racionalizadas” (Halsey, 281). [“Buero’s dramas depend on intuitions that cannot be rationalized” (Halsey, 281)]. Bejel dice que Martha Halsey compara *En la ardiente oscuridad* con las tragedias de Sófocles. Comenta Halsey que la búsqueda de la verdad de Edipo es similar a la de los protagonistas del teatro de Buero Vallejo (Bejel, 129). “Su segunda obra de teatro contiene mucha más esperanza implícita que su obra anterior por el mismo acto de colocar la realidad trascendente al lado de la realidad inmediata (i.e. sugiriendo la posibilidad de una victoria final para los hombres o simplemente retratando su indomable voluntad)” (Nicholas, 34). “His second play contains much more implicit hope than the earlier work because of the very act of placing the transcendental reality alongside the immediate one (i.e. suggesting the possibility of ultimate victory for

Y para concluir este punto es necesario leer la cita de Nicholas “Es como si la tragedia fuese, para Buero Vallejo, más estética que moral, pero es claro que la trascendencia estética del sufrimiento, el desorden y el desespero tiene un valor moral. Significa una suerte de valentía, que Eric Bentley denomina ‘la virtud trágica’” (119).¹² Nicholas anexa a lo anterior una nota de pie de página, que cita a Bentley, el cual explica que hay un elemento de sabiduría en la tragedia:

Aceptar que el universo es un acertijo insoluble, aún tratar de quitárselo de encima durante un rato porque es una carga insoportable —hay algo de sabiduría en ello. Y hay más sabiduría en la aceptación del misterio. Finalmente, si podemos aprender de la tragedia que no estamos equipados para aprender mucho acerca de nada, por lo tanto aprendemos un poquito acerca de nuestros seres no equipados para hacerlo” (Bentley, 293).¹³

Bentley comparte con Nietzsche la idea de situarse ante la crudeza de la existencia mediante la tragedia. Y Nicholas comenta: “A este respecto, no deberíamos olvidar la descripción que hace Nietzsche del más alto pathos musical de la tragedia como un ‘sublime drama estético’” (Nicholas, 119).¹⁴ Es importante considerar que, para Nietzsche, la forma poética misma debía representar los estados dionisiacos y apolíneos y en el teatro de Buero Vallejo se dejó de lado este poder de la forma poética. A pesar de dejar de lado este aspecto, trató de recuperar contenidos artísticos griegos en su texto.

En cuanto a Unamuno señala C. Clavería ciertas “concomitancias entre (...) el concepto de intrahistoria de Unamuno, indicando que los alemanes Schopenhauer¹⁵ y Nietzsche propugnaban la importancia de lo intrahistórico como elemento fundamental para la comprensión histórica de los pueblos” (Samaniego, 147). Sobejano mostró la cercanía entre Nietzsche y Unamuno (293–297). Y es la convivencia de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, tal y como se expone en la primera obra de Nietzsche,¹⁶ lo que da ese sentido intrahistórico a *En la ardiente oscuridad*, como se verá a continuación. Tanto Buero Vallejo como Unamuno creen que los cambios sociales no se dan por cambios en masa sino precisamente en la interioridad de los individuos, en su manera de percibir el mundo de otro modo. Con ello realizan algo que Nietzsche mismo buscaba.

Lo dionisiaco y lo apolíneo en la obra de Nietzsche

Para Nietzsche los dos dioses más importantes del panteón griego son Dionisios y Apolo. Para definir cómo los caracterizaba, este estudio se apoyará en el análisis que hacen Silk y Stern en su detallado estudio sobre *El nacimiento de la tragedia*.

Apolo es definido por Nietzsche como un dios hermoso, es la deidad del sueño, de la ‘ilusión’ y la apariencia. Es la deidad de la luz y de las artes visuales, la que gobierna la hermosa ilusión del mundo

man or simply portraying his indomitable will)” (Nicholas, 34). “(...) [El] intento de abrir una esfera de trascendencia a la vida del hombre, la preocupación por el misterio y lo maravilloso es quizá la constante más fuerte en el teatro de Buero” (Abellán, 15). “La insistencia de Buero Vallejo en escribir tragedias es, como se ha visto continuamente en nuestra investigación de sus obras, la constante más notable de su trabajo” (Nicholas 134). “Buero’s insistence on writing tragedy is, as has been seen continually in our examination of his works, the most notable constant of his theatre” (Nicholas 134). Las traducciones son del autor del texto.

¹² “It is as though tragedy were, for Buero, more æsthetic than moral, but of course the æsthetic transcendence of suffering, disorder and despair has a moral value. It signifies a kind of courage, one which Eric Bentley calls ‘the tragic virtue’” (Nicholas, 119). La traducción es del autor del artículo.

¹³ “Giving up the universe as an insoluble riddle, even trying to get it off one’s back for a while because it is an unbearable burden —there is some wisdom in this. And there is more in the acceptance of mystery. Finally, if we can learn from tragedy that we are not equipped to learn very much about anything, we thereby learn a little something about our unequipped selves (Bentley, 293). La traducción es del autor.

¹⁴ In this regard, we should not forget Nietzsche’s description of the highest pathos of musical tragedy as ‘sublime æsthetic play (...)’ (Nicholas 119). ‘*Sublime juego estético*’ es como llama a la tragedia el autor de *El nacimiento de la tragedia*. Nicholas es el único autor, entre los consultados, en hacer una referencia clara a *El nacimiento de la tragedia* para hablar sobre la tragedia de Buero Vallejo.

¹⁵ La alusión a Schopenhauer refuerza el argumento, pues Schopenhauer es citado a menudo en *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 16–17, 31) y es el pensador alemán que más incidió en Nietzsche en la primera época de su producción filosófica. Ver “Schopenhauer educador”. En *El ocaso de los ídolos* dice: “Schopenhauer es el último alemán de algún valor” (Nietzsche 63).

¹⁶ Se trata de *El nacimiento de la tragedia*.

interior de la fantasía. Es el dios de la medida y la ecuanimidad que posee una ética de control de sí mismo y que siente agrado por las convenciones. Es profético y tiene la capacidad de curar.

El dios Dionisos es el dios de la fertilidad, llega a los que celebran la *orgía dionisiaca* (es un contacto extático con el dios, a nivel interior y para revelar lo oculto), deja ver la paradoja que habita a los que mediante la intoxicación entran en contacto con él (el individuo pierde el principio de individuación y, al tiempo que se siente perdido y siente temor, experimenta un placer en la sensación de haberse desprendido). Esta ambivalencia es propia de la naturaleza dionisiaca que con su disfrute primordial, experimentado aún en el dolor, es la fuente común de la música y el mito trágico. Está asociado a la vida eterna más allá de todos los fenómenos (Silk y Stern, 175) y, por ende, destruye constantemente el engaño del mundo de los fenómenos (Silk y Stern, 178).

Ambos actúan y se pelean entre sí de un modo propio que constituye su manera particular de “convivir”. Para Nietzsche el dios Dionisos es, en la cultura griega, el que une con la Naturaleza. Ésta posee una fuerza primordial en constante movimiento y en flujo incesante. La música es el ámbito de unión de los hombres con la Naturaleza misma. La música, que se crea en torno a este Dios, se llama *ditirambo* en la cultura griega. No se accede a la unión con la fuerza de la Naturaleza a través del intelecto ni tampoco se puede someter a la razón pues tal fuerza es caótica y es siempre cambiante, es una sucesión de estados azarosos. Se logra debido a la intuición y por una especie de intoxicación interior. Entonces se ve la verdad sin velos. El hombre, transformado por su visión, puede reírse de todo cuanto hay establecido por la razón de los hombres, porque ha visto que debe sufrir y que no puede hacer nada por evitar el dolor. Se le revela que éste es inherente a la vida. No es que el hombre se imponga ese dolor, es que el dolor se instaure porque la existencia no obedece a sus reglas ni a sus ideales. El hombre está a manos de las potencias de la vida. Gracias a esto es posible acercarse a las palabras del acompañante de Dionisos, Sileno, cuando se lo ha atrapado para que revele cuál es la mejor cosa para los hombres, éste responde, (sabiendo que su respuesta no va a ser de utilidad para los que no pueden comprenderla): “Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para tí: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti —morir pronto.” (Nietzsche, 22).¹⁷

El dios Apolo es, para el pensador alemán, un Dios de la moral, del equilibrio, de la ilusión con que los hombres se encargan de sobrevivir sin tener que afrontar la verdad que el mundo dionisiaco abre ante ellos como un abismo. Por lo tanto las reglas de la justicia, la bondad, la fe humanas, son meras ilusiones hijas de Apolo, que desea desconocer el caos.

Nietzsche habla de las propiedades de ambos dioses como de fuerzas. Y la tragedia griega, para él, surge de la unión sucesiva de éstas. Por un lado está la fuerza dionisiaca que determina el origen de todo y que desestabiliza el orden humano y, tras la revelación, viene la ilusión apolínea a rescatar al hombre de la visión del abismo que le proporciona Dionisos, transformando esa visión en una obra de arte. El resultado es que la creación artística puede evitarle al hombre la muerte, pues le da una ilusión con la cual sobrellevar la existencia siempre que acaba de ver, dionisiacamente, su sinsentido lógico. Dado lo anterior es necesario experimentar el caos y ver el abismo, para crear y luego repetir el proceso. Con tal fórmula se resiste el abismo esencial a la vida.

Nietzsche afirma que, en el período de los grandes trágicos, Esquilo es el único autor de tragedias que plasma esto en toda su magnitud, afirmando que en las obras de Sófocles ya la unión colaboradora de las dos potencias o fuerzas ha comenzado a disminuir y que, en las obras de Eurípides, ya se ha perdido la posibilidad de que haya una presencia de las fuerzas divinas que llegan a los humanos debido a que el arte se ha vuelto un mero calco realista. Para el filósofo alemán el arte divino se pierde cuando los hombres lo intelectualizan dado que si el intelecto gobierna al arte la posibilidad de que surja la fuerza dionisiaca es

¹⁷ Lastimosamente hay quienes ven en estas ideas de Nietzsche un ‘pesimismo’, al modo del que ya no desea la vida y no lucha más. Y se cree que propone la ‘no existencia’ o la muerte como el ideal de la vida, cuando el estado descrito es el resultado de tratar por todos los medios de comprender el caos sin hallar cómo hacerlo. Entonces se acepta que la fuerza de la naturaleza es superior a sí mismo. Se ha afirmado que Nietzsche propone la “actitud del pesimista” *a priori*, cuando, en realidad, se trata de hacerlo tras ver la verdad ‘cara a cara’. En realidad no hay ningún pesimismo, es más bien un realismo tal que es poco soportable. Es prueba suficiente de que no era un pesimista y de que tenía esperanza, el que propusiera el cultivo de las artes como el modo de liberarse de los abismos dionisiacos.

nula.¹⁸ Nietzsche culpa al pensamiento socrático de deformar la idea del arte, pues Sócrates cree que todo es explicable por la razón (y el trágico Eurípides se rige por la filosofía del que bebió la cicuta).

Por último, para el alemán, Apolo y Dionisos, conviven en una eterna disputa. Si Apolo trata de imponerse sobre Dionisos mediante la regulación legal, el segundo, que es el Dios de la intoxicación y del caos, se venga de Apolo destruyendo la ley que Apolo quería imponer. La contienda entre ambos no cesa. Sólo se concilian en momentos pasajeros como el de la tragedia griega.¹⁹ Ésta surge de un momento de tregua entre ambos dioses, pero están allí disponiéndose a nuevos combates (Nietzsche, 40–191). Es importante tener presente que ambos dioses tienen un significado arquetípico. Para Nietzsche Apolo es un dios olímpico y Dionisio es un dios *ctónico* (de la tierra).²⁰

Tal es el aspecto que más nos interesa de la filosofía nietzscheana temprana para ayudar a explicar qué representan Carlos e Ignacio en la obra de Buero Vallejo. Carlos asume muchos de los atributos que se adjudican al dios Apolo al seguir las pautas impuestas por el instituto. Pero sólo parcialmente porque su naturaleza real se revela al final. Quiere prolongar la ilusión de normalidad y la apariencia de bienestar que reina en el Instituto. Es luminoso, en el sentido de creer que lo que se ve con la luz (de la razón) es todo lo que hay, también en el sentido de considerarse feliz y bueno. Es notable que al querer comportarse como los que llama ‘videntes’ crea que por acercarse a vivir como ellos viven, llegará a ser normal. Por encima de esa aspiración no haya nada más. También es mesurado y ecuánime, por ejemplo al creer que Ignacio sólo necesita de un proceso de adaptación para dejar de ser lo que es o lo muestran las palabras que dirige a Ignacio para convencerlo racionalmente de cambiar y de curarlo de su mal.

Por el otro lado, Ignacio es un ejemplar de lo dionisiaco, es fértil (pues crea la inquietud en el Instituto y puede, él solo, causar conmoción entre sus compañeros), empieza a llevar a los demás a celebrar esa suerte de ‘orgía’ en la que él ‘arde’ (como lo dice expresamente) en ese dolor y en esa inquietud en su búsqueda de la verdad con la imposibilidad de hallar lo que busca, sin dejar su empeño en buscar su deseo. Experimenta la pérdida del principio de individuación y hace que otros la pierdan, halla un deleite en el desprendimiento de éste, y sabe que su dolor hace parte de su condición. Es un destructor del mundo de los fenómenos que ha creado don Pablo, el director del centro, y quita el velo de éstos con su aspiración eterna.

En la obra de Buero Vallejo hay una oposición clara entre la estabilidad del Instituto (que se sostiene en pie por la pedagogía que enseña la “moral de acero”) y la inestabilidad que crea Ignacio con sus ansias de ver, siendo un ciego. El orden del Instituto es una suerte de encarnación de la fuerza apolínea, con su ley y su reiteración en la alegría engañosa que Ignacio detesta cuando dice: “(...) estáis envenenados de alegría (...)” (Buero Vallejo, 72). Y a un nivel más particular, Carlos representa al alumno que se ha sometido a las normas de la institución e Ignacio representa al alumno que no se somete. Carlos ha hecho de sí lo que el Instituto ha querido hacer de él e Ignacio hace de sí lo que está más allá de la búsqueda que el Instituto le impone, porque está preocupado por una cuestión más interior, más honda que aquella felicidad de mentiras que reina allí. Él lo ha expresado bien: “Estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede hacernos arder a todos... Ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad, y que es horrorosa..., porque no sabemos, lo que es” (Buero Vallejo, 74). ¿Cómo podría ser Ignacio obediente al orden apolíneo del instituto cuando está aunado con la naturaleza y con su caos esencial?

¹⁸ Dice M. P. Nilsson: “Que Apolo logró someter a control el éxtasis por la fuerza de la rigidez, logró hacer que cuadrara dentro de las costumbres ancestrales y sacara vigor para él mismo de ello, es la prueba más grande de su poder... Fue Apolo el que logró sobreponerse a la epidemia, pero mediante el hecho de reconocerla y regularla. Un éxtasis regulado ha perdido su germen de peligro. Esto es lo que la institucionalidad apolínea logró (...) (Silk y Stern, 178–9). La traducción es del autor.

¹⁹ “[La] doctrina mística de la tragedia es el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, el concepto de la individuación es la fuente primordial del mal, y el arte es la alegre esperanza de que el encanto de la individuación pueda ser roto en augurio de una unidad recuperada” (Silk y Stern, 177). En este caso se lleva a cabo la unión entre Dionisos y Apolo. El individualista Apolo se destruye porque se ha recuperado la unión con el caos originario. El individuo, como individuo se ha trastornado desde sus bases por ese caos y se absorbe en él.

²⁰ En un libro como el de Silk y Stern se muestran algunas inconsistencias en lo que Nietzsche afirmaba acerca de cada dios respecto a lo que la cultura griega veía en ellos. Pero esto no es de interés para este estudio, puesto que buscamos rastrear la influencia de Nietzsche en *En la ardiente oscuridad* y para eso tomamos el pensamiento de Nietzsche tal y como es sin cuestionarle sus bases ni sus conclusiones.

Buero Vallejo no ha hecho a Ignacio ‘vidente’ en el sentido que dicen los ciegos de la institución, pues así como la sociedad apolínea, sólo aspiran a un mundo ilusorio del bienestar. Lo hace vidente en cuanto a la revelación de una inquietud interior (así como lo está el intoxicado dionisiaco). Ignacio no cree sino en lo que la verdad le muestra y por esto es que la apolínea Juana lo describe así: “*Ese Ignacio tiene algo indefinible que me repele*” (Buero Vallejo, 68). Carlos trata de brindarle esa felicidad fingida que reina en el Instituto para que deje sus preocupaciones y no afronte el abismo, que es una propiedad de Apolo en su lucha contra Dionisos.

En la obra Carlos, el mejor ejemplar apolíneo, se ha topado con el ejemplar dionisiaco Ignacio. Y como cree matarlo, anulándolo corporalmente, la fuerza de la Naturaleza que hay en Ignacio toma a Carlos y lo hace ver la verdad abismal. Por eso es que Carlos termina repitiendo la idea de ver las estrellas al final de la obra, ha quedado sumido en la “suprema amargura de su soledad esencial” (Buero Vallejo, 132). Carlos ha, en ese momento, perdido su ecuanimidad y su yo individual y se enfrenta con la vida tal y como es. La obra, además de ejemplificar la justicia enunciada por Anaximandro, trata un caso de la fuerza dionisiaca vengándose de la apolínea por haber intentando matarla. Lo que vemos en la obra entonces es un momento detenido de la siempre cambiante disputa entre ambas fuerzas.²¹ Y ese momento es el de la conversión apolínea a la revelación dionisiaca. Decía Nietzsche que quisiéramos un equilibrio en que esté la ley de la justicia eterna actuando (Nietzsche, 190–191) y que se da por la unión de las dos fuerzas más significativas del Olimpo griego. En *En la ardiente oscuridad* asistimos como espectadores a una derivación de esa justicia, que se hace presente en dos humanos que representan ambas fuerzas divinas.

Unamuno y Buero Vallejo llevan a un nivel más comprensible el problema de la disputa mencionada, tipificándolo con ejemplos personalizados. Toman la teoría del elevado, por inspirado,²² lenguaje nietzscheano y la vierten en una cuestión psicológica muy profunda. Lo hacen como se señala a continuación:

El falso yo público, por fácil y cómodo que sea, tiene dos importantes repercusiones que señalan tanto Buero Vallejo como Unamuno. Por una parte destruye las demás formas auténticas de trato con el mundo, presentando una dura concha que aísla de todo contacto al yo interior. Unamuno utilizaba con frecuencia la analogía del crustáceo para este fenómeno psicosocial, argumentando que si el individuo fuera a llevar una vida totalmente humana, debería dejar expuesto su lado indefenso. Esta analogía proporciona un modelo muy útil para interpretar la última escena de *En la ardiente oscuridad*, en la cual Carlos repite, palabra por palabra, el ardiente deseo de Ignacio por ver las estrellas. Aquí se revela cómo el espíritu de éste ha entrado en Carlos, que ya ha dejado exponer su lado más indefenso de sufrimiento, dimensión de su ser que casi había dominado por completo la dura coraza de la ‘moral de acero’ que personifica. Por otra parte el falso yo público, al crear la condición de encierro, podría terminar eliminando toda vida interior (Johnston, 103).

Ambos dramaturgos hacen un llamado a hacer más rica y más verdadera la experiencia del mundo.²³ I. Feijoo apunta que Unamuno y Buero Vallejo nos dan “esa esperanza cuya ilusión vitalizadora

²¹ Carlos Clavería anota respecto a *El otro*: “En el eterno conflicto, en la constante contradicción unamunesca, en la oposición de pares de ideas contrarias y de parejas de símbolos opuestos, que aquí aparecen más que en cualquier otra de sus obras, los dos hermanos han acabado por hacerse uno mismo” (García Blanco, 150). Es precisamente la justicia que cobija a ambas fuerzas las que las une en un solo ámbito. (Nota del autor)

²² No hay que olvidar que Nietzsche era filólogo (Janz, tomo II capítulos 3 a 8), poeta (Silk y Stern, 15–17; Hollingdale, 273–281; Janz, tomo I, 50) y además músico (Janz tomo I, 39, 51, 103 y otras) como se puede apreciar en el CD Friedrich Nietzsche (1844–1900) Lieder —Piano Works— Melodrama que contiene la *Meditación de Manfredo* y *Nachklang einer Sylvesternacht*. Su dominio de tales saberes lo hizo muy diestro en el uso de la palabra. Por ejemplo sus consideraciones sobre la musicalidad en la escritura son ejemplares: “(...) sacó a conversación el hecho de que en Alemania no había ningún centro de enseñanza donde se pudiera aprender a leer y a escribir correcta y bellamente la lengua alemana, y contó cuán penosas le resultaban a él las cosas a este respecto, cómo él no hubiera considerado nunca una frase apta para la publicación antes de que, declamándola en voz alta, tanto melódica como rítmicamente, en la entonación, acento, color y movimiento métrico, no le hubiera satisfecho completamente; además de que había de reconocerse en ella, con toda claridad y exactitud, la idea que se quería expresar” (Janz, tomo II, 200).

²³ Decía Carrasquilla, en un clarísimo estudio sobre la misión de los artistas zaratustrianos: “Cultivad, hermanos míos, otros campos más propicios; encaminad el espíritu hacia ideales más excelsos y el corazón a sentimientos más humanos. Cantad la vida de la realidad, no la arbitraria de la convención; y ya que os mostráis tan discípulos de Zaratustra, entonad himnos al significado a la humanidad y a la alegría

sobrepuja a todo conocimiento racional, diciéndonos que hay siempre algo irreductible a la razón” (Iglesias Feijoo, 64).

Unamuno había señalado ya el deseo del asesino en su obra de vivir sin conocer, así como el Carlos de Buero Vallejo, antes de su “transformación”. En *El otro*, el otro dice: “Verse es morir, ama. O matarse. Y hay que vivir aunque sea a oscuras. Mejor a oscuras” (Unamuno, 972) con lo que señala que lo que se puede llamar ‘apoloneidad’ no debe reinar, pues sólo lleva a la ilusión. Los humanos no pueden verse a sí mismos mediante la razón, no se pueden controlar maquinalmente, pues siempre hay algo más allá de lo que se ve, y que de todos modos los constituye como seres.²⁴ Pedro Salinas ha captado esta interioridad: “Hay un desdoblamiento de la personalidad en *El otro* que superficialmente podría tomarse como un recurso teatral. (...) En nuestro caso, ese desdoblamiento es (...) un drama del alma por excelencia” (García Blanco, 146). Estas palabras se pueden aplicar, sin problema, a *En la ardiente oscuridad*. Es decir, con Julián Zugazagoitia, que los autores proponen esta consigna: “Quedémonos con la inquietud, con el desvelo que produce en todo ánimo el misterio, que es, en definitiva, acatar nuestro propio destino indescifrable de criaturas dramáticas” (García Blanco, 158).

Para nombrar la cuestión de la interioridad tanto Buero Vallejo como Unamuno han usado la imagen de la visión. Por ejemplo dice el personaje de Unamuno: “Si, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz a la sombra” (Unamuno, 981) y en *En la ardiente oscuridad* hay un ciego que es vidente, lo cual para la lógica es un contrasentido, a menos que se tome la palabra ‘vidente’ por el que comprende y ve más allá del común de los hombres. Entonces se entiende que la revelación hace ver (comprender) distinto. Es gracias a la filosofía nietzscheana que se comprenden palabras de la obra como “La vida mata, pero da vida, da vida en la misma muerte” (Unamuno, 1021). Se trata de esa transformación al interior del que cambia su modo apolíneo de ser por un modo dionisiaco, como sucedió a Carlos.

La obra trae dos epígrafes que resultan aclarados si se tiene en cuenta lo que hace Carlos a Ignacio. El primero es una cita del Evangelio según San Juan: “Y la luz en las tinieblas resplandece, mas las tinieblas no la comprendieron” (Buero Vallejo, 43), con lo que apunta el dramaturgo a que las sombras apolíneas no pueden entender la luz de dionisios.²⁵ El segundo es una cita de Miguel Hernández:

del cosmos (Naranjo, 143). Nótese el llamado a “*la vida de la realidad, no la arbitraria de la convención*” que busca más lo dionisiaco que lo apolíneo.

²⁴ Así describe Unamuno, en una carta, el tema de *El otro*: “Trato en él (...) uno de esos temas eternos más interesantes aún que el del amor: el tema de la personalidad. Un hermano ha matado a su hermano gemelo: idéntico, exacto; tan exacto que él afirma que se ha matado a sí mismo. ¿Pero cuál de los dos es el muerto? ¿Quién es el malo? ¿Caín o Abel? Caín mató a Abel porque de no hacerlo, Abel hubiera matado a Caín. Mi personaje, el asesino, plantea esta cuestión a un cuñado suyo: ‘Nos odiábamos desde chicos. Tú no sabes qué es estar viendo a sí mismo todo el día. Verse duplicado, ver materializados todos tus defectos. Llega uno a dudar si es el otro. Por eso lo maté. Pero él está dentro de mí. Me está haciendo sufrir horriblemente’. Y, en efecto, el que asesinó acaba por matarse, dejando en pie la terrible duda, que perdura en el epílogo; ‘¿Quién era cada uno? Nadie lo sabe, y además, ¿qué más da? Cada cual que resuelva el misterio a su gusto y se conforme con la verdad suya e incompleta. Ninguno sabemos quienes somos nosotros mismos, y, sin embargo, vamos afirmando nuestra personalidad por el mundo’” [Carta fechada en Salamanca, el 16 de Abril de 1930] (García Blanco 144). Comenta un estudioso de ella: “¿Qué lección, pues, aprovecha el espectador de esta tragedia [*El otro*], donde se dignifica la figura de Caín contra la ley divina y humana, y se execra la de su hermano Abel, teoría muy acorde con la originalidad paradójica de don Miguel? La de una gran piedad, de un infinito amor fraterno por los hombres. ‘No queramos no intentemos penetrar en el misterio de la vida’. El autor resume la moral de su obra en estas bellas palabras (...)” (García Blanco, 157). Un crítico de teatro de *A B C*, señala que en *El otro* como en *El dipo* clásico, la conciencia adquiere categoría de protagonista, y subraya cómo su autor “nos muestra esos combates del espíritu en una desesperada lucha, que llega a trasponer las fronteras de la razón, confundidos la realidad y el delirio, en el alucinado personaje que es centro de la obra y encarnación del mito de Caín y Abel, en que ha fundado su obra don Miguel de Unamuno” (García Blanco, 156–157).

²⁵ Los problemas que Unamuno plantea en su cuento *El que se enterró* son los mismos que venimos nombrando, véase lo que dice el personaje central: (...) Vosotros, los que os tenéis por cuerdos, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras...

—Bueno —le interrumpí—, ¿y todo esto qué significa?

La sombra es el nidal íntimo, incandescente,
la visible ceguera puesta sobre quien ama.
Provoca los abrazos íntima, ciegamente, y
recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama (Buero Vallejo, 43).

Se indica que las sombras recogen lo que hay de luz, y a causa de su ceguera lo absorben y lo recogen en cavernas que no le permiten ser. Es un abrazo ciego, como el que intentó dar Carlos a Ignacio para transformarlo. Pero Dionisos es claro en las tinieblas, allí donde la ‘apoloneidad’ no comprende lo ‘fuera de lo normal’, lo que irrumpe en la lógica impuesta. Muchos son los que han afirmado que “El elemento de la ceguera en Ignacio y en Carlos, posibilita el distanciamiento del público” (Rice, 10), pero no se trata tan sólo de un elemento técnico si no de un elemento vital que se ha puesto ante los espectadores con significados esenciales para su existencia.²⁶

En *En la ardiente oscuridad* Carlos, que encarna la versión nietzscheana de Apolo no puede con la encarnación dionisiaca y quiere matarla. Carlos puede bien ejemplificar con su acto lo que dice el otro: “Todo asesinato se comete en defensa propia. Todo asesino asesina defendiéndose. Defendiéndose de sí mismo” (Unamuno, 94), porque el egoísmo apolíneo busca prolongarse y Dionisos lo frena. Ambos dramaturgos muestran que el egoísmo del alma no conduce a nada y que adquirir la visión de Dionisos, para religarse con la ayuda del orden apolíneo tras vivir el caos, es la única posibilidad de no ser egoístas y de eludir las consecuencias del estricto Apolo.²⁷

Que Buero Vallejo cree en la tragedia como forma de expresión hace que los espectadores actúen “por directa impresión estética” ya que la emoción es esencial para suscitar el deseo de efectuar cambios (Rice, 12).²⁸ Nietzsche, por ejemplo, se refiere en su libro a *Edipo* como a un sabio (Nietzsche, 90–91) pues ha conocido la verdad con el mayor dolor y en contra de la naturaleza organizada por un principio apolíneo. Esto mismo lo hace Buero Vallejo en su obra con Carlos, para mostrar que alcanzar la verdad implica un elevado costo psicológico y que en la existencia la conciencia de esa verdad es, esencialmente, dolorosa. Su lucha es contra lo que se podría llamar la “apolonización” de la cultura.

Así el desenlace trágico y los móviles profundos de los personajes de *En la ardiente oscuridad* obedecen a pautas reconocibles en lo que Nietzsche planteó. Curiosamente Buero Vallejo en un aparte de su conferencia sobre “Problemas del teatro actual”, en que habla sobre la participación del público en la acción dramática, deja ver su entendimiento de las fuerzas divinas del pensador alemán ya mencionadas:

Si ustedes me toleran la relativa pedantería del término, diré que hace algún tiempo, aludiendo al momento de desorientada y crispada participación en el que nos encontramos, me permití llamar a todo esto, recordando el

—¡Ya salió aquello! Ya estás buscando la solución o la moraleja. ¡Pobres locos! Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No, hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno. Esto sucedió tal y como te lo he contado, y si no me lo quieres creer, allá tú (Unamuno, 1256–1257).

“La lógica —dice— es una institución social, y la que se llama locura, una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables” (Unamuno, 1257).

“Nada odio más que la hipocresía. Y en cuanto a eso de las alucinaciones, he de decirte que todo cuanto percibimos no es otra cosa, y que no son sino alucinaciones nuestras impresiones todas. La diferencia es de orden práctico. Si vas por un desierto consumiéndote de sed y de pronto oyes el murmurar del agua de una fuente y ves el agua todo esto no pasa de una alucinación. Pero si arrimas a ella tu boca y bebes y la sed se te apaga, llamas a esta alucinación una impresión verdadera, de realidad. Lo cual quiere decir que el valor de nuestras percepciones se estima por su efecto práctico” (Unamuno, 1255).

²⁶ Algunos preguntarán: pero estos símbolos, ¿los inventan los lectores o los espectadores, forzando sus propias ideas sobre la tragedia? No es así, porque las diversas interpretaciones que se dan a estos símbolos “se hallan en germen, en embrión en ella [la realidad viva]. El mérito de buen autor está en saber sugerirlas, suscitarlas; en llevar a otros hasta los bordes del momento y provocar en ellos un vértigo, que cada uno sentirá y explicará a su modo” (Dowd, 38).

²⁷ El teatro de Buero Vallejo es del tipo de “teatro de [una] dimensión política menos aparente, más implícita, en el que se intenta una investigación sobre individuos en cuyas claves psicológicas y existenciales se supone que, de algún modo, se materializan las auténticas claves políticas de su tiempo (Dowd, 20). Samaniego habla de la constante tirano-opresor o sociedad opresora en el teatro de Buero Vallejo (Samaniego, 77). En *En la ardiente oscuridad* el instituto es el ejemplo de esa constante.

²⁸ Buero Vallejo, como Nietzsche, no se atiene sólo a la concepción de la tragedia aristotélica como un elemento para despertar compasión y temor sino que para él la catarsis es además “[la] transformación ética para motivar al espectador a una acción moral” (Rice, 12).

felicísimo léxico de Nietzsche, “una subida de nivel de lo dionisiaco”. Efectivamente, a primera vista parece que ello se podría calificar así de forma correcta. ¿Estamos en una subida de nivel de lo dionisiaco? Parece que sí. (...) Pero, a pesar de haber sido yo mismo quien se atrevió a bautizarlo así hace algún tiempo, tengo mis reservas. Porque lo dionisiaco es una palabra muy seria y quizá en las actuales manifestaciones protestatarias de la sociedad y en las actuales manifestaciones protestatarias del teatro no terminemos de advertir su seriedad profunda —o sea, la salud— que lo dionisiaco tendría que tener. Lo dionisiaco, ustedes lo saben, y yo me excuso por esta pequeña petulancia de léxico, que ya reconozco que no es mía, que es nietzscheana; [lo dionisiaco es una de las fases esenciales de la tragedia], al menos según Nietzsche. Pero es una faceta que, para que el espectáculo se constituya en algo realmente importante y sólido, necesita [el contrapeso de lo apolíneo]. Parece que las corrientes actuales, por lo menos estas formas extremadas de que acabamos de hablar, quieren abundar en lo dionisiaco como una forma de ruptura cada vez más clara y más radical con las mentiras de la sociedad actual. Pero quizá no logran una cosa realmente consistente, porque no aciertan o no pueden unir a ello el contrapeso de lo apolíneo. Y sin ese contrapeso tampoco existe Dionisos; sólo existe la neurosis (Nicholas 124–125).²⁹

(...) Cuando el teatro ha intentado algo realmente integrador, totalizador del hombre, sus claridades y sus enigmas, ha vuelto a la tragedia, que ya englobó y superó al ditirambo y que, naturalmente, no es, como se suele decir, un género cerrado y fatídico. No: es un género esperanzado y abierto (Nicholas 127).³⁰

Esta cita, aunque es de 1970 (Nicholas, 124), unos 21 años después de la puesta en escena inicial de *En la ardiente oscuridad*, no deja duda sobre el dominio que tenía el dramaturgo español de la filosofía del alemán. De todos modos, no puede dar cuenta de cómo es que Buero Vallejo se apropió de las fuerzas divinas de Nietzsche para incluirlas en su obra. Este trabajo se ha escrito teniendo en cuenta la necesidad de sustentar, con sujeción a la cronología, la presencia de la primera obra de Nietzsche en esta gran obra de teatro. Hasta que aparezcan nuevos datos, se sabe que el vehículo para que Buero Vallejo llegara a Nietzsche fue Unamuno. La cita permite ver en Buero Vallejo, no sólo la comprensión de la convivencia Dionisos–Apolo en la tragedia, sino la necesidad de ella para crear un cambio consistente en la realidad. Buero Vallejo llegó lejos pues no le bastó mostrar a través del arte si no que esperó una acción consiguiente. Vio que la fórmula de Nietzsche es aplicable en la vida misma, pues con ella definió una actitud del público y de los dramaturgos.

El pensamiento nietzscheano, sometido a una tergiversación nefasta, fue empleado por algunos en España para gestar la dictadura que azotó a ese país (Sobejano, 644–663), en la misma manera en que los dirigentes nazis lo hicieron en Alemania. Buero Vallejo, en cambio, sin trastocarlo, lo usó en una obra de arte para que se viviera más intensamente el misterio de la vida, como quería el propio Nietzsche (Naranjo, 143).³¹ El filósofo alemán veía ya, con la lucidez que le era propia, la hecatombe que conllevaba el maltrato a los judíos de parte de los alemanes en su propia época (Janz, tomo III, 209, 332, 334, 335, 338, 344). Él mismo dijo, refiriéndose a Bernhard Forster: “(...) entre un ganso antisemita sediento de venganza y yo no existe reconciliación posible” (Janz, tomo III, 209). Esto desembocaría en el fascismo y en el anti–semitismo nazi, que influyó a su vez en la dictadura franquista. Es en el contexto de esta última que la pieza teatral de Buero Vallejo debe leerse, pues su verdad intrínseca ataca de raíz el pensamiento autoritario militar que tanto se asemeja al instituto de ciegos. Si los nazis no comprendieron las ideas de Nietzsche fue por incapacidad de ver un pensamiento que desde *El nacimiento de la tragedia* hasta las últimas obras es un profundo canto de vida plena y sana. Buero Vallejo sí asimiló y revitalizó este legado a través del arte. Las críticas a su falta de propuesta política directa y explícita en su teatro que le hizo el importante dramaturgo y coterráneo suyo, Alfonso Sastre, no tuvieron en cuenta el peso filosófico de su obra que, sin adherirse a un partido político establecido al modo apolíneo, sin embargo toca temas centrales que incumben a la humanidad entera.

²⁹ Buero Vallejo además de mostrar que ha comprendido muy bien esta filosofía de Nietzsche, le ve aplicación hasta en la experiencia de los espectadores mismos.

³⁰ Dice Rice: “La derrota del héroe trágico bueriano no quiere decir que su visión sea falsa. Al contrario, debe dejar una esperanza para el futuro, basada en el conocimiento de la verdad, al que ha llegado el protagonista. A este mismo conocimiento llega el público, por identificación, mediante el sufrimiento y la catarsis” (12).

³¹ Como dato notorio, *El otro* fue censurada por la dictadura de Franco (García Blanco, 143). Por fortuna *En la ardiente oscuridad* no fue sometida a ese tipo de silencio forzado, y pudo hacer que Dionisos se colara entre los que son, en grado desproporcionado, apolíneos (los fascistas). A éstos los caracteriza su exacerbada búsqueda de orden y sometimiento a la ilusión de su lógica y su rigidez a toda costa, pero Buero Vallejo les ha presentado al ‘dios de la tierra’ para desvirtuar su estrechísima mentalidad.

Bibliografía

- Abellán, Jose Luis. "El tema del misterio de Buero Vallejo", *Ínsula*, 174, 1961, pp. 12–23.
- Antonio Buero Vallejo (*Premio Miguel de Cervantes Saavedra*). Madrid, Biblioteca Nacional, 1987.
- Bejel, Emilio; Buero Vallejo. *Lo moral, lo social y lo metafísico*. Montevideo, I. E. S, 1972.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York, Atheneum, 1967.
- Bobes Naves, Jovita. *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel, Universidad de Oviedo, 1997.
- Buero Vallejo, Antonio. *En la ardiente oscuridad*. Madrid, Espasa–Calpe, 1991.
- Caro Dugo, Carmen. *The Importance of the Don Quixote Myth in the Works of Antonio Buero Vallejo*. USA, Edwin Mellen Press, 1995.
- Carrasquilla, Tomás. "Homilía No. 2", en: *Obras completas*. Medellín, Bedout, 1964.
- Cela, Camilo José. *La colmena*. Barcelona–México, Noguer, 1957.
- Conway, Daniel W. *Nietzsche: Critical Assessments*. 4 Vols. USA, Routledge, 1998.
- Cortina, José Ramón. "Concepto de Buero sobre la tragedia", en: *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, 1969.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, 1973.
- Dowd, Catherine. *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Castalia, 1974.
- García Blanco, Manuel. "Introducción", en: *Teatro completo de Miguel de Unamuno*. Madrid, Aguilar, 1973, pp. 140–163.
- Gómez, Efe. *Guayabo Negro*. Medellín, La Novela Semanal, 1923.
- Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. New York, Basil Blackwell, 1985.
- Halsey, Martha T. *From Dictatorship to Democracy: The Recent Plays of Buero Vallejo*. Canada, Dovehouse Editions, 1994.
- Hollingdale, R. J. *Nietzsche [The Man and his Philosophy]*. USA, Louisiana State University Press, 1965.
- Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche*. Tomos I, II y III. Madrid, Alianza, 1981–1985.
- Johnston, David. "Buero Vallejo: La Maldición de Caín", en: *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*. Liverpool, Liverpool University Press, 1996.
- Kirk G. S., J. E. Raven and M. S. Shofield. *The Presocratic Philosophers*. New York, Cambridge University Press, 1983.
- Kirk, G. S. *The Nature of Greek Myths*. England, Penguin Books, 1974.
- Naranjo, Jorge Alberto. "Nietzsche y Carrasquilla", en: *Estudios de filosofía del arte. Vol. II*, Medellín, Talleres de Publicidad Alpes, 1995.
- Nicholas, Robert L. *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Castalia, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1995.
- _____. *The Birth of Tragedy*. Trans. Douglas Smith. New York, Oxford University Press, 2000.
- _____. *The Birth of Tragedy*. Trans. Shaun Whiteside. England, Penguin Books, 1993.

- _____. *Twilight of the Idols*. Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1997.
- _____. *Aurora*. (3 ed.). Buenos Aires, Aguilar, 1956.
- _____. *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*. Trans. Marianne Cowan. Chicago, A Gateway Edition, 1962.
- _____. “La filosofía en la era trágica de los griegos”, en: *Obras Completas. Vol. I*. Buenos Aires, Aguilar, 1951.
- _____. “Schopenhauer educador”, en: *Obras Completas. Vol. II*. Buenos Aires, Aguilar, 1959.
- _____. Friedrich Nietzsche (1844–1900), Lieder —Piano Works— Melodrama. Dietrich Fischer–Dieskau (barítono y pianista), Aribert Reimann (pianista) y Elmar Budde (pianista). Grabaciones realizadas en Berlín en 1989 y 1993. Philips Classics Productions, 1995.
- Rice, Mary. *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*. New York, Peter Lang, 1992.
- Samaniego, Pilar de la Puente. A. Buero Vallejo [*Proceso a la historia de España*]. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.
- Sastre, Alfonso. “Teatro imposible y pacto social”, *Primer Acto*, 14, mayo–junio, 1960, pp. 1–2.
- _____. “A modo de respuesta”, *Primer Acto*, 16, septiembre–octubre, 1960, pp.1–2
- Silk M.S. and J. P. Stern. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1972.
- Unamuno, Miguel de. “El otro”, en: *Teatro completo*. Madrid, Aguilar, 1973.
- VOX. *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona, Calabria, 1982, p. 890.