

LA FILOSOFÍA DEL MARTILLO (O SOBRE LA SACRALIZACIÓN DEL ARTE)

ENCARNA ALONSO VALERO

Aunque los juicios que sobre el Romanticismo¹ expone Nietzsche tienen un carácter claramente negativo, sus reflexiones sobre el arte muestran, como no podía ser de otro modo, puesto que de ese horizonte parte un buen número de nuestras actuales señas de identidad, una evidente filiación romántica. La interpretación que sobre el arte y en general sobre la intelección del mundo nos ofrece el pensador alemán en *El nacimiento de la tragedia* señala de manera transparente su origen dentro de esa lógica (pensemos, por ejemplo, en la diferencia que establece Nietzsche entre adivinación y deducción, en su reivindicación de lo instintivo y de todas las pulsiones, en el papel que otorga a la música, en la búsqueda de la identificación con el Uno primordial, en las condiciones de su nuevo método interpretativo, es decir, de la genealogía, en su idea del genio...) aunque la superación de los límites de esa tradición, ya en esta primera obra, está fuera de toda duda.

Uno de los puntales básicos de su filosofía que muestra de manera más evidente esa filiación romántica es la concepción nietzscheana del arte como actividad propiamente metafísica y como revelador de la verdad. El arte es en *El nacimiento de la tragedia* un valor absoluto, desde cuyo prisma es interpretada la vida: “Sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo”². Ocupa, por tanto, el lugar de actividad propiamente metafísica, en tanto que se pregunta y ofrece respuestas sobre el sentido de la vida, y es el estímulo más poderoso en favor de la vida. Así, Nietzsche establece un nuevo concepto de la verdad referido al ámbito de lo estético y “ligado al arte y a la revelación”³; desde la óptica de la vida, el arte tiene más valor que la verdad, de ahí que uno de los objetivos fundamentales de *El nacimiento de la tragedia* sea “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”⁴.

Pero la teorización nietzscheana del arte, a lo largo de toda su producción, es un espacio de enorme tensión y complejidad: “¿Es el arte una consecuencia del descontento de la realidad? ¿Es la expresión del reconocimiento por una felicidad gozada? En el primer caso tenemos el romanticismo; en el segundo, esplendor de gloria y ditirambo — en suma: el arte de la apoteosis”⁵. Ese arte de apoteosis está en gran medida asociado a la noción de lo trágico,

puesto que, como ha señalado Remedios Ávila, el paso del arte ascendente, afirmador de la vida, al arte enfermo, hay que entenderlo “sobre la base de la oposición entre el hombre trágico y el hombre teórico”⁶, y lo trágico en Nietzsche es siempre afirmación sin reservas de la vida, incluso en lo que presenta de más sombrío, pues el dolor y el sufrimiento son componentes esenciales de la vida y están plenamente justificados por ella⁷.

Toda esta problemática entra en relación directa con el tema romántico del genio⁸ y del origen, en el que también hunden sus raíces las consideraciones que sobre estas cuestiones realizaron tanto el propio Nietzsche, como, por ejemplo, Freud, dos de las teorizaciones posteriores más importantes sobre este aspecto. Según la concepción nietzscheana, el poeta, como el músico, es depositario de una función casi sagrada, pues son los artistas, frente a los científicos, al hombre teórico, los más dotados para la comprensión del mundo, del devenir constante, del Uno primordial en el que se reencuentran todas las realidades, todas las manifestaciones de la vida⁹. Puede afirmarse que Nietzsche, que quiso ser (fue, de hecho) desacralizador de casi todo lo tenido por divino o simplemente por venerable, no consiguió nunca (quizás ni siquiera se lo propuso) desacralizar el arte. Si eso es así a lo largo de toda su producción, en *El nacimiento de la tragedia* es explícita esa función casi sagrada de la que es depositario el artista, especialmente el poeta y el músico.

La concepción nietzscheana de la música, de filiación claramente romántica¹⁰ tiene aquí una enorme importancia, pues, según Nietzsche, cuando el artista dionisiaco se identifica con lo Uno primordial, la expresión de esa identificación se produce en forma de música:

“Ante todo, como artista dionisiaco, él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo”¹¹.

Y añade que “el genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (pág. 67).

Estas palabras de Nietzsche son del mayor interés para la problemática que intentamos analizar: en primer lugar, nos aparece de manera explícita la temática romántica del genio como un elegido, casi un *medium*, conocedor de “la esencia eterna del arte” (si ya resulta significativo afirmar que el arte, o cualquier otra cosa, posee una “esencia”, esta afirmación se vuelve aún más definitiva si a continuación se añade que tal esencia es “eterna”), y capaz además de fusionarse para su propia creación artística con “el artista primordial del mundo”, el creador de un origen indiferenciado, anterior a todo lo accidental. El estado en el que tal fusión, casi mística, se hace posible, sólo puede entenderse, al modo romántico, como “inspiración”, como unión mística con ese artista originario, y esa fusión con el artista de lo

primero primordial convierte al músico, al poeta, al artista, a la vez en sujeto y objeto, en productor por partida doble de esa unidad originaria.

Como correlato necesario a este planteamiento, también en *El nacimiento de la tragedia* aparece la realidad de la caída. Esa imagen de la pérdida originaria es, como es sabido, decisiva en nuestra tradición: no hay más que recordar, por ejemplo, la caída en la Biblia o la pérdida de Dionisos a manos de los racionalistas en la propia teorización nietzscheana de la tragedia. De este modo, el problema de la caída es un tema recurrente en buena parte de la literatura contemporánea: pensemos en *Poeta en Nueva York*: el tema de la pérdida de la infancia nos lleva inevitablemente a esa imagen de la caída; en esa línea, ha escrito García-Posada: “Puede afirmarse que *Poeta* es un poemario organizado de acuerdo con una cosmogonía sustancialmente judeo-cristiana. Esta cosmogonía, en efecto, se muestra articulada en torno al Mito de la Caída —la expulsión del Paraíso—, el Infierno, el Apocalipsis y la esperanza de un nuevo Paraíso”¹². Uno de los casos más transparentes de toda esta problemática se encuentra en “Tres recuerdos del cielo”¹³, de Rafael Alberti: “No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel. / Todo, anterior al balido y al llanto. / Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña. / Cuando el viento soñaba melenas que peinar, / y claveles el fuego que encender, y mejillas, / y el agua unos labios parados donde beber. / Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo. / Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo...”.

Como ha explicado Michel Foucault,

“uno quiere creer que en su comienzo las cosas eran perfectas; que salieron resplandecientes de las manos del creador, o en la luz sin sombra del primer amanecer. El origen siempre está antes que la caída, antes que el cuerpo, antes que el mundo y el tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo siempre se canta una teogonía”¹⁴.

En el caso de García Lorca, como ha asegurado Allen Josephs, “that Lorca’s poetic world is essentially theogonic is, in my mind at least, certain”¹⁵. Es clara la elevada situación que, desde estos planteamientos, se otorga al arte: el arte es el lugar de la pureza, de la verdad, y está ligado al instinto y a la revelación (y hay otra cuestión, relacionada con esta, que no debemos perder de vista en la cita de Nietzsche que antes reproducíamos: el genio, en ese estado de inspiración, de fusión mística en el Uno primordial, acaba identificándose con el poeta, en una concepción de la poesía como entidad inefable que de ningún modo es necesariamente cuestión de lenguaje).

Así, *El nacimiento de la tragedia*, la primera gran obra de juventud de Nietzsche, formaría parte de la etapa de su producción más influida por el periodo romántico, hasta tal punto que se conoce con ese nombre, “periodo romántico”, el conjunto de las primeras obras del pensador alemán. Después, Nietzsche proclamó la “muerte de dios”, una declaración de crisis extrema todavía dentro del ámbito de lo sagrado. Por supuesto, no fue Nietzsche el primero en constatar este fenómeno moderno, pero sin duda fue él quien llevó ese pensamiento a su momento de máxima intensidad y proclamó explícitamente el acta de defunción como declaración de crisis profunda.

Como ha señalado Octavio Paz,

El tema de la muerte de Dios es un tema romántico. No es un tema filosófico sino religioso. Para la razón Dios existe o no existe. En el primer caso, no puede morir, y en el segundo, ¿Cómo puede morir alguien que nunca ha existido? Este razonamiento es válido solamente desde la perspectiva del monoteísmo y del tiempo sucesivo e irreversible de Occidente. La antigüedad sabía que los dioses son mortales pero que, manifestaciones del tiempo cíclico, resucitan y regresan (...) En cambio, Cristo vino a la tierra sólo una vez. Cada acontecimiento de la historia sagrada de los cristianos es único y no se repetirá. Si alguien dice: “Dios ha muerto”, anuncia un hecho irreplicable: Dios ha muerto para siempre jamás. Dentro de la concepción del tiempo como sucesión lineal irreversible, la muerte de Dios se vuelve un acontecimiento impensable¹⁶.

Naturalmente, la proclamación nietzscheana de la “muerte de Dios” no hay que interpretarla únicamente en un sentido religioso; para Nietzsche, la “muerte de Dios” significa también la desconfianza hacia todas aquellas fuentes de certeza o de seguridad que han ido ocupando el lugar de Dios en el mundo moderno. Entre esos sustitutos que nos proporcionan certeza, valores, seguridad, cita Nietzsche la Razón, el Estado o la ciencia, por lo que la “muerte de Dios” incluiría, no sólo el final de la fe en el Dios religioso, sino también la pérdida de la confianza en sus sustitutos, la muerte de la idea monoteísta de Dios, de la que también sería manifestación la divinización de las instituciones que han ocupado su lugar como referentes del ser humano. En definitiva, la “muerte de Dios”¹⁷ es la crisis de lo que Nietzsche llama “platonismo” como esquema de pensamiento de la cultura occidental, por lo que a esa crisis sucedería, según Nietzsche, el nihilismo, un estado de desorientación, de cuestionamiento de todo, en el que se han perdido las referencias, incluidas las estéticas, que antes nos proporcionaba el pensamiento tradicional. El ataque de Nietzsche, por tanto, es una lucha metafísica contra la metafísica monoteísta occidental, lucha con la que el filósofo de Sils-Maria aspira a construir una metafísica pagana, politeísta, frente a la culminación monoteísta de la metafísica platónica que llevó a cabo Hegel.

La fase nihilista es una fase de transición en la que se supera la tradición occidental platónica y cristiana y se da paso a una tarea constructiva. ¿A quién corresponde, según Nietzsche, esa tarea constructiva? No sería ni a los filósofos en el sentido tradicional ni tampoco a los científicos, sino a lo que el pensador alemán llama filósofos artistas o filósofos creadores, concebidos no como descubridores de la verdad sino fundamentalmente como creadores de la verdad.

Así habló Zaratustra es probablemente el ejemplo más evidente de que Nietzsche no consiguió jamás, o no quiso, desacralizar el arte y la poesía: es la obra en la que aborda de manera más clara esa tarea constructiva y pone de manifiesto cómo concibe la nueva forma de hacer filosofía, el trabajo creativo del filósofo artista, y lo pone de manifiesto en la obra misma, que es la puesta en práctica de lo que Nietzsche entiende que debe ser el trabajo del filósofo creador.

Zaratustra es, como no podía ser de otro modo, un poeta: “Sin embargo, ¿qué te dijo en otro tiempo Zaratustra? ¿Que los poetas mienten demasiado? – Mas también Zaratustra es un poeta”¹⁸. No podía ser de otro modo: Zaratustra se define como un poeta tras haber afirmado que los poetas mienten demasiado (“¡Todo lo imperecedero –no es más que un símbolo! Y los poetas mienten demasiado”¹⁹) y señala la oposición entre el poeta y el hombre veraz, afirmando inmediatamente que él no soportaría ser hombre si el hombre no fuese también poeta:

Y también vosotros os habéis preguntado con frecuencia: “¿Quién es para nosotros Zaratustra? ¿Cómo lo llamaremos?” Y lo mismo que yo, vosotros os habéis dado preguntas por respuesta.

¿Es uno que hace promesas? ¿O uno que las cumple? ¿Un conquistador? ¿O un heredero? ¿Un otoño? ¿O la reja de un arado? ¿Un médico? ¿Un convaleciente?

¿Es un poeta? ¿O un hombre veraz? ¿Un libertador? ¿O un domeñador? ¿Un bueno? ¿O un malvado?²⁰

Para ser un gran destructor, para llegar a la transvaloración, Zaratustra tiene que ser también un creador de ilusiones, un poeta, pues, como ha explicado Remedios Ávila, “todas estas preguntas tienen una respuesta afirmativa: Zaratustra es todo eso”²¹.

La obra de Nietzsche se sitúa en el momento preciso en el que se agudizan las contradicciones de la modernidad, en mitad de una de sus grandes crisis; si toda la literatura contemporánea tiene inevitablemente que ser analizada en función de esa coyuntura, las vanguardias artísticas surgen de la radicalización de esas contradicciones de la modernidad: “Las diversas vanguardias poético-literarias surgidas en los países “occidentales” desde principios del siglo XX, no son otra cosa que el sublimado explosivo, la concentración peculiar, de toda aquella serie de factores, condiciones -y contradicciones- ideológicas que ya habían venido determinando y estructurando la función y el sentido de “lo poético” (o literario en general) desde el siglo XVIII hasta hoy”²². Y para situar las coordenadas en las que se mueve toda la literatura contemporánea y particularmente las vanguardias, hay que poner en primer plano el pensamiento de Nietzsche. Su voz es uno de las más importantes para comprender la lógica que las sostiene: es una de las últimas grandes figuras de la cultura occidental y marca nuestro pensamiento y nuestra manera de estar en el mundo de tal modo que la cultura, de manera particular la filosofía y la literatura, no tenía más salida que plantearse los mismos interrogantes que Nietzsche señaló.

Como ha afirmado Andrés Soria Olmedo, la idea de vanguardia se incluye en la serie de respuestas que desde el Romanticismo hasta hoy acompañan al predominio del utilitarismo y la mercantilización en todos los órdenes de la vida, lo cual impone la expulsión de la sociedad del artista y el poeta en la medida en que sus productos sean inútiles, o su asimilación a la lógica del mercado. A partir del Romanticismo es patente este desajuste entre los valores propios del poeta, como portador y creador de belleza, y la sociedad dominada por lo que Hegel llamaba “la prosa del mundo”. La respuesta estética a este

desajuste será la consideración del arte como lenguaje autónomo, dotado de leyes propias y autosuficiente frente a la realidad exterior, y la investigación de estas leyes. Así ocurre en la serie de corrientes que comienza con el “l’art pour l’art” y continúa en las poéticas formalistas del siglo XX, que se orientan hacia la extracción de la veta pura de las gangas que la rodean, o hacia el montaje de elementos dispersos; por otro lado, esta creencia en el poder de la autonomía del lenguaje lleva a la fusión de vida y arte²³.

Aunque de manera en ocasiones paradójica, Nietzsche, con toda su carga de herencia romántica y de superador de ese horizonte, es uno de los teorizadores básicos de las vanguardias artísticas del siglo XX, unas vanguardias que, como el pensador alemán, tampoco desacralizaron nunca el arte, aunque en algunos casos se predicara lo contrario. Como ha dicho Antonio Jiménez Millán, “nos encontramos, por una parte, con que el poeta (el artista en general) es considerado un creador / experimentador, frente a la idea romántica de la inspiración, del “raptus poético”; por otra, el artista, al situarse en la “avanzada del espíritu”, aparece como un “pequeño dios” capaz de dar vida a su propio universo”²⁴. La “divinización” del poeta es en las vanguardias un acto de afirmación de las fuerzas ascendentes contenidas en la obra de arte; en definitiva, como quería Nietzsche, un acto de afirmación de la vida.

¹ “Por debajo de todo *romantisme* [romanticismo] gruñe y codicia el instinto rousseauiano de venganza”, *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2000, pág. 92; en el parágrafo 50 del mismo capítulo, “IncurSIONES de un intempestivo”, afirma Nietzsche: “Podría decirse que en cierto sentido el siglo XIX también se ha esforzado en lograr todo aquello que Goethe se esforzó en lograr como persona: una universalidad en el comprender, en el dar por bueno, un dejar-que-se-nos-acerquen las cosas, cualesquiera que sean, un realismo temerario, un respeto a todos los hechos. ¿Cómo es que el resultado global no es un Goethe, sino un caos, un sollozo nihilista, un no-saber-adónde-ir, un instinto de cansancio, que *in praxi* [en la práctica] invita constantemente a regresar al siglo XVIII? (-en forma, por ejemplo, de romanticismo del sentimiento, de feminismo en el gusto, de socialismo en la política). ¿No es el siglo XIX, sobre todo en su final, simplemente un siglo XVIII reforzado, *vuelto grosero*, es decir, un siglo de *décadence*?” , págs. 134-135.

² *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997 (16ª ed.), pág. 66.

³ Remedios AVILA CRESPO, *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Crítica, Barcelona, 1999, pág.79. Remedios Ávila ha señalado en la filosofía de Nietzsche dos elementos claves que muestran con claridad el origen romántico de su reflexión: el papel reservado al arte y la concepción y metodología del conocimiento (págs. 73-96).

⁴ *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, op. cit., pág. 28.

⁵ *La voluntad de dominio*, en *Obras completas*, vol. IV, traducción, introducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Madrid, Buenos Aires, México, 1967, pág. 325.

⁶ Remedios AVILA CRESPO, *Identidad y tragedia*, op. cit., pág. 142.

⁷ En el caso del hombre teórico, por el contrario, prevalecen las fuerzas reactivas sobre las activas, lo que supone la pasividad, la reacción no activada, que es la que se convierte en resentimiento (“Detrás de la oposición entre clásico y romántico, ¿No se ocultará la oposición entre lo activo y lo reactivo?”, *La voluntad de dominio*, op. cit., pág. 326. En los fragmentos póstumos afirma Nietzsche: “Para un filósofo es una indignidad decir que “lo bueno y lo bello son una sola cosa”; si añade “y también lo verdadero”, se le debe apañear. La verdad es fea. Tenemos el arte “para no perecer a causa de la verdad”, *La voluntad de dominio*, op. cit., pág. 318.

⁸ No puede resultarnos extraño que la poesía se entienda como entidad inefable, casi como un don: las reflexiones de Lorca, como de otros poetas del momento, acerca de la literatura y del arte en general, como las de la mayor parte de los jóvenes escritores y artistas del momento, tienen, como no podría ser de otro modo, una clara filiación romántica. Baste como ejemplo el poema titulado “Los poetas”, en el que describe Aleixandre cómo el poeta, depositario de una función casi sagrada, revive emociones y realidades ocultas en el proceso de creación: “¿Quién vio ese mundo sólido, / quién batió con sus plumas / ese viento radiante / que en unos labios muerte / dando vida a los hombres? / ¿Qué legión misteriosa, / ángeles en destierro, / continuamente llega, / invisible a los ojos? / No, no preguntes; calla. / La ciudad, sus espejos, / su voz blanca, su fría / crueldad sin sepulcro, / desconoce esas alas. / Tú preguntas, preguntas...”. Vicente ALEIXANDRE, *Sombra del paraíso*, ed. de Leopoldo de Luis, Clásicos Castalia, Madrid, 1990, pág. 129. En “El poeta”, leemos: “Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino. / Came mortal la tuya, que, arrebatada por el espíritu, / arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso, / inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres” (pág. 84). La misma filiación puede apreciarse de manera igualmente evidente en Alberti o Cernuda, entre otros muchos.

⁹ “Es el arte el único proceso mediador adecuado entre el conocer y el obrar; es él quien libra a la voluntad del peligro de la nada mediante representaciones con las que se puede vivir y caracterizadas más arriba como lo sublime y lo cómico. De ese modo el individuo queda a salvo de la negación y mediante el arte, recupera para sí la vida”; Remedios AVILA CRESPO, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 41.

¹⁰ “La música es, por decirlo así, el único rastro sensible directo que poseemos del sentido originario del mundo. O, dicho con otras palabras, la única emanación inmediata que podemos percibir del insondable código cifrado que rige la vida y el universo”; Ramón BARCE, “Cuestiones musicales a cien años de distancia”, *En favor de Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 113-132 (págs. 113-114).

¹¹ *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., pág. 63.

¹² GARCÍA-POSADA, *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Akal, Madrid, 1981, pág. 180.

¹³ Rafael ALBERTI, *Obra completa*, Tomo I, Poesía 1920-1938, ed. Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988, pág. 427.

¹⁴ Michel FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pág. 19-20. Foucault basa en tres puntos la oposición que el Nietzsche genealogista muestra hacia la búsqueda del origen: en primer lugar, el reconocimiento del *ursprung* supone la afirmación de la esencia de la cosa, de una identidad anterior a todo lo externo; el origen supone la idea de la caída, sostiene que en un principio las cosas fueron perfectas; finalmente, como último postulado del origen, aunque unido inevitablemente a los dos primeros, la idea del origen como lugar de la verdad (págs. 17-24, aunque todo el trabajo es un desarrollo de la idea de las tensiones entre la genealogía y la búsqueda del origen).

¹⁵ Allen JOSEPHS, “Lorca and *duende*: toward a dionysian concept of art”, *García Lorca Review*, otoño 1979, págs. 55-72 (pág. 63)

¹⁶ Octavio PAZ, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1993 (4ª ed.), p. 73-74. Y añade Octavio Paz que “la muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinzarón”, pág. 74.

¹⁷ Con la “muerte de Dios” se produce una radical transformación del ser humano, que queda convertido en fragmento, tras la pérdida del carácter único y estable que el lenguaje apoyaba. El lenguaje no solamente no

es un instrumento útil para resolver nuestros problemas metafísicos sino que, de hecho, los fomenta: “La “razón” en el lenguaje: ¡oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática”; Friedrich NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, op. cit., pág. 55.

- ¹⁸ “De los poetas”, *Así habló Zaratustra*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1998, págs. 193-194.
- ¹⁹ “En las islas a Fortúnadas”, *Así habló Zaratustra*, op. cit., pág. 136.
- ²⁰ “De la redención”, *Así habló Zaratustra*, op. cit., pág. 209.
- ²¹ Remedios AVILA CRESPO, *Identidad y tragedia*, op. cit., pág. 176.
- ²² Juan Carlos RODRÍGUEZ, *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1994 (2ª ed.), pág. 276.
- ²³ Andrés SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y Crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid, 1988, págs. 12-13.
- ²⁴ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Universidad de Málaga, 1984, pág. 18.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. Alicia Viana, Áltera, Barcelona, 1998.
- AVILA CRESPO, R., *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986.
- *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Crítica, Barcelona, 1999.
- COLLI, G., *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1987 (4ª ed.)
- *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 2000 (3ª ed.)
- DELEUZE, G., *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Labor, Barcelona, 1974.
- *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2000 (6ª ed.)
- FINK, E., *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1976.
- FOUCAULT, M., *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Nietzsche y la filología clásica*, Analecta Malacitana, Málaga, 1997.
- PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1993 (4ª ed.)
- RENAUT, A., *La era del individuo. Contribución a una historia de la subjetividad*, Destino, Barcelona, 1993.
- SAVATER, F., “Cincuenta palabras de Federico Nietzsche”, *En favor de Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1972.
- *Conocer Nietzsche y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1977.
- SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.
- SORIA OLMEDO, A., “Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”, *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Caja Murcia, Obra Cultural, Murcia, 1999.
- VATTIMO, G., *Introducción a Nietzsche*, Nexos, Barcelona, 1987.