

Daimon. Revista Internacional de Filosofía, n° 96 (2025), pp. 145-160

ISSN: 1989-4651 (electrónico) <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.543661>

Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (texto legal): se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Precedentes del pensamiento psicoanalítico en la estética de Nietzsche

Precedents of Psychoanalytic Thought in Nietzsche's Aesthetics

SERGIO CASADO CHAMIZO*

Resumen: El viraje psicológico de Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano* lo llevó a reconsiderar muchos aspectos de su obra anterior sobre la metafísica del artista y abordarlos desde una perspectiva científica. Analizamos los estados psicofisiológicos derivados de las fuerzas de Apolo y Dioniso, descritos *El nacimiento de la tragedia*, hasta su segunda etapa a través del análisis de la potencia creativa del sueño desde la óptica del psicoanálisis freudiano. Nuestro objetivo es estudiar los efectos e interpretaciones de las predicciones de Nietzsche sobre las imágenes de la Modernidad utilizando las pinturas melancólicas presentes en la lectura posterior desde el arte de Giorgio de Chirico.

Palabras clave: Friedrich Nietzsche, Estética de los afectos, Psicología del arte, Arte y melancolía, Psicoanálisis.

Abstract: Nietzsche's psychological shift from *Human, All Too Human* led him to reconsider many aspects of his earlier work on the metaphysics of the artist and approach them from a scientific perspective. We analyze the psychophysiological states derived from the forces of Apollo and Dionysus, as described in *The Birth of Tragedy*, through his second stage by analyzing the creative power of dreams from the perspective of Freudian psychoanalysis. Our goal is to study the effects and interpretations of Nietzsche's predictions on Modernity using melancholic paintings present in post-Nietzschean art, such as the works of Giorgio de Chirico.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Aesthetics of Affections, Psychology of Art, Art and melancholy, Psychoanalysis.

Recibido: 20/10/2022. Aceptado: 02/05/2023.

* Investigador Predoctoral en el Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Salamanca y Técnico de Apoyo a la Investigación en la Universidad de Valladolid. Email: s.casado@usal.es y sergio.casado@uva.es. Principales líneas de investigación: Estética y Teoría de las artes moderna y contemporánea; estética y teoría de la imagen; pensamiento estético y cultural de Susan Sontag; estética de F. Nietzsche; filosofía de los afectos de B. Spinoza; crítica de arte *queer* y feminista. Publicaciones recientes: Casado Chamizo, S. (2021). «Entre Nietzsche y Spinoza: estética afectiva desde la voluntad de poder», *Revista de Filosofía*, 46(2): 293-312 y Casado Chamizo, S. (2022). «La estetización discursiva del cuerpo femenino en la fotografía de Francesca Woodman», *BRAC: Barcelona, Research, Art, Creation*, 10(2): 48-73.

1. Introducción

Pensar la relación del individuo con el arte a partir, no solo de la caída en desgracia de los valores propios de la serena racionalidad de la Ilustración, sino también de las subsiguientes exploraciones del Romanticismo en materia de crítica de arte, allanó el escenario para que emergieran toda una suerte de propuestas que jugaban con diversos extremos y disidencias desde las Vanguardias. Esto es algo que ya Ortega analizaba cuando señaló que, ante el acontecimiento de una crisis, el individuo pierde sus antiguos referentes y no es capaz de posicionarse ante nuevas convicciones (Ortega y Gasset, 1989, 89). Ciertamente, ante una situación como esta, no es de extrañar que el retorno de posturas esencialistas en la Estética tenga su sentido cuando la pregunta por el Arte mismo traía consigo el presagio hegeliano de su propio fin ante la crisis de la representación (Danto, 2010). De este modo, es razonable que la sensibilidad de los pensadores de finales del siglo XIX y principios del XX se dirigieran a tendencias realistas o, por el contrario, se interesaran por formas artísticas surrealistas y conceptuales. En esta polémica, Nietzsche veía desde *El nacimiento de la tragedia* a la filosofía de la voluntad de Schopenhauer y la ópera de Wagner como los fundamentos metafísicos de la experiencia estética del ser humano y la reanimación de un sustrato nacional a través del *Volksgeist* alemán. Pero, claro está, un convencimiento de ese tipo acaba por ser insuficiente cuando empiezan a surgir las desavenencias teóricas con una voluntad negadora de la vida y un nacionalismo alemán antisemita y humillado ante valores teológicos.

El profundo desencanto y la decepción que dejó este descubrimiento en Nietzsche dieron pie a una profunda reflexión de sus planteamientos filosóficos. A partir de la revisión materialista que Nietzsche experimenta a partir del giro antimetafísico y positivista con *Humano, demasiado humano*, podemos apreciar que la dimensión artística que había representado con Apolo y Dioniso termina por concretarse en los estados psicofisiológicos del sueño y la embriaguez, sin llevarlos necesariamente a una metafísica axiológica del cuerpo y de las diferentes relaciones circunscritas a la experiencia estética. Con esto, Nietzsche dibuja una aproximación desde la estética que le permite analizar las diferentes facetas del ser humano para seguir desarrollando su propuesta de una voluntad creativa a través del deseo y las posibilidades performativas del cuerpo.¹

En este sentido, apreciamos que en el pensamiento artístico de Nietzsche llega un propósito de reconsiderar esas facetas de la voluntad de poder desde la psicología, precisamente, como un eje vertebrador de los afectos en contacto directo con la sensibilidad y la creativi-

1 Hablamos de las posibilidades performativas del cuerpo en el sentido en que señala Marina Silenzi (2006) al señalar a la razón moderna o conciencia como el producto del juego que ejerce el cuerpo con los valores y discursos (208). De esta forma, seguimos la lectura de Foucault (2014) para abordar una genealogía psicósomática en ese orden estético: «La procedencia atañe al cuerpo [...] sobre el cuerpo encontramos el estigma de acontecimientos pasados, y de él nacen también los deseos, las debilidades y los errores; en él también se anudan y a menudo se expresan, pero en él también se separan, entran en lucha, se anulan unos a otros y prosiguen su insuperable conflicto [...]. El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia» (30-32)

dad: «El estado estético tiene una superabundancia de *medios de comunicación*, juntamente con una extrema *receptividad* a los estímulos y los signos» (FP IV, 14 [119], 557; Heidegger, 2000, 214).² Con ello, las imágenes del instinto artístico o estado estético de la voluntad coinciden en la toma de conciencia de la quietud de las apariencias y de los momentos que nos posicionan en el mundo a través de las experiencias creativas de imágenes. En su etapa anterior podíamos situar este proceso como una superposición de veladuras en el mundo a través de un ímpetu metafísico que se expresaba mediante dos fuerzas de la naturaleza. Posteriormente, Nietzsche recupera esta diversidad de fuerzas y, en lugar de posicionarlas en instancias suprasensibles, las dispone en la inmanencia del sujeto creador y traslada esas dimensiones o fuerzas artísticas a la conciencia y al cuerpo desde la psicología. De esta forma, estudia ese estado estético necesario para el devenir de la creación artística —en referencia a todo acto creativo— desde el espacio psicológico del sueño: «Debido a esta extraordinaria profundización del estado de ánimo, el arte y la poesía hallan precisamente en estas épocas efímeras y de ensueño su terreno natural, igual que las plantas más raras y delicadas crecen en las laderas escarpadas de los montes» (OC III, «Humano, demasiado humano», 178, 324).

A través de esto, la intención de este artículo radica en analizar los caminos en los que posiciona esa reconducción de sus planteamientos hacia la psicología sin abandonar la propuesta ontológica de la voluntad desde una dimensión estética. Apuntamos de entrada que Nietzsche reflexiona en un contexto de pensamiento romántico, que le viene de su joven obsesión por Hölderlin y Schiller, y desde ahí anticipa algunos elementos centrales del psicoanálisis (Assoun, 1986; Chapelle, 1993; Russell, 2017). Nosotros no vamos a detenernos ahí, sino que avanzamos en estudios y autores posteriores para proponer un análisis más desarrollado también desde el arte que recibe el análisis de Nietzsche.

2. El «malentendido de mi juventud»: un camino de la metafísica a la psicología

En su intento por fundamentar metafísicamente la experiencia estética del mundo y el despliegue de la voluntad del ser humano, Nietzsche propone en *El nacimiento de la tragedia* una genealogía de la necesidad de arte y de la metáfora (OC I, «El nacimiento de la tragedia», 3, 345). A través del proceso de adaptación del caos de la naturaleza a los contornos ontoepistémicos y lógicos de la razón, el ser humano construye una fenomenología de las imágenes a través del lenguaje que le permite adaptar el entorno a sus propias categorías. Más concretamente, nuestro autor deposita su análisis estético a partir de una dualidad que centra en la Grecia Clásica y que encarna con las figuras olímpicas de Apolo y Dioniso: «Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado, no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*» (OC I, «El nacimiento de la tragedia», 1, 338). A partir de aquí, el transcurso del arte vendría forjado en torno a una

2 Cito las obras de Nietzsche siguiendo las ediciones de *Obras completas y Fragmentos póstumos* dirigidas por Diego Sánchez Meca. Haremos referencia a estas compilaciones mediante las siguientes formulaciones: OC (*Obras completas*) volumen, título de la obra entre comillas, alguna precisión si corresponde (capítulo, parágrafo, parte, etc.), el año y la página; FP (*Fragmentos póstumos*) volumen, el número de referencia y página.

conceptualización ordenadora de las imágenes razonables de Apolo y por el frenesí patético de Dioniso. Es decir, entre la construcción ordenada de imágenes que se sitúan en el aparato lógico de la belleza, propias de la luminosidad racional que simboliza Apolo, y el despliegue de las pasiones y las pulsiones más primitivas, características del canto trágico a Dioniso.

Desde estos principios, Nietzsche propone en su primera gran obra un juego de roles que se adentran intrínsecamente en la esencia creativa del ser humano, lo que evidencia que ambas dimensiones no son contrarias entre sí, sino que son las dos caras de un mismo impulso estético (OC I, «El nacimiento de la tragedia», 16, 399; Hanza, 1989, 59-76; Silk & Stern, 1984, 288). Es decir, no acontece un juego dialéctico al modo hegeliano —aunque en *Ecce homo* apunte a una fuerte presencia hegeliana en este texto al asumir que a lo largo de la historia se ha dado un proceso de negación entre ambas facetas (OC IV, «Ecce homo», 817)—, sino que la dimensión apolínea y dionisíaca se encuentran irremediabilmente presentes en todas las acciones de la vida. De este modo, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general» (OC I, «El nacimiento de la tragedia», 21, 426; Vogel, 1966, 93). Y, en este sentido, la creación de imágenes —en el amplio sentido de la palabra para Nietzsche³— apunta irremediabilmente a un claro intento de la voluntad, el deseo o las pasiones por triunfar sobre el mundo.

Resulta evidente, entonces, que el catedrático de Basilea centra su discurso en un fuerte contenido metafísico y en la figura del artista como herencia de la metafísica del artista de Schopenhauer. Como sabemos, su maestro no lo desarrolla en estos términos, sino que apunta a la voluntad como fuente creativa de representaciones desde el *principium individuationis*. Así pues, habremos de liberarnos de esos velos, de toda estética de las imágenes y de toda voluntad, para acceder a los verdaderos ideales del mundo y de la vida. Pero lejos de esto, Nietzsche señala que el *pathos* trágico apunta a un impulso vitalista que no debe ser destruido, sino todo lo contrario, asumido y aceptado para que la voluntad de crear metáforas se entrelace en perfecta sintonía con los impulsos de los deseos para aumentar la potencia.

Más adelante, sobre todo a partir de textos como *El ocaso de los ídolos* o *La genealogía de la moral*, desarrollará este entramado creativo desde instancias del poder en sentidos que serán retomados por autores como Foucault; es decir, como constituciones discursivas de una voluntad moralista que ha transfigurado los valores y ha impuesto sus determinaciones para el dominio de las fuerzas desde la moral y la religión a través de un entramado teológico y metafísico. Dejando esto de lado, lo que nos interesa en este momento es el proceso constitutivo de las imágenes que, como vemos, estará presente en todo el pensamiento nietzscheano. Ciertamente, en *El nacimiento de la tragedia* sienta unas bases teóricas sobre las creaciones estéticas a través de la dualidad Apolo/Dioniso, pero esta perspectiva entra en tensión cuando nuestro autor se desdice de la influencia metafísica de Schopenhauer y la perspectiva estética de Wagner como ejemplificación de esta propuesta, especialmente cuando reconoce el

3 El sentido de las imágenes y su creación tienen para Nietzsche un amplio espectro que se ramifica en diversas tendencias, todas ellas estéticas, pero que llevan la impronta de otras dimensiones, tanto desde la metafísica, desde la ciencia como desde la ética. (Santiago Guervós, 2004, 455).

carácter negativo y antivitalista del primero y la predisposición del segundo al moralismo cristiano a partir de sus últimas obras:

Para ser justos con *El nacimiento de la tragedia* (1872), habrá que olvidar algunas cosas. La obra ha *influido* e incluso fascinado por lo que en ella había de erróneo— por su aplicación al wagnerismo, como si este fuese un síntoma de *elevación* [...] en cambio, se hizo oídos sordos en cuanto el escrito albergaba de valioso en el fondo [...] es decir, una primera enseñanza de cómo los griegos acabaron con el pesimismo [...]. La tragedia es justamente la prueba de que los griegos *no* fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó en esto, como se equivocó en todo (OC IV, «Ecce homo», 817).

Pero, como bien sabemos, todo el pensamiento de Nietzsche está atravesado por ese binomio estético entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Santiago Guervós, 2004, 185). Bien es cierto que la propuesta de Nietzsche acerca del origen de la tragedia, especialmente la dimensión de lo apolíneo y lo dionisiaco, ha pasado a mejor vida en el plano de los estudios culturales y filológicos: «For better or worse, the Apolline and the Dionysiac are not translatable into constant analytical equivalents: the embodiment of each varies according to the embodiment of the other» (Silk, M. S. & Stern J. P., 1984, 266). Sin embargo, tampoco deja de ser cierto que Nietzsche sitúa estas dos fuerzas creativas del ser humano en dos instancias fisiológicas y psicológicas —la del sueño creativo de las bellas imágenes y la embriaguez pasional— como formas de expresión metafísica de estas fuerzas (OC I, «El nacimiento de la tragedia», 2, 342; Santiago Guervós, 2004, 235-236). Tener esto presente es importante porque podría parecer que ambas dimensiones están insalvablemente polarizadas. Con todo, desde estas notas psico-fisiológicas y ontológicas, Nietzsche apunta a una disolución de los contornos del sueño y la embriaguez sin perder de vista lo que suponían ambas disposiciones en el pensamiento clásico: «Para el artista clásico, guardar la medida no es renegar de una fuerte sensualidad, siempre latente y activa, sino sublimarla, hacerla inteligente» (Sánchez Meca, 2005, 175).

Lo que Nietzsche salva de esta primera propuesta es, a fin de cuentas, la presencia del cuerpo como ejecutor del arte y receptor de la creación. En otras palabras: Nietzsche traslada la visión metafísica del arte a una constitución material del cuerpo, proponiendo una fisiología del arte que apunte a unos determinados estados psicológicos de creatividad: «El fenómeno dionisiaco visto desde el estado de la “embriaguez” hay que entenderlo, entonces, como una “experiencia corporal” y como una “experiencia creadora”» (Santiago Guervós, 2004, 242). Para superar lo que él mismo denominó como el «malentendido de mi juventud» al no haberse «desembarazado completamente de la metafísica» (FP III, 27[78], 630) debe ser consecuente con la realidad en la que se adentra al tomar esas mismas fuerzas y leerlas ahora desde un prisma más positivista. De este modo, despoja su ideario de toda fuerza esencial y lo sitúa en el conjunto orgánico y psicológico del artista: «Para que haya arte, para que haya cualquier tipo de acción y de contemplación estéticas, para ello es indispensable una condición fisiológica previa: la ebriedad» (OC IV, «El crepúsculo de los ídolos», 8, 658).⁴ Por tanto, Nietzsche propone una deriva hacia la inmanencia sin metafísicas, es decir,

4 En las páginas siguientes, Nietzsche ahonda sobre esta idea desde la «psicología del artista» a través de la ebriedad de Apolo como excitación de la visión y las imágenes y en la ebriedad de Dioniso como «expresión del

situando esas mismas determinaciones artísticas desde instancias psicológicas y fisiológicas concretas: desde los estados psicofisiológicos del sueño y la embriaguez leídos desde ese nuevo sentido.

3. Del sueño apolíneo al surrealismo onírico: entre psicoanálisis y arte

Cuando Nietzsche aborda esta segunda deriva con un tono más psicologicista, no busca desarrollar su filosofía desde cuestiones puramente científicas, sino que, a la vez que introduce nuevas propuestas, continúa desarrollando las mismas cuestiones que en el tiempo de *El nacimiento de la tragedia*. Lo que abandona a partir de aquí es la perspectiva de la metafísica del artista y sitúa esos impulsos metafísicos en la psicología del sujeto artista a la hora de crear metáforas sobre el mundo a través de la voluntad: «Sobre el plano psicológico, lo apolíneo y lo dionisiaco son impulsos humanos, instintos (*Triebe*), bajo los cuales son subsumidos modos de percibir, experimentar, expresar y responder a la realidad» (Santiago Guervós, 2004, 225-226). Es por ello que, a partir de este proceso psicológico, el análisis estético se introduce de lleno en los estados psicofisiológicos del sueño y la ebriedad.

Nietzsche concibe la dimensión onírica como un momento y espacio de interrupción de la razón desde donde accedemos a los impulsos creativos y llevamos a cabo una relación con los estímulos nerviosos. De esta forma, el acceso a esos procesos psicológicos se presenta como una instancia preconsciente desde la que adentrarnos en la interpretación de las creaciones y las construcciones de la conciencia:

En el sueño nuestro sistema nervioso se ve estimulado continuamente por múltiples causas internas [...] y así el espíritu tiene cien motivos para sorprenderse y buscar las causas de estas excitaciones: el sueño entonces *es la búsqueda y la representación* de las causas de estas sensaciones excitadas, es decir, de causas supuestas (OC III, «Humano, demasiado humano», 1, §13, 80; Drivet, 2017a, 278).

Necesita poner en el centro de gravedad esas cuestiones que hasta ahora habían quedado amparadas por la metafísica del artista. El artista creaba según su voluntad por una determinada asunción de las fuerzas más profundas de la naturaleza. El sueño inspirado de Apolo proyecta metáforas en el mundo, como fantasmas de los deseos de la voluntad irracional. Estas imágenes no son enteramente visuales, aunque de algún u otro modo atiendan a ese medio; más bien, esas metáforas se presentan, sobre todo, lingüísticamente en los discursos que la voluntad del artista concibe. En este sentido, Sarah Kofman, que estudió ampliamente el pensamiento de Nietzsche y Freud, apunta con precisión a la dimensión metafórica en la filosofía nietzscheana como un conjunto de perspectivas conforme a una voluntad de ilusión para retomar constantemente el espacio volitivo de las máscaras, del sueño y el arte

afecto» (OC IV, «El crepúsculo de los ídolos», 10, 660). De modo que, aunque continúa con su posición de la psicología del arte fuera de la metafísica del artista, a partir de esa etapa con *El crepúsculo de los ídolos*, el filósofo abandona la dimensión del sueño y traspasa toda la fuerza estética al impulso de la ebriedad de la voluntad dionisiaca (Heidegger, 2000, 99). Es el momento en que todo su pensamiento orbita en torno a la voluntad.

(Kofman, 1993, 74). Las metáforas que imagina y proyecta la conciencia apuntan a una necesidad de orden y belleza en la que la voluntad se vea congraciada con la naturaleza.

Pero ahora eso cambia. El solapamiento de metáforas ha dado lugar a una estética vacía de sentido y rígida en sus valores. La naturaleza se torna insoluble a los conceptos aplicados, además de inaccesible desde disposiciones del ánimo que envuelve a Europa con el abandono propio del nihilismo pasivo. Este desenvolvimiento de las imágenes en un escenario que anticipa la zozobra del sujeto moderno, quien presencia el fin de los valores universales de la tradición, se manifiesta en un estado psicológico de nihilismo, común en Occidente. De esta forma, señala Kofman, las metáforas abandonan su carácter dionisíaco y quedan amparadas por una voluntad nihilista «que predica la renuncia a los sentidos porque, a pesar de su deseo, sería incapaz de satisfacerlos» (Kofman, 1933, 72). Lo que queda es un sentimiento melancólico ante la caída de todos los grandes ídolos que transforma el sentir y deseo del sujeto moderno. Precisamente, esta reflexión puede entenderse de forma más solvente a través del análisis de la obra de Giorgio de Chirico, gran lector de Nietzsche, en la producción de la llamada *pittura metafísica*.

En las pinturas metafísicas de De Chirico podíamos apreciar precisamente un conjunto de formas y dimensiones subjetivas que se adentran en cuestiones muy profundas de la psique humana. A través del entrelazamiento de estas formas con un conjunto de escenarios oníricos, sobre un juego de evocaciones que se mueven entre el recuerdo y la melancolía, administra desde sus figuras un acceso de «turbación» (Bretón, 1995, 145). Es decir, el acceso a un misterio donde es necesario habitar la nueva realidad, reconciliarse con el mundo que ha perdido el sentido y la utilidad, sin creer «que pueda redimir a la humanidad un nuevo *sentido* de la vida, una nueva *religión*» (De Chirico, 1990, 39). El artista trata de presentar, mediante el recurso de figuras fantasmales y escenarios desolados, una distancia con la representación de objetos que nos eran cercanos.

En este sentido apuntan las pinturas con una carga mitológica en las que impera la presencia de estatuas clásicas o espacios arquitectónicos renacentistas modificados, como *Enigma de una tarde de otoño*, que extrañan la mirada del espectador; o como *El doble sueño de la primavera*, en los que hay una sobrexposición de elementos en el que un cuadro interno nos desvela una abstracción geométrica; o una imagen que choca con el entorno y nos transporta a otro espacio, como ocurre con *La melancolía de la partida*, donde ese orden geométrico se materializa explícitamente en el conjunto de elementos que dibujan la escena general. Estamos ante la imagen evocadora de un sinsentido o construcción que sobrepasan las funciones lógicas de la representación como provocación a nuestros sentidos y a nuestra tranquilidad: «La operación mediante la cual se suprime el sentido lógico en el arte deberá consistir, por tanto, en eliminar de este último toda inclinación, toda tendencia y toda forma de movimiento, dejando en su lugar únicamente aquello que tenga que ver con el equilibrio, la estabilidad y la quietud» (Castilla Cerezo, 2014, 35). El orden metafísico que Nietzsche había expresado en las figuras de Apolo y Dioniso se desliza hacia la obra de De Chirico con la intención de aunar esa doble vertiente, creativa y destructiva, para presentar un escenario donde la destrucción viene por parte de la incapacidad de la razón lógica de establecer concordancias adecuadas y estables. El hecho de que el espacio onírico que representa De Chirico se adentre en este sentido en un examen de las representaciones desde el sueño, atiende al carácter creativo y retrospectivo que propone Nietzsche desde su deriva psico-

lógica. En este sentido, podemos precisar que este examen se sitúa en un planteamiento de corte más (pre)psicoanalista.

Nietzsche entiende esta capacidad creativa del sueño diurno como un acceso a las capacidades volitivas del ser humano y sus impulsos artísticos más profundos. Es decir, en un acceso a la voluntad de ilusión por estructurar un mundo que haga accesible los deseos de plenitud. Así, establece que el sueño es una resonancia de los acontecimientos que subyacen a la consciencia y que a partir de ella salen a relucir los mecanismos artísticos de la voluntad: «en el sueño sigue actuando en nosotros ese antiquísimo fragmento de humanidad, que es la base sobre la que se ha desarrollado [...] la razón: el sueño nos transporta a lejanos estados de la cultura humana y nos proporciona un medio para comprenderla mejor» (OC III, «Humano, demasiado humano», 1, §13, 81). El análisis del estado onírico en el que se adentra Nietzsche para proponer un estado artístico desde una nueva dimensión queda explicitado por la propuesta que posteriormente lleva a cabo Freud con respecto al análisis de la psique desde las imágenes de los sueños. No hacemos referencia a una dimensión interpretativa de las escenas que aparecen en los sueños, sino al carácter revelador del inconsciente en los momentos de ensoñación y la capacidad creativa del propio sueño: «Durante muchísimo tiempo se consideró que el pensamiento consciente era el pensamiento sin más: solo ahora alborea en nosotros la verdad de que la mayor parte de nuestra actividad espiritual transcurre de modo inconsciente, sin ser sentida» (OC III, «La gaya ciencia», 4, §333, 851).

Freud concreta que las escenas e imágenes que soñamos aluden a una instancia psicológica más profunda de la propia consciencia y que se expresa en este espacio, fuera de la lógica temporal del mundo de la vida, como una expresión de los deseos primarios. Esto es así, argumenta, porque en el espacio onírico se produce el desencadenamiento de los impulsos reprimidos a través de su manifestación en imágenes que, por el estado psicofisiológico del sueño, no quedan auspiciadas ni determinadas por los valores regulativos de la razón práctica: «con mucha frecuencia y bajo las condiciones más diversas hallamos sueños que pueden comprenderse sólo como cumplimiento de deseos y que exponen su contenido sin ningún disfraz» (Freud, 1991a, 146). Así, los acontecimientos que aparecen en nuestros sueños nos revelan, según Freud, un espacio de interpretación que yace sobre el sustrato que configura nuestras determinaciones a todos los niveles de la vida.

Ahora bien, aunque este planteamiento nos debería proporcionar un modo de abordaje a la cuestión para analizar ese aspecto del sueño en Nietzsche, la perspectiva de Freud no deja de ser controvertida, incluso dentro del psicoanálisis. Partiendo de las tesis freudianas, Lou Andreas-Salomé (2001), como nexos personal entre ambos autores (Assoun, 1986, 43), retoma y discute estas tesis y las precisa a través de un análisis propio que se imbrica al pensamiento nietzscheano. Desde aquí, pone en duda la veracidad del recuerdo consciente de un sueño porque el proceso psicológico que requiere para ponerlo ante la conciencia y cribarlo a través de nuestro lenguaje «contienen ya una racionalización de lo vivido y *eo ipso* una falsificación de sus contenidos latentes» (39). Ciertamente, aquí está siguiendo la elaboración secundaria que Freud (1901b, 489) señala como la cuarta formación de los sueños —junto a la condensación, el desplazamiento y la representatividad—, en la que reconoce una disolución entre las fronteras del material onírico y los sueños diurnos; pero la crítica de Andreas-Salomé se dirige al estatus ontológico de esos acontecimientos que Freud no señala y ella sitúa en la fragmentariedad de lo real en ambos estados:

Pues si el sueño se divide y se multiplica, no lo hace sino para salir al paso de la racionalización. Al contrario ocurre en la vigilia, estado de vigilia lógica: cuya realidad reside por completo en la división del yo y de lo opuesto a él [el Otro]: para poder vivenciarse interiormente a sí mismo, tiende a la unificación. Lo irreal en la vigilia es precisamente aquello que permanece en lo puramente subjetivo sin hallar modos de conexión con el mundo exterior puesto que este forma parte de él y no es superable más que artificialmente. Lo irreal en el sueño es, en consecuencia, precisamente la aparente salida fuera de lo subjetivo en todas sus múltiples realidades, pues este tiende a evadirse de la realidad básica del inconsciente que abarca conjuntamente al sujeto y al objeto (Andreas-Salomé, 2001, 41).

Desde aquí, la filósofa cuestiona el esquema freudiano de los sueños y demuestra que los límites que pueden darse en las creaciones imaginativas, ficcionales o inconscientes son mucho más porosos que lo que se pensaba. Además, acceder a los sentidos ocultos de las creaciones y comportamientos del individuo a través de una interpretación de los sueños nos demuestra una metodología viciada en sus principios. Por el contrario, Andreas-Salomé recupera ese principio psicológico de la voluntad nietzscheana y establece la relación entre las diferentes dimensiones del sueño y la ficción con su proyección corporal en un sentido erótico:

El cuerpo muestra la instintiva sabiduría de lo erótico [...] lo que nos interpela y realmente se expresa no radica en una realidad inmediata, ni tampoco se halla a menudo en concordancia con la forma de ser y condición del hombre interior, y [...] nos habla únicamente de una vida interior que ya no existe, que solo se mantiene en los rasgos del cuerpo (Andreas-Salomé, 2018, 77).

Con ello, la dimensión creativa del sueño de la que nos hablaba Nietzsche se posiciona en otro lugar más cercano y sensible. Ya no es ese acceso interpretativo de las imágenes oníricas como expresiones inconscientes de la voluntad, sino que aquí la dimensión latente de la voluntad se vuelve manifiesta en esa imbricación de estímulos estéticos que atraviesan el cuerpo y la psique desmontando las barreras de las posibilidades creativas: «en el comportamiento artístico actúan viejas fuerzas que se entretajan con otras individuales por medio de la excitación pasional; [...] se produce una síntesis del entorno y el ahora como una experiencia básica, en ambas se da una conjunción en el arrebato» (Andreas-Salomé, 2018, 99-100). De modo que, en ese juego de expresiones pulsionales del espacio onírico y somático, la voluntad, como instancia psicológica preconsciente y pulsional, contribuye un impulso creador de satisfacción de esos deseos inconscientes y reprimidos por las otras voluntades negadoras de la vida, guardando el deseo desde un *Memento libidines* que desarrolle el estado psicofisiológico de la embriaguez (Drivet, 2017b, 1670; Santiago Guervós, 2004, 241). Los sueños, en este sentido general, el material onírico y latente que la voluntad representa ante la consciencia como construcciones imaginativas de un estado psicológico apolíneo, tratan de ser fiel recuerdo de esos deseos largamente postergados en el constante intento de proyectarse y cristalizar en el mundo y en los cuerpos de las otras voluntades de

poder. Son imágenes de un deseo de proyección erótica hacia esa falta, esa vida interior que ya no existe, la melancolía ante la partida de las convicciones.

El espacio creativo de los sueños en el pensamiento estético de Nietzsche abarca en sentido amplio desde el psicoanálisis como eje vertebrador del Yo, constituido por un conjunto de formaciones ficcionales, metáforas, imágenes que no quedan determinadas en una única dimensión, sino que acceden a diversas dimensiones del mundo de la vida. El estado psicofisiológico del sueño supone una disposición psicológica y corporal de la voluntad a crear imágenes que transitan desde procesos latentes del inconsciente hasta manifestaciones vivenciales absolutamente reveladoras del Yo en su relación con el mundo: «Lo que a veces durante la vigilia se sabe y se siente de manera poco clara [...] el sueño nos lo enseña de manera completamente inequívoca» (OC III, «Humano, demasiado humano», I, §76, 297). Las imágenes creadas en ese estado contienen un estatus epistemológico que nos permite acceder al autoconocimiento, al principio de los deseos de nuestra voluntad y a una constante necesidad de expresar todo ese conjunto de impulsos y deseos como un anhelo psicológico y vital de satisfacción y plenitud. Para este proceso, el sujeto se vale de todas las formas creativas de las que dispone. Como señala precisamente Andreas-Salomé y los posteriores teóricos de la psicología como Lev Vygotsky (2006), es precisamente en el arte donde la voluntad consigue crear imágenes de todo tipo para continuar con el acontecimiento que satisface las determinaciones del deseo, ya que en las representaciones artísticas la seducción erótica permanece, pero ahora con la posibilidad de situarla ante la conciencia para continuar con los acontecimientos estéticos: «Los sueños, dicen, despiertan aquellos deseos de los que nos sentimos avergonzados; solo en el arte, por consiguiente, se expresan esos deseos que no se pueden satisfacer de forma directa» (Vygotsky, 2006, 105; Santiago Guervós, 2004, 476). No quiere por ello decir que la propuesta de Vygotsky con respecto al arte en este estado del sueño se pliegue a la propuesta de Freud, ya que coincidimos con Lou Andreas-Salomé en que seguir sosteniendo una propuesta interpretativa de los sueños resulta, cuando menos, cuestionable. Sin embargo, la problemática a la que nos adentramos requiere tomar el espacio onírico como un lugar de acontecimiento de los impulsos inconscientes de la voluntad y las constituciones del espacio representacional de las imágenes relacionales ante las posibilidades que desarrolla la voluntad de arte en ese interior o profundidad que ya no está.

4. La profundidad psicológica del artista dionisiaco: melancolía de las imágenes

En este proceso de representación, el artista trata las formas como complementos de un escenario donde se juega el espacio de cumplimiento de un deseo de la voluntad que sugieran y estimulen sus impulsos hacia un placer o una angustia para la conciencia. Y sin duda este último aspecto, yendo hacia la influencia de los pronósticos de Nietzsche en el pensamiento y arte posterior, es el que nos interesa a la hora de entender ese entramado desde un espacio de interpretación genealógica de las imágenes que propone. La representación de los objetos, las formas e incluso la perspectiva que nos propone De Chirico con su lectura, rompe con todo orden lógico que pueda evocar el característico placer asociado a las formas bellas de la estética moderna. De hecho, Kofman, señala que todo ese nuevo arte apunta a una disociación que siempre termina por ser inquietante. Concretamente, señala una suerte de

espeluznante extrañeza como algo que nos es ajeno, como la fantasmagoría del *unheimlich* freudiano, en el que «permanece un ‘resto’ no reemplazable» (Kofman, 1995, 22).

Si volvemos a esas pinturas que hemos analizado, podremos desentrañar un estado melancólico desde las figuras oníricas que hemos venido señalando a través de un análisis más cercano a la psicología del sujeto moderno en la que Nietzsche se detuvo (Ávila Crespo, 2013). Estas figuras tratan de acceder a los precedentes de ese estado adecuacionista y preconsciente de la razón desde imágenes que muestran unas escenas que suponen una expresión de esos sentidos de detenimiento del orden lógico y de la interpretación para inquietar a la conciencia y excitar otras sensaciones. A través de ello, trata de abrir las nuevas disposiciones al sujeto para adentrarse en la zozobra melancólica de la Modernidad:

Revolución y modernidad tienen por lo demás afinidades evidentes: se derriba el pasado para poder esperar un futuro; se socava el presente, asfixiado bajo el peso de las antiguas tradiciones, para hacerlo más liviano o para conferirle un peso distinto; se trata, en todo caso, de crear las condiciones de nuevas legislaciones que puedan fundar, aquí y ahora, un nuevo punto de partida para el futuro (Astor, 2018, 161).

No se trata, por tanto, de concebir un cúmulo axiológico de las pulsiones fundamentales, sino señalar los límites de la razón para desbancar toda metafísica que trate de situar los mecanismos racionales como esencia del ser humano, sin por ello pretender tomar la razón por asalto. Se trata, en sentido extenso, de conferir un nuevo espacio al devenir de la vida y las emociones del espíritu. Ante la exacerbada cantidad de presiones que la epistemología y la razón práctica proyectaban en las diversas facetas psicosociales del ser humano, todo acto de rebeldía estaba condenado a un acceso de ansiedad por el devenir histórico-racional de la Modernidad. De esta manera, exponiendo un mundo en imágenes que aluden al sentido melancólico del ser humano por la zozobra de verse desamparado de unas categorías que le permitan adecuarse a un mundo que le es ajeno, las imágenes de De Chirico subvierten ese estado lógico-formal y se adentran en estados representacionales oníricos en los que «el mundo visible ha perdido todo su sentido, y más exactamente en el que parece que el mundo físico, el mundo de los fenómenos encierra un sentido indescifrable, metafísico, cuya inaccesibilidad nos deja inconsolables» (Clair, 1999, 87). La voluntad se encuentra ante la *décadence* sobre la que debe de proyectar un deseo de eternidad y desde la que se establecen los principios de individuación con las creaciones que sigue resultando su propia naturaleza creadora: «es, en cuanto al aspecto, serena; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esa misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifiestos, vayan a interrumpir en el cuadrado de la tela. Este es un síntoma revelador de la *profundidad habitada*» (De Chirico, 1990, 42).

Precisamente, ese estado de la voluntad, ante la melancólica situación que ha de abordar para calmar su angustia por una realidad ajena y opaca, busca un acceso a la profundidad del mundo desde el sueño que diluya las bellas formas de lo posible con lo real: «es por ello que la belleza no está nunca eximida de melancolía: está como en duelo de filosofía. Con el arte no se trata sólo de un simple trabajo negativo sino de un trabajo de duelo irremplazable por ninguna dialéctica dominante» (Kofman, 1995, 26). La voluntad termina irremediablemente ante la angustia de un afecto melancólico por la pérdida de referentes. Ya no sirven las constituciones miméticas ni metafóricas de los bellos sueños de Apolo. El espejo de las

metáforas que referían al deseo preconscious de la voluntad se rompe y deja al descubierto su fragilidad ante «la pérdida del objeto, aquello que, según Freud, engendra la melancolía hasta que se cumple el trabajo del duelo» (Kofman, 1995, 27).

Buscando los accesos a todo eso, De Chirico contribuye a la intención de la voluntad en un intento de reconciliación con el mundo en un sentido psicológico y metafísico, atrapando las representaciones despojadas de toda lógica, que se representan como formas producidas por la ensoñación. Esto lo vemos en sus series de *Interior metafísico*. Esa melancolía ante el sinsentido del mundo, ante la vida como sueño y ficción, mueve el instinto ontológico creador a instancias representacionales que tranquilizan al alma del ser humano, que quiere superar los valores modernos, que recurre a la memoria y vuelve a ella constantemente en sus representaciones para atraer hacia sí los momentos de mejor gloria, de los que la distancia le imposibilita no obstante apropiarse. De esta forma, el sentido psicológico entra de lleno para adecuar ese deseo preconscious con el afecto melancólico. Desde esta postura psicoanalítica que hemos analizado, como señalaba Vygotsky (2006), el artista saca a la luz todo esto a través de sus representaciones produciendo «un disfraz artificioso [...] que permita al artista revelar el deseo prohibido y, al mismo tiempo, engañar a la censura de la conciencia» (106). La pretensión de la voluntad de arte en este entramado psicológico nietzscheano que representa De Chirico en sus pinturas es proponer un estadio afectivo y, como señaló Andreas-Salomé, erótico desde la capacidad creativa de la voluntad de poder para hacer de ese anhelo una fuente de empoderamiento de la voluntad:

Esta es la clave: se trata de mostrar una realidad en la que los objetos son opacos, difuminándose en la representación metafísica de las apariencias. Es un nuevo realismo que cuenta con la melancolía de sus objetos, que presenta precisamente la imposibilidad de un significado concreto, que cae en el mundo de las cosas para representarlas en todo su misterio. Si la situación epocal es tan amenazante que, simplemente, se carece de la seguridad necesaria para intentar entenderla, sólo esos objetos inquietantes, opacos, indescifrables, aparecen como referentes. Salvamos los objetos porque quizá no podremos salvarnos a nosotros mismos, y, al hacerlo, los salvamos con todo su misterio, con toda su melancolía. Eso es lo que nos dice De Chirico. Los objetos se han perdido en su significado único, estable, fijo, pero a cambio hemos recuperado una realidad extraña, inquietante, donde las apariencias muestran su completo poder de seducción (Hernández Sánchez, 2000, 17).

Ante esa seducción de las ficciones del mundo con la que el instinto dionisíaco reconcilia lo apolíneo en un reconocimiento de fuerzas, la constitución del sueño queda en constante conexión con la memoria, el recuerdo, el residuo para esa habitación de la crisis del mundo desde el afecto. Como señala Kofman: «no se puede dejar de sentir la fragilidad de este edificio en ruinas, metáforas de nuestra fragilidad, de la ‘ruina’, del deterioro que nos amenaza a cada momento» (1995, 75). Por ello, el artificio continúa, ahora con la pretensión de aceptar la caída de los grandes relatos. En *Canción de amor*, De Chirico nos presenta uno de esos escenarios desproporcionados y fuera del esquema lógico. Tres figuras ocupan el espacio: la cabeza de una estatua de Apolo, un guante a la derecha y una esfera. Todas estas formas apuntan, de un modo u otro, a una huella del recuerdo que sobresale en este sueño romántico o su oportunidad.

Donde todo es representación de una ausencia que subsiste por sí misma en el encuentro con el mundo y la nostalgia que evoca para habitarlo desde estas formas de manera asertiva y afectiva. La voluntad de poder deviene artísticamente desde sus estados psicológicos oníricos, como acceso a instancias preconscientes, para habitar el mundo plenamente:

Pero si la flor, el hombre, la cola del pavo real tienen un origen negativo, entonces son realmente como las «armonías» de un dios, es decir, su realidad es una realidad de sueño. Por lo tanto, necesitamos un ser que produzca el mundo como una obra de arte, como armonía, y entonces la voluntad genera, por decirlo así, a partir del vacío, de la Πενία, el arte como Πόρος. Entonces, todo lo que existe es una imagen de la voluntad, también en la fuerza artística (FP I, 7 [117], 174).⁵

La melancolía de lo perdido se alía con la memoria en un constante acceso nostálgico para tener ante sí las imágenes de aquello que añora. La metafísica racionalista de la presencia ya no cumple su función de armoniosa adecuación más allá de la representación artística de los sueños más profundos que habita el nuevo escenario del mundo. De esta forma, apreciamos que el conjunto de formaciones psicológicas que establece Nietzsche se deposita en una instancia afectiva entre la conciencia y sus representaciones. En aras de adecuar los impulsos preconscientes de la voluntad, el planteamiento psicoanalítico encontramos en estos fragmentos, y que se extenderá posteriormente con las autoras mencionadas, sitúa la creatividad de la voluntad en relación perpetua con la razón para adentrarse en el mundo de los cuerpos como constitución de una nueva forma artística.

De este modo, el estado fisiológico y metafísico del sueño como forma de creación de imágenes y fuerzas artísticas se aviene en la segunda etapa de Nietzsche a una concepción psicológica que abre puentes de interpretación con una lectura psicoanalítica. No obstante, desde la lectura de Vygotsky y Andreas-Salomé, es capaz de salir de la oscuridad de los planteamientos de un fondo inaccesible a través de una transición hacia la psicología de los afectos, entendiendo por ello las formas en que la voluntad afecta al mundo y se expresa desde el arte en su cuerpo y en los otros cuerpos para presentar sus deseos. De este modo, la expresión de todo este entramado psicológico y estético se explicita desde una reconducción de la ya planteada fisiología del arte.

5. Conclusiones

La riqueza del pensamiento de Nietzsche da lugar a variedad de lecturas, y precisamente nosotros hemos querido poner de relieve la dimensión más psicofisiológica y relacional de su propuesta estética. Ciertamente, hemos comprobado que, aunque bien es cierto que en su primera época se adhiere a los planteamientos más típicamente metafísicos, tomando la propuesta de la voluntad de Schopenhauer y tratando de exponer ese enfoque desde la metafísica del artista, no tarda mucho en criticar esos planteamientos al ver en ellos una voluntad negadora de la vida. Esto, sumado a un naciente interés por la genealogía de los conceptos y los sentimientos estéticos y morales europeos, le lleva irremediablemente a proponer una escisión con su pensamiento juvenil.

5 Πενία (Penía) y Πόρος (Poros), los padres de Eros según Platón en el *Banquete* (Platón, 2014, 203b-c, 75).

Sin embargo, no deja de lado el planteamiento acerca de la voluntad como una fuerza ontológica que se circunscribe al ámbito artístico. Como hemos señalado, mientras que en *El nacimiento de la tragedia* esas fuerzas venían representadas por las esencias metafísicas de Apolo y Dioniso, a partir de su segunda etapa, en la que resituía todo su planteamiento desde la psicología humana, esa fuerza ontológica pasa a entrar en el espacio de la mente. La voluntad, esa fuerza metafísica que mueve las acciones de los individuos conforme a instancias irracionales, pasa a ser parte constituyente de la psicología del sujeto. De modo que no hay un abandono de sus ideas expuestas en la primera obra, sino que posiciona todo eso desde una nueva perspectiva. La razón lógica sigue proyectando y ordenando la realidad mediante imágenes y discursos que tranquilizan la conciencia frente a la hostilidad del mundo para satisfacer el deseo de la voluntad. A partir de aquí, desde la nueva óptica psicológica que toma Nietzsche, el sueño de Apolo y el frenesí de Dioniso pasan a formar parte de la «morfología de la voluntad de poder» (FP IV, 13[2], p. 505).

De este modo, a través de la fisiología del artista, Nietzsche aborda las creaciones de la voluntad desde un análisis de esos estados psicológicos y, más concretamente, el estado creativo del sueño. En ese escenario, la voluntad juega libremente sin estar atada a determinaciones de la naturaleza para reconciliarse con ella: «Hay que tomar al artista mismo: y su psicología (la crítica del impulso de juego en cuanto descarga de fuerza, placer en el cambio, en las impresiones de la propia alma, el egoísmo absoluto del artista, etc.)» (FP IV, 7 [3], 191). De este modo, el acto creativo de ficciones, metáforas, mitos y discursos transitan en torno a la brutalidad de la realidad para que la voluntad del artista sea afectada psicósomáticamente, de tal forma que su poder se vea estéticamente engrandecido. El poder de ser afectado y afectar de la voluntad es, a fin de cuentas, un poder estético. Por ello, detrás de esa propuesta estética se esconde un análisis psicoanalítico que requiere de interpretar las creaciones del sujeto artista para entender las pulsiones afectivas de su deseo. Las creaciones artísticas de la voluntad, como si se tratase de una creación imaginativa de la ensoñación, supone un acceso privilegiado para el análisis del deseo preconscious, pulsional y libidinal de la voluntad. De este modo, analizar la psicología del sujeto moderno y sus metáforas, como nos señalaba Kofman, nos revela un profundo deseo de sentir y transitar la melancolía de lo que ya no hay, la tragedia de lo perdido, para habitar la metáfora artísticamente. El análisis de esas imágenes oníricas nos aporta un espacio ontoespistémico mucho más evidente y que llevan el análisis a concebir, por todo ello, el principio de una voluntad radical de toda nuestra vida.

En cierto modo, este análisis no deja de ser un cierto intento de acceder al ámbito de las relaciones. No solo en cuanto la voluntad se ve necesitada de relacionarse con otras voluntades y fuerzas (FP IV 14[186], 608), sino en cuanto las relaciones entre los individuos a un nivel psicoafectivo requiere de la constitución, como señala Eva Illouz (2012), de un conjunto de soportables ficciones:

Para ser tolerable, la existencia humana requiere cierto grado de mentiras, fantasías y mitos. Sólo las mentiras y las ilusiones pueden lograr que sea soportable la violencia de las relaciones sociales. En otras palabras, los esfuerzos incansables de la razón para desenmascarar y rastrear las falacias de aquello que creemos nos dejarán temblando de frío, pues solamente la belleza, y no la verdad, nos dará consuelo (207).

Y vale la pena en tanto se aprecia que Nietzsche nos abre una vía de estudio desde las relaciones y el modo en que constituimos artística y discursivamente una mascarada de los deseos y necesidades psicológicas y sexoafectivas desde la estética. O, en otras palabras, de la forma en que psicológicamente creamos ficciones adecuadas de un Yo discursivo y social capaz de vérselas ante la ansiedad melancólica y trágica de unas imágenes que ya no apuntan a ningún tipo de seducción sino a su instantáneo consumo.

Referencias

- Andreas-Salomé, L. (2001). *Aprendiendo con Freud. Diario de un año, 1912-1915*. Barcelona: Laertes.
- Andreas-Salomé, L. (2018). *El erotismo*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Assoun, P.-L. (1986). *Freud y Nietzsche*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Astor, D. (2018). *Nietzsche. La zozobra del presente*. Barcelona: Acontilado.
- Ávila Crespo, R. (2013). «Nietzsche, psicólogo de la cultura». *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, 259: 257-274.
- Bretón, A. (1998). «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», en *Los pasos perdidos* (pp. 135-156). Madrid: Alianza.
- Castilla Cerezo, A. (2014). «La supresión del sentido lógico en el arte. De Chirico, lector de Nietzsche». *Estudios Nietzsche*, 14: 33-45.
- Chapelle, D. (1993). *Nietzsche and Psychoanalysis*. Nueva York: SUNY Press.
- Clair, J. (1999). *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Drivet, L. (2017a). «Nietzsche, ¿el primer psicoanalista?». *Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, 6(11): 251-287.
- Drivet, L. (2017b). «Genesis and profanation of the other world: The interpretation of the dreams». *The International Journal of Psychoanalysis*, 98: 1669-1697.
- Foucault, M. (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- Freud, S. (1991a). *Obras completas. IV: La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991b). *Obras completas. V: La interpretación de los sueños (segunda parte) (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hanza, K. (1989). «Nietzsche sobre la tragedia». *Areté: revista de filosofía*, 1(1): 59-76.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche (I y II)*. Barcelona: Destino.
- Hernández Sánchez, D. (2000). «Memoria y melancolía: Benjamin, de Chirico, Warhol». *Revista de Filosofía*, 35: 7-21.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz.
- Kofman, S. (1993). *Nietzsche and Metaphor*. Londres: The Athlone Press.
- Kofman, S. (1995). *Melancolía del arte*. Montevideo: Trilce.
- Nietzsche, F. (2008-2010). *Fragments póstumos*. Madrid: Tecnos. 4 vols.

- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas*. Madrid: Tecnos. 4 vols.
- Ortega y Gasset, J. (1989). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa.
- Platón. (2014). *El banquete*. Madrid: Gredos.
- Russell, J. (2017). *Nietzsche and the Clinic. Psychoanalysis, Philosophy, Metaphysics*. Londres: Routledge.
- Sánchez Meca, D. (2005). *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid: Tecnos.
- Santiago Guervós, L. E. (2004). *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- Silenzi, M. (2006). «El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana». *Andamios*. 2(4): 201-217.
- Silk, M. S. & Sterns, J. P. (1984). *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vogel, M. (1966). *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Vygotsky, L. (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.