

La multiplicidad de estilos en Nietzsche.

La crítica a la metafísica, el gran estilo y la decadencia

Hans Frex*

“El estilo es el hombre mismo”

Conde de Bufón

“ah, y el estilo que por cierto no es el hombre
sino la suma de sus incertidumbres
la invitación al ocio y a la desesperación y a la miseria”

E. Lihn

A continuación voy a discutir la ambigüedad existente entre dos ideas de estilo que coexisten en la obra de Nietzsche. Una es el aristocratismo del estilo y la otra el decadentismo. La primera la entendemos a partir de la unidad del estilo y la segunda, negativamente, a partir de su falta de unidad. Revisaremos la definición clásica del estilo de Nietzsche, ubicada en *Ecce Homo*, que la dividiremos en dos partes. La primera consta de su definición del concepto de estilo y la segunda de lo que el autor señala de su propio estilo, que constituye ya su propio estilo. Esta transición entre estilo y crítica encuentra su fuente en la identificación entre arte y vida realizada en el romanticismo. Por eso queremos postular que un punto de inflexión en el que se desarrolla el paso de la filosofía como sistema a la que Dilthey denomina «filosofía de la vida» en Nietzsche es el problema del estilo. Dado que el “sentido histórico” es el sentido por el cual la vida y el devenir pueden ser comprendidos, postulamos que la concepción aristócrata del estilo está subordinada a la concepción decadente, cuya unidad ha sido fragmentada por el devenir y la discontinuidad que se establece entre el autor y su obra, lo que el autor denomina “Gran estilo”.

Vattimo, que discrepa del postulado heideggeriano, según el cual hay que leer a Nietzsche en relación con Aristóteles, encuentra más oportuno el planteamiento de Dilthey de *La esencia de la filosofía*, en la que describe la filosofía de la segunda mitad del siglo XIX como una «filosofía de la vida» y pone el nombre de Nietzsche junto a otros escritores filósofos como Carlyle, Emerson, Ruskin, Tolstoy y Maeterlink, que se mueven en el horizonte abierto por Schopenhauer, quienes han abandonado la pretensión científica de la validez y la fundamentación: “«esta especie

de literatura –escribe Dilthey a propósito de estos autores– se encuentra próxima al antiguo arte de los sofistas y oradores, que Platón excluye del ámbito de la filosofía, ya que en lugar de la demostración metódica [en sus escritos] interviene la persuasión [...]. Su mirada está atenta al misterio de la vida, pero desesperan de resolverlo con una metafísica universalmente válida; la vida debe explicarse en base a sí misma: este es el gran principio que une a estos filósofos con la experiencia del mundo y con la poesía».”

Tres hechos caracterizan la secularización del arte que instaura la concepción romántica que identifica arte y vida:

- 1) La desaparición de los mecenas, que conduce al artista a buscar recursos económicos con el ingreso de la obra al circuito del mercado
- 2) el espacio donde se desarrolla esta actividad es el museo, donde se expone al público el valor de la obra y, con ello
- 3) surge la institución oficial de valorización de la obra que es la crítica.

En la modernidad radica una actitud, novedosa históricamente, en la que el presente se problematiza y confronta críticamente con el pasado. Es la famosa querella. Según Foucault, esta actitud se presenta por primera vez en el texto de Kant sobre la Ilustración. Y para explicar esta actitud recurre a los textos famosos de Baudelaire sobre la modernidad y el dandy. La tarea del artista en Baudelaire se define por un duelo.¹ El artista ha de ser, por ende, su propio crítico. Para la estética baudeleriana esta actitud es fundamental, pues tiende un puente entre poesía y crítica que impide pensar a una sin la otra. Pensemos, por ejemplo, en su poema Correspondencias y sus teorías de la traducción y de la crítica, de la que señala que “la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía”.²

Ahora bien, esta relación entre crítica y poética de Baudelaire sugiero que debiera establecerse también en Nietzsche entre crítica y filosofía, teniendo el celoso resguardo que queremos decir ante todo con crítica, en el sentido de autocrítica, tarea a la que Nietzsche dedicó todo un libro: *Ecce homo*, que es el “testimonio” de su filosofía. Entiendo por autocrítica no el sentido moral que tiene la conciencia en el tribunal de la razón, sino en el sentido con que titula el

¹ “El estudio de lo bello es un duelo en que el artista grita de pavor antes de ser vencido”, Baudelaire, Ch., *El Spleen de París*, trad. de Pablo Oyarzún, Lom, Santiago, 2008 p. 19. Pero aquí el sentido de la querella se encuentra en el concepto de modernidad con el que define a la belleza: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”, Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. C. de Santos, Visor. La balsa de la Medusa, Madrid, 2005, p. 361.

² Baudelaire, Ch., op. cit., p. 102.

ensayo que acompaña la tercera edición de 1886 de *El nacimiento de la tragedia*: “Ensayo de autocrítica [*Versuch einer Selbskritik*]” y del subtítulo de *Ecce homo*: “Como se llega a ser lo que se es [*Wie man wird, was man ist*]”.

Esa crítica de su obra que es el *Ecce homo* es ya parte de su obra, por lo que la misma transición debiera darse entre estilo y crítica del mismo. Lo que dice Nietzsche sobre su propio estilo es parte de su estilo. La importancia de esa transición determina la definición de estilo de Nietzsche que se hace manifiesto en el capítulo que le dedica a su estética: “Por qué escribo yo libros tan buenos [*Warum ich so gute Bücher schreibe*]”.

Con esto tenemos en vistas el siguiente pasaje: “Voy a añadir ahora unas palabras generales sobre mi *arte del estilo* [*meine Kunst des Stils*]. *Comunicar* un estado, una tensión interna de *pathos*, por medio de signos, incluido el *tempo* [ritmo] de esos signos – tal es el sentido de todo estilo [*Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mitzuteilen — das ist der Sinn jedes Stils*]”.³

Si todo lo que se dice posee un contenido y una forma, el estilo queda restringido al ámbito de la forma, por lo que su definición sería en primera instancia puramente formal. Es significativo recalcar la unidad que otorga esta definición a su obra, pues ya en NT aparecía la forma definida como “producto del pathos”. Pero quisiéramos llamar la atención sobre un par de puntos respecto de esta clásica definición del estilo: 1) el concepto de comunicación y 2) el *pathos* que comunica, definido como tensión interna [*innere Spannung*].

1) La “comunicación” [*mittheilen*] que realiza el estilo, aparece en el original en cursivas. Y esto es fundamental, pues Nietzsche es insistente en el carácter reactivo de la comunicación. En *El Crepúsculo de los ídolos*, respecto de la comunicación, dice: “No nos estimamos bastante cuando nos comunicamos. Nuestras experiencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse siquiera. Es que les falta la palabra [...] El lenguaje, parece, ha sido inventado para decir sólo lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se vulgariza ya el que habla”.⁴ Un pasaje similar se encuentra en *Más allá del bien y del mal*, 160, donde dice: “No amamos ya bastante nuestro conocimiento tan pronto como lo comunicamos”.⁵ Estos dos pasajes

³ Nietzsche, F., *Ecce homo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2003, p. 69, cursivas del traductor y autor respectivamente.

⁴ Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2002, p. 107-108.

⁵ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2008, p. 117.

remiten a un argumento mayor que se inscribe en el párrafo 354 de la *Ciencia jovial*, “Acerca del «genio de la especie»”, donde la comunicación se define como menesterosidad y a su vez remite a una estructura que ya está totalmente delimitada en el escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Cabe señalar que en *El nacimiento de la tragedia*, la crítica a la comunicación aparece principalmente bajo la crítica a la prensa escrita. Si en *Sobre verdad y mentira* el lenguaje nace de la necesidad de otorgar unidad a la referencia lingüística por la que nombramos a las cosas y con ello se institucionaliza aquello que podemos llamar bueno y malo o verdad y mentira, es decir, lo moral, y ello bajo la figura de la autorización, pues las palabras son figuras retóricas que tienen un carácter obligante, en la CJ Nietzsche insiste sobre la necesidad útil y práctica de quienes necesitan mandar y los que tienen que obedecer. El dispositivo por el cual esta relación vinculante es autorizada y mantenida es la conciencia: “la conciencia, en general sólo se ha desarrollado bajo la presión de la menesterosidad de la comunicación –que desde un comienzo sólo entre el hombre y el hombre fue necesaria, útil (en especial entre los que mandan y los que obedecen), y que además sólo se desarrolló en relación con el grado de utilidad”.⁶ La comunicación surge de la menesterosidad de mandar y obedecer y comunicar las propias penurias. Para ello la experiencia que es siempre individual es vertida en el molde común del lenguaje que no da cuenta de la infinita multiplicidad de la realidad.

La conciencia pertenece a la cualidad reactiva de la fuerza, a la necesidad reaccionaria de obedecer las normas que el aparato legal o moral le exige al sujeto. La mala conciencia es el resultado de la violación de ese supuesto, que en cualquier caso se revela como la misma naturaleza de la conciencia, que es violencia introyectada y reprimida, por eso es una categoría gregaria, que Nietzsche llama de “rebaño”. Todo este argumento es extensamente desplegado en el “Tratado segundo” de *La genealogía de la moral*.

Sin embargo, previo al momento de institucionalización de la referencialidad lingüística y moralización de las conductas sociales, que determinan lo bueno y malo, lo verdadero y falso, cuyo legislador es la categoría de conciencia, en el período *pre-moral* [Vormoralische],⁷ la capacidad inventiva y metafórica de referir al mundo es plenamente artística, una multiplicidad de fuerzas cualificadas activas, libres, no-reaccionarias, y por lo tanto no obligatorias, que son producto del exceso: “los así llamados artistas son estos herederos [del derroche], de la misma

⁶ Nietzsche, F., *La ciencia jovial*, trad. de J. Jara, Monte Ávila, Caracas, 1999, p. 218, subrayado del autor.

⁷ Nietzsche, Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, p. 60, subrayado del autor y traductor respectivamente.

manera que los oradores, predicadores, escritores, todos los cuales son hombres que siempre llegan al final de una larga cadena, los que en cada caso «han nacido tardíamente», en el mejor sentido de la palabra, de acuerdo a su esencia son *derrochadores*”.⁸ El arte es el producto del exceso de fuerzas activas, que está más allá del sentido moral de la verdad y la mentira, es *extramoral*. Así está antes de la institucionalización moral, pero también la trasciende, pues utiliza ciertamente algún lenguaje. Este es el argumento por el cual Platón en el Libro X de la *República* expulsa al arte mimético en cuanto que se encuentra en “el tercer lugar a partir de la verdad” (*Rep.*, X, 602c) de las ideas. Todo el problema del arte mimético descansa en la distinción realizada entre realidad verdadera y falsa apariencia. El arte es el lugar privilegiado de la apariencia, en términos morales, de la mentira y la máscara.

2) Teniendo esta primera estructura de la comunicación, analizaremos ahora la cualificación del arte de la que depende su “tensión interna”. Pues no todo arte, por ser heredero del exceso creativo es, por eso, no-reaccionario. Sólo en la medida en que el elemento diferenciador activo de la voluntad se impone sobre el reactivo puede decirse que no es reaccionario. En los primeros párrafos del “Tercer tratado” de *La genealogía de la moral*, trata justamente cómo los artistas, en el momento en que su originaria capacidad de ser derrochadores son víctimas, como les ocurre a los filósofos, de lo que Nietzsche llama “la Circe de los filósofos”, es decir, la moral. Pues, contrario a lo que pueda pensarse, no sólo los filósofos han sido seducidos por la castidad que requiere el tranquilo *pathos* de la contemplación, sino también los artistas; tal es el caso que Nietzsche le recrimina a Wagner: “Los artistas han sido en todas las épocas los ayudados de cámara de una moral, o de una filosofía, o de una religión”.⁹

La pregunta que subyace a cualquier modo de producción sea ésta filosófica o artística, depende del *optimum* de condiciones en que ella puede ser llevada a cabo. Sólo a condición de negar el mundo, el deseo, el devenir, la locura, el nacimiento y la muerte, todos los elementos malditos de la cultura, que Nietzsche simboliza bajo el dios Dioniso, y que conceptualmente corresponden a lo que denomina *sentido histórico*, le es permitida la tarea al filósofo, para el que el dolor y el deseo reprimido aparece como conciencia y esta es sublimada e hipostasiada en Dios, en tanto origen y meta de la historia. Toda superación del elemento negativo realizada por la dialéctica reduce a síntesis la lucha interna de las fuerzas. Así, el exceso inherente al arte deviene

⁸ Nietzsche, F., *La ciencia jovial*, p. 217-218.

⁹ Nietzsche, F., *Genealogía de la moral*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2001, p. 133.

fuerza reactiva en cuanto que no es la completa negación subversiva de la moral. El sentido del *pathos* que quiere comunicar el estilo, en la definición de *Ecce homo*, es la perpetuación de esta lucha de fuerzas y no su síntesis, la diferencia de sus fuerzas (pues habla de la tensión interna del *pathos*) y no su superación dialéctica.

La condición fisiológica que Nietzsche atribuye al arte y que es la embriaguez, la excitación, en el estilo se comunica en tanto “tensión interna” [*innere Spannung*]. Tensión que supone una multiplicidad de fuerzas actuantes. Lo que equivale a la definición de decadencia que afirma la autonomía de las partes a costas de la anarquía del todo.¹⁰ Históricamente el estilo ha sido definido como unidad de la expresión. Gadamer quien es plenamente conciente del valor del estilo para el desarrollo de la conciencia histórica, señala que el estilo es la “unidad de la expresión”.¹¹ Con ello incluye la concepción del conde de Buffón según la cual el estilo es el hombre mismo. En esta definición de Gadamer se condensa la definición que podemos ofrecer de estilo como *la identidad o unidad de la expresión en la multiplicidad de lo expresado*.

Quien se expresa con un estilo supone la identidad de su persona, de su subjetividad, cuya huella es registrada en la multiplicidad de lo dicho. Este concepto de identidad puede ser rastreado histórica e incluso geográficamente. Tal es el proyecto de Wölfflin de crear una historia del arte sin nombres en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Dicho ejercicio es análogo al de Panofsky, que a través del método iconológico interpreta la historia del estilo a la luz del contenido temático de las obras, que constituyen el mundo de los motivos artísticos. Ambos métodos se hayan insertos en lo más profundo de la tradición, entendida en cuanto continuidad, asegurada por la conciencia histórica. Gesto que subvierte e ironiza la literatura nihilista que surge ya a mediados del siglo XIX, pensemos en *Madame Bovary* o *Bartleby*, donde el sujeto se reconoce vacío, el sinsentido del mundo le revela al sujeto su nada. Podemos encontrar en los Libros II y III de la *República*, que Platón critica al arte mimético justamente porque altera la identidad del sujeto a través de la disolución aparente de la división de roles del Estado. La división de roles, que es la misma división del trabajo que produce la especialización del trabajo, que critica Marx, sólo es sostenible en cuanto que exista una conciencia capaz de individualizar y distinguir un sujeto de otro, que realizan actividades distintas en las que se especializan.

¹⁰ En la dedicatoria del *Spleen de París* A Arsène Houssaye, Baudelaire dice del conjunto de poemas que compone su obra: “Retire usted una vértebra, y las dos piezas de esta tortuosa fantasía volverán a juntarse sin esfuerzo. Despedácela usted en numerosos fragmentos, y verá que cada uno puede existir aparte”, Baudelaire, *El spleen de París*, p. 15.

¹¹ Gadamer, *Verdad y método*, trad. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2007, p. 589.

Si el concepto de conciencia Nietzsche lo critica en su dimensión metafísica, hace lo mismo con el concepto de identidad en la esfera de la lógica en los fragmentos póstumos conocidos bajo el nombre del fenomenalismo de la conciencia. ¿Resulta posible concebir un concepto de estilo sin el de identidad, si no es la unidad de la expresión la que quiere comunicar Nietzsche, sino la “tensión interna” del *pathos*? A continuación de la definición de estilo, se encuentra testificada su experiencia del estilo, de la que se jacta retóricamente a través de una hipérbole: “Y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mi extraordinaria, hay en mi muchas posibilidades de estilo-, el más diverso arte del estilo que un hombre haya dispuesto nunca [*die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat*]”.¹² Dado que todo lo que el autor dice sobre su estilo es parte de su estilo, en la hipérbole anterior se aprecia la sobreestimulación de la afectividad que opera Dioniso a través del exceso y la diferencia en su propio estilo.

El horizonte que se debe tener en vistas al considerar el problema de la multiplicidad de estilos es el de la decadencia. En el cuarto capítulo de *La segunda intempestiva*, en palabras de Vattimo, se ofrece su “definición más general [...] que se percibe como la ausencia de unidad estilística”.¹³ Si bien, no se encuentra esta expresión textualmente, sí está la idea. Allí, la barbarie moderna aparece como la antítesis de la “unidad del estilo artístico en todas las expresiones vitales de un pueblo [*Einheit des künstlerischen Stiles Lebensäußerungen eines Volkes*]”.¹⁴ Aquí reconocemos una ambigüedad, a primera vista incómoda, dentro del pensamiento nietzscheano. Pues la falta de unidad decadente del estilo de Nietzsche se opone a lo que el llama su aristocratismo, que también tiene una función preponderante dentro de su arte de escribir libros tan buenos.

El primer párrafo de “Lo que yo debo a los antiguos” de *El crepúsculo a los ídolos* se refiere al epigrama en cuanto que es su sentido del estilo, que le otorgó el primer contacto con Salustio y que le llevó a ejecutar en el *Zaratustra* un estilo *romano*. Lo que denomina indistintamente romano y aristocrático lo define por un “*minimum* en la extensión y el número de signos, ese *maximum*, logrado de ese modo, en la energía de los signos [*der Energie der*

¹² Nietzsche, F., *Ecce homo*, p. 69.

¹³ Vattimo, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, trad. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 2003, p. 30.

¹⁴ Nietzsche, F., *Consideraciones intempestivas II*, trad. de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 71.

Zeichen”¹⁵ Si lo aristocrático no puede ser uno más de las “muchas posibilidades de estilo” de Nietzsche, se debe a que se opone a lo decadente: “el «sentido histórico» significa casi el sentido y el instinto para percibir todas las cosas, el gusto y la lengua para saborear todas las cosas: con lo que inmediatamente revela ser un sentido no aristocrático”¹⁶.

La clave que permite solucionar la paradoja se encuentra en “la energía de los signos”. Un fragmento póstumo refuta la idea de percibir cualquier carácter apolíneo en el laconismo del epigrama: “Mi estilo tiene cierta concisión voluptuosa [*Mein Styl hat eine gewisse wollüstige Gedrängtheit*]”¹⁷. Participan así del exceso con el que define la actividad artística y se opone a la menesterosidad de la comunicación de la que surge la conciencia. Si a sus sentencias las llama flechas, no son aquellas las del «dios que dispara de lejos», Apolo, sino las de Zagreo, el primer Dioniso, que era un experto cazador, y cuyo efecto es análogo al de su aguijón que prodiga la locura. Si Apolo es la “medura instituida”,¹⁸ el momento de instauración moral, Dioniso lo excede, ante él es la locura del exceso y la embriaguez orgiástica.

Aquí Dioniso simboliza el impulso a la máscara y la apariencia, la mentira en sentido extramoral en el desborde de fuerzas poetizantes, por ello mismo la anulación del concepto de conciencia y de división de roles del Estado. En las orgías dionisiacas desaparecen las distinciones entre amo y esclavo y todas las normas morales son levantadas y transgredidas. A éste símbolo de la expresión remiten las saturnales del pensamiento, que no son el arte de las obras de arte, sino el verdadero arte del carnaval. El exceso y excedente de la “energía de los signos” son los que comunican no-reactivamente la “tensión interna del *pathos*”: “comunicar un estado, una tensión interna del *pathos*, por medio de signos [...]”.

Si el sujeto es un conjunto antagónico de lucha de fuerzas e instintos, así mismo lo debe ser el estilo en el gran estilo. Sólo desde la multiplicidad de estilos es posible elaborar una verdadera crítica a la noción de sujeto, por ello, a través de nomadismo del pensamiento que no establece fronteras epistemológicas del saber, ni requiere de la categoría de identidad para existir ni del de conciencia para actuar. El elemento diferencial de la voluntad de poder que se impone en el *pathos* que se comunica a través de la energía de los signos, como forma, consuma la realidad en la apariencia, en la máscara, lo que lo hace indistinto del contenido. En él forma y contenido no

¹⁵ Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*, p. 138.

¹⁶ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, p. 180.

¹⁷ Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano II*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2007. I, IV. 16 [20]

¹⁸ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2004, p. 257.

coinciden, la distinción en sí es fútil. El *pathos* que se comunica es el de una permanente discontinuidad. Por eso Nietzsche tiene el más diverso arte del estilo que un hombre haya dispuesto nunca. La expresión más radical de esta discontinuidad se encuentra al comienzo del capítulo tratado de *Ecce homo*, donde Nietzsche desarticula toda relación entre sujeto y estilo en contra de Buffon cuando dice: “Una cosa soy yo, otras son mis escritos”,¹⁹ que retoma la distinción de Baudelaire entre el autor y el yo-figura literario.²⁰

Cuando Nietzsche hablaba de los artistas refiriéndose a aquellos que «han nacido tardíamente» lo hacía, porque los consideraba de la misma forma que Baudelaire al Dandy, es decir, como un aristócrata, el descendiente de una raza heroica, de un tiempo perdido, con la única condición que ese aristocratismo es producto de la decadencia presente, razón por la que lo aristocrático queda incluido en la categoría de decadencia. De esa forma hablaba también de sí mismo. Él sabía que había nacido de manera póstuma. Razón por la cual debemos considerar a Nietzsche tanto un filósofo como un artista en su introducción de la vida, su devenir y multiplicidad, al concepto de estilo.

Bibliografía citada:

¹⁹ Nietzsche, F., *Ecce homo*, p. 63.

²⁰ Esta discontinuidad radical del estilo decadentista fragmenta toda unidad en multiplicidad, todo sistema orgánico lo disuelve en anárquico y autónomo. Esta función es una vertiente de la escritura automática surrealista, cuya otra fuente es el montaje cinematográfico. Con ello se elimina la posibilidad de considerar al texto vanguardista y decadentista de manera orgánica. Dioniso se impone a través de la diferencia y el fragmento.

- Baudelaire, Ch., *El spleen de París*, trad. de Pablo Oyarzún, Lom, Santiago, 2008.
- Salones y otros escritos sobre arte*, trad. C. de Santos, Visor. La balsa de la Medusa, Madrid, 2005.
- Gadamer, H.-G., *Verdad y método*, trad. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2007.
- Nietzsche, F., *Consideraciones intempestivas II*, trad. de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Crepúsculo de los ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2002.
- El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2004.
- Ecce homo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2003.
- Genealogía de la moral*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2001.
- Humano, demasiado humano (2 vols.)*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2007.
- La ciencia jovial*, trad. de J. Jara, Monte Ávila, Caracas, 1999.
- Más allá del bien y del mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, Madrid, 2008.
- Platón, *Diálogos IV. República*, trad. de Eggers, Biblioteca Gredos, Madrid, 2007.
- Vattimo, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, trad. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 2003.