

# LA FUERZA PLÁSTICA EN NIETZSCHE: DESDE LA ARMONÍA MUSICAL HASTA EL SUPERHOMBRE\*

MARÍA GUIBERT ELIZALDE  
Universidad de Navarra ICS

RESUMEN: Los escasos trabajos que abordan la fuerza plástica (*plastische Kraft*) en Nietzsche se centran especialmente en la definición de la *Segunda Consideración Intempestiva* (1874). El objetivo de este artículo es doble: demostrar A) que, más allá de la *Segunda Consideración Intempestiva*, este concepto tiene un largo recorrido en el pensamiento de Nietzsche que todavía no ha sido descubierto y que, como reflejo de este último, B) el concepto de la fuerza plástica sufre una evolución, por la que pasa de ser la apropiación de un concepto estético de los siglos XVIII y XIX, a ser una característica propia del espíritu libre y, por tanto, del superhombre.

PALABRAS CLAVE: fuerza plástica; estética; superhombre; psicología; Nietzsche.

## *Nietzsche on plastic force: from musical harmony to overhuman*

ABSTRACT: The few works that consider the plastic force (*plastische Kraft*) in Nietzsche focus especially on the definition of the *Second Untimely Meditation* (1874). The objective of this article is twofold: to demonstrate A) that, beyond the *Second Untimely Meditation*, this concept has a long history in Nietzsche's thought that has not been discovered yet and that, as a reflection of the latter, B) the concept of plastic force undergoes an evolution, through which it passes from being the appropriation of an aesthetic concept from the 18th and 19th centuries, to be a characteristic of the free spirit and, therefore, of the overhuman.

KEY WORDS: Plastic force; Aesthetics; Overhuman; Psychology; Nietzsche.

## INTRODUCCIÓN

En la *II Consideración Intempestiva*<sup>1</sup> aparece el curioso concepto de la fuerza plástica (*plastische Kraft*), cuyo grado determina en qué medida conviene olvidar el pasado. Se trata de la fuerza de un individuo, de un pueblo, de una cultura que Nietzsche concreta como «aquella fuerza de crecer desde sí hacia fuera, a su propia manera; de transformar e incorporar lo pasado y lo ajeno, de curar del todo las heridas, de reponer lo perdido, de volver a recomponer, desde sí mismo, las formas quebradas»<sup>2</sup>. Al intentar profundizar en este concepto uno se encuentra con que la mayoría de las obras de la

---

\* Quisiera agradecer a David Simonin, Carl Lemke, Ana María Leyra, Sergio Navarro y Paolo d'Iorio por haberme ayudado de diferentes maneras en el proceso de escritura de este artículo. Agradezco también a la Fundación Oriol y Urquijo por la beca predoctoral que me permitió dedicar tiempo a este artículo, durante la realización de mi tesis doctoral, en 2019.

<sup>1</sup> NIETZSCHE, F., *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Trad. Garzón, D. Biblioteca Edef, Madrid, 2000.

<sup>2</sup> Traducción propia de: «Jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen,

literatura secundaria que lo abordan parten siempre del contexto de la 2ª *Consideración intempestiva* (HL). HL para explicarla<sup>3</sup>. Sin embargo, la primera ocasión en que ocurre este término data de 1871<sup>4</sup>, donde Nietzsche habla de la fuerza plástica de la armonía (*plastische Kraft der Harmonie*) y la última es de 1887, en la *Genealogía de la moral*<sup>5</sup> donde se atribuye el exceso de la fuerza plástica al señor.

El único estudio dedicado exclusivamente a la fuerza plástica desde una perspectiva diferente de la HL es el artículo de F. H. Robling<sup>6</sup> donde se analiza la influencia que tuvieron las lecciones sobre la retórica impartidas por Nietzsche en la elaboración de su propio concepto de fuerza plástica, término frecuente en el s. XVIII y XIX. Robling identifica la *plastische Kraft* de la HL con una fuerza suprahistórica (*überhistorische Kraft*) que abarca la subjetividad en un sentido estético y retórico. Se detiene especialmente en la primacía que Nietzsche da a la carga emotiva y al estilo del discurso, que vienen determinados por la capacidad creativa del orador, para el cual el lenguaje es como un material a disposición sobre el que ejercer libremente la fuerza plástica<sup>7</sup>. Al final del artículo, sin hacer referencia a textos concretos, Robling sugiere una relación entre la fuerza plástica y el superhombre<sup>8</sup>.

En continuidad con esta intuición de Robling, el objetivo de este artículo es doble: demostrar que, más allá de la HL, la fuerza plástica tiene un largo recorrido en el pensamiento de Nietzsche todavía no descubierto y que, como reflejo de este último, sufre una evolución por la que pasa de ser la apropiación de un concepto estético de los siglos XVIII y XIX, a ser una característica del espíritu libre (*freier Geist*) y, por tanto, del superhombre.

Para dar cuenta de tal evolución es preciso considerar aquellos temas que Nietzsche estaba pensando cuando escribió acerca de la fuerza plástica, las influencias que recibió de otros autores y el momento vital en el que se encontraba. Incluyendo transversalmente estos elementos, el artículo se dividirá en tres bloques principales. En primer lugar, (1) se partirá de la aceptación común de la fuerza plástica para analizar la apropiación del joven Nietzsche, hasta llegar a la HL, que será abordada en el segundo apartado (2), donde se considerará la influencia de Burckhardt. La tercera sección (3) gira en torno al nuevo prólogo que Nietzsche escribió para *Humano demasiado humano* en 1886 (HH. Pról. 1886), donde asocia explícitamente la fuerza plástica al espíritu de libertad madura, implícitamente asimilado con el superhombre<sup>9</sup>.

---

zerbrochene Formen aus sich nach zuformen». «Nietzsche, F. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, II. De aquí en adelante, HL.

La traducción empleada para los textos de HL es: NIETZSCHE, F. *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*, traducción de Dionisio Garzón, Madrid, Biblioteca Edef., 2000.

<sup>3</sup> Por ejemplo, LEMM, V., *Nietzsche's animal philosophy: culture, politics, and the Animality of the human being*. Fordham University Press, New York, 2009; o JENSEN, A. K., *An Interpretation of Nietzsche's On the Uses and Disadvantages of History for Life*, Routledge, Nueva York, 2016.

<sup>4</sup> NF-1871, 9 [149].

<sup>5</sup> «Zur Genealogie der Moral, I, 10. De aquí en adelante, GM. La traducción utilizada aquí es: NIETZSCHE, F., *La Genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, 7ª reimpresión revisada, Alianza editorial, Madrid, 2017.

<sup>6</sup> ROBLING, F.-H., «Plastische Kraft versuch über rhetorische Subjektivität bei Nietzsche». *Nietzsche-Studien* 25.1, 1996, De Gruyter, Berlín/Boston, 87-98.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 87-90.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>9</sup> HH. Pról. 1886 § 4.

## 1. FUERZA PLÁSTICA ANTES DE LA SEGUNDA CONSIDERACIÓN INTEMPESTIVA

La entrada «plastisch» del diccionario Grimm muestra la presencia del concepto de lo plástico (*das Plastische*) en la literatura de los siglos XVIII y XIX, definido como la capacidad corpórea de dar forma o recibirla, es decir, se refiere a la maleabilidad de una materia o a la capacidad de moldear<sup>10</sup>. Lo plástico asociado a una fuerza, «*plastische Kraft*», es una expresión que ya fue utilizada por autores anteriores y coetáneos a Nietzsche. Por ejemplo, Goethe habla de «*plastische Kraft*», como «el ejercicio activo de ambición (*Bestreben*) y la capacidad de procurar volumen al contorno (*dem Umriß Körper zu verleihen*) mediante un claroscuro bien matizado»<sup>11</sup>; fuerza de la que él carecía cuando empezó a pintar en su vejez, animado por un artista. Los románticos ingleses se apropiaron de la «fuerza plástica» para expresar el concepto de aquél poder que se encuentra trabajando en la naturaleza y que le permite llevar a cabo sus operaciones, como puede verse en Coleridge, que habla de un «*plastic power*» que obedece a Dios ordenando el universo en *Religious Musings*<sup>12</sup>. En el ámbito de las ciencias históricas y con una influencia importante en Nietzsche, Burckhardt utiliza el concepto de «*plastische Kraft*» para destacar la característica propia de los espíritus joviales del renacimiento, aquellas personalidades poderosas que eran capaces de restaurar por sí mismas la armonía interior cuando esta se encontraba turbada, gracias a la «fuerza plástica» que poseían, sin necesidad de arrepentimiento ni redención, pues el concepto de pecado no existía para ellos<sup>13</sup>.

En el joven Nietzsche del *Nacimiento de la Tragedia*, encontramos el significado estético de lo plástico, como aquello que tiene la cualidad de dar o recibir forma. Nietzsche también considera la fuerza plástica como una fuerza presente en la naturaleza, con la particularidad de que la atribuye al principio apolíneo, en cuanto Apolo es el «dios de todas las fuerzas figurativas (*Gott aller bildnerischen Kräfte*)»<sup>14</sup>. A pesar de que el adjetivo utilizado sea «*bildnerish*», su significado coincide con el de «*plastisch*», porque se refiere a esa fuerza apolínea que da forma, unidad, límite a lo que propiamente es caótico y puro devenir, es decir, al trasfondo dionisiaco de la realidad. Por tanto, esa fuerza figurativa, en cuanto es propia del principio apolíneo de la naturaleza, adquiere una connotación metafísica.

<sup>10</sup> <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?bookref=13,1900,21>, donde se cita «plastisch» en Schiller, Goethe, Schlegel, Gervinus, Heine, Lenau, Auerbach, Klopstock. Respecto al nuevo significado que adquiere lo plástico en Hegel, cfr.: Catherine MALABOU, *L'Avenir de Hegel: Plasticité, temporalité, dialectique*, Historie de la Philosophie, Vrin, Paris, 1994.

<sup>11</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *Goethe's Werke* vol. 48, zwanzigstes Buch, 172. GOETHE, J. W. *Poesía y verdad*, trad. Rosa Sala, Alba, Barcelona, 1999.

<sup>12</sup> «Ye of plastic Power that interfused  
Roll through the grosser and material mass  
In organizing surge! Holies of God!  
And what if monads of the infinite mind?»  
Coleridge, Samuel Taylor. «Religious musings» in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 15. «Londres, Routledge, 1990, 190.

Sobre el concepto de lo plástico en la poesía inglesa del XIX, cfr.: BEACH, Joseph Warren. *The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry*. Macmillan, New York, 1936, 54-58.

<sup>13</sup> BURCKHARDT, J. y GOETZ, W. W., *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Wien: Phaidon-Verlag, [19-]), 284 <http://archive.org/details/diekulturderrena00burcuoft>

<sup>14</sup> NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie (NT)*, 1. *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez-Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000, 52.

Lo plástico es propio de distintos niveles realidad (o de objetivación, en lenguaje schopenhaueriano). Aquí es la naturaleza la que, mediante su instinto artístico, crea inmediatamente ese ámbito de lo visual. Análogo a la naturaleza, el hombre también, partiendo de lo que ve en el sueño, en una imagen ideal, da forma y color a una materia, realizando una obra de arte. En el caso del escultor (*Plastiker*), el hombre imita a la naturaleza, es decir crea una escultura a partir del sueño que la naturaleza ha suscitado en él. Desde el punto de vista de la naturaleza, en la creación de la obra plástica se encuentra el instinto apolíneo de la naturaleza desarrollándose de manera mediata a través del artista. En la metafísica schopenhaueriana que impregna el *NT*, la voluntad en sí es la que actúa objetivándose individualmente en el estado apolíneo del sueño. En la creación artística, se parte ya de una objetivación (el sueño, una imagen) para pasar a otro nivel de objetivación, a la obra de arte, que es apariencia de la apariencia. El impulso apolíneo de la naturaleza es entonces, el movimiento por el que el uno primordial<sup>15</sup>, es artista objetivándose en individuos, individuos que a su vez pueden crear nuevas objetivaciones, creaciones artísticas.

Si bien originariamente lo plástico pertenece al ámbito de lo apolíneo y a las artes plásticas, el primer texto donde Nietzsche utiliza los términos «*plastische Kraft*» es en una anotación de un cuaderno con apuntes para el *NT*, donde compara la ópera Wagneriana que parte del espíritu trágico con la ópera lírica: «La cromática es exigida para desencadenar la fuerza plástica de la armonía (*um die plastische Kraft der Harmonie zu entfesseln*), es decir, de nuevo como diferenciación del pathos mímico (*als Differenzierung des mimischen Pathos*)»<sup>16</sup>.

La fuerza plástica aparece en el contexto de la música, arte dionisiaco por excelencia que se distingue de las artes figurativas en cuanto es reflejo inmediato de la voluntad misma y no mediación de la voluntad en cuanto representación<sup>17</sup>. Sin embargo, como reflejo y no Voluntad en sí, la música misma tiene también un elemento plástico, formal. La melodía sería como el dibujo o el trazo y la armonía, los colores. En la pintura, la policromía tiene un efecto armónico en la imagen. Si no hubiera distinción de tonalidades, si todo fuera del mismo color, no habría figura. Gracias a la policromía es posible, también, el detalle. En la armonía musical, hay siete modos musicales en vez de una paleta de colores. La fuerza plástica de la armonía musical radica en la combinación de esos modos musicales<sup>18</sup>. El sentido común de lo plástico que aquí sigue presente como propiedad de lo que tiene capacidad de dar forma. Es decir, la armonía, como la cromática, modela. Pero ¿qué es lo que modela?

La música Wagneriana, que se inspira del espíritu trágico de la música al contrario de la ópera idílica, cuya música es compuesta para la palabra; consistía en la mimesis no de una imagen interior, como sucedía en las artes plásticas, sino del *pathos* del alma. La pasión, irracional, dionisiaca, indeterminada, podía ser imitada en la música. La

<sup>15</sup> Para una explicación concisa y completa de la unidad primordial, cfr. SÁNCHEZ MECA, D., *El itinerario intelectual de Nietzsche*. Madrid, Tecnos, 2018, 37-41.

<sup>16</sup> NF-1871, 9 [149].

<sup>17</sup> *NT*, 16. «la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (*Objektität*) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí». NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez-Pascual, O. C, 163.

<sup>18</sup> Para ampliar el tema de los modos musicales en Nietzsche, cfr. CORBIER, Christophe. «Harmonía e música dionisiaca: do Drama musical grego ao Nascimento da tragedia». *Cadernos Nietzsche*, vol. 1, no 34, 2014, 63-98.

fuerza plástica de la armonía conseguía diferenciar musicalmente, mediante los modos, lo que en el alma del artista se daba de forma caótica e indeterminada, su *pathos*. Esto es, precisamente, que la fuerza plástica sea una «diferenciación del *pathos* mímico». Las pasiones del individuo son susceptibles de forma, de orden, en el reflejo de ellas que produce la música y la armonía en particular. «De este modo, encontramos en este texto la plasticidad como aquello que puede dar forma —la armonía musical— o aquello que puede recibirla —el *pathos* del alma del artista—».

Entre el *NT* y *HL* el significado de la fuerza plástica se amplía más allá del ámbito artístico, hacia un plano epistemológico. En un cuaderno de anotaciones escrito entre 1872 y 1873 (*P-I-20b*)<sup>19</sup>, el concepto de fuerza plástica aparece bajo la expresión de fuerza artística (*Kunstkraft* o *künstlerische Kraft*):

sin duda, nosotros vivimos en una continua ilusión debido a la superficialidad de nuestro intelecto (*die Oberflächlichkeit unseres Intellekts*): es decir, necesitamos en todo momento el arte para vivir. Nuestro ojo nos mantiene atados a las formas (*hält uns an den Formen fest*). Pero si nosotros mismos somos los que poco a poco educamos ese ojo, veremos entonces reinar en nosotros mismos una fuerza artística (*Kunstkraft*)<sup>20</sup>.

La fuerza plástica ya no es pensada desde el principio metafísico de lo apolíneo, sino en relación con la superficialidad del intelecto. Esta superficialidad consiste en que el intelecto quiere dominar la realidad, reduciéndola a géneros, a cualidades. Es decir, simplifica (*vereinfacht*), clasificando lo que es plural, buscando la cualidad común a todas las cosas<sup>21</sup>. La fuerza artística comienza a ser vislumbrada en el individuo, no cuando se niega esa ilusión del intelecto, sino al asumir su parcialidad y le saca el mayor provecho posible, educándola. Es decir, dejando de lado la pretensión de conocer la esencia de las cosas, no deseando saberlo todo y aceptando que «solo necesitamos una parte del saber» (*«wir bedürfen nur eines Theils des Wissens»*)<sup>22</sup>.

Este paso del ámbito metafísico al epistemológico de la fuerza plástica fue propiciado por los intereses y proyectos intelectuales que ocupaban a Nietzsche en aquel momento: la escritura del *Libro del filósofo*<sup>23</sup>, cuya función sería complementar al *NT*<sup>24</sup>. Al origen de la tragedia le acompañaría el comienzo de la filosofía en Grecia, la superación del mito con la ayuda de la ciencia. Este proyecto era difícil de conciliar con la metafísica del artista<sup>25</sup>. De ahí que, en estas notas del cuaderno *P-I-20b* hay un esfuerzo por no romper la tensión entre la primacía del arte alimentada por su apoyo a la causa Wagneriana y su creciente interés por el estudio de la filosofía.

<sup>19</sup> Parte de este cuaderno fue recogida en el grupo 19 de NF-1872, que no sigue exactamente el orden de escritura del cuaderno.

<sup>20</sup> NF-1872, 19 [49]. Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*, Volumen I (1869-1874). Trad. de Santiago Guervós, Madrid, Tecnos, 2007, 356. «Wir leben allerdings durch die Oberflächlichkeit unserer Intellekts in einer fortwährenden Illusion: d.h. wir brauchen, um zu leben, in jedem Augenblicke die Kunst. Unser Auge hält uns an den Formen fest. Wenn wir es aber selbst sind, die allmählich uns dies Auge anezogen haben, so sehen wir in uns selbst eine Kunstkraft walten».

<sup>21</sup> *Ibid.* 19 [215]. *Ibid.*, 368.

<sup>22</sup> *Ibid.* [49], 356.

<sup>23</sup> Esta idea que al final no vio la luz, por el rechazo de Wagner, surgió a raíz de los cursos que dio en el semestre de primavera-verano de 1872 sobre los filósofos presocráticos. Su hilo conductor era recorrer, a través de cada filósofo presocrático, el camino de la superación de la visión mítica del mundo por el pensamiento científico, cuyo culmen alcanzó en Demócrito.

<sup>24</sup> Carta a Rhode, 20/21 noviembre de 1872. BVN-1872, 276.

<sup>25</sup> Cfr. La introducción de P. D'IORIO a NIETZSCHE, F., *Les philosophes préplatoniciens; suivi de Les "diadochai" des philosophes*. Éditions de l'Éclat, Paris, 1994, 14.

En tal tensión Nietzsche buscaba la fundamentación o el andamiaje de la primacía del arte, no ya desde esa metafísica tan cercana al mito, sino desde la epistemología, como puede verse en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral (VM)*, concebido como prólogo para el *Libro del Filósofo*. Este interés por la cuestión del conocimiento, el intelecto y el lenguaje, no apareció abruptamente<sup>26</sup>, pero sí se volvió acuciante en esta época, como lo muestran las lecturas que iba realizando, especialmente *Die Sprache als Kunst* de Gerber. También en la lección sobre la *Descripción de la retórica antigua* impartida durante el invierno de 1872 a 1873 es posible ver que va más allá de la filología, al sobrepasar el estudio de la retórica y situándola, «en dependencia de una teoría de las figuras del discurso o tropos»<sup>27</sup> que está elaborando en *P-I-20b*. En este curso, Nietzsche utiliza el concepto de fuerza plástica esta vez no en relación con el intelecto en general, sino respecto al orador, para quien el lenguaje aparece como material a su disposición. La fuerza plástica del orador da forma al lenguaje, a través de su propia subjetividad emotiva, que se ve reflejada en el estilo y que consigue producir ciertos efectos emotivos en los espectadores<sup>28</sup>.

## 2. FUERZA PLÁSTICA EN LA SEGUNDA CONSIDERACIÓN INTEMPESTIVA

En la reflexión acerca del conocimiento como ilusión hay un elemento que seguirá presente en *HL* de manera muy relevante<sup>29</sup>: la crítica al impulso desenfrenado por el saber (*den unbeschränkten Erkenntnisstrieb*). Nietzsche detecta en el hombre de su época una pretensión de conocimiento absoluto, tendencia por la cual acumula saberes de todo tipo, fragmentados, sin unidad ni selección alguna. El resultado de este impulso se traduce en la falta de creatividad, en la reproducción desordenada y caótica de lo ya existente, impidiendo así el nacimiento de una nueva cultura. Por ello, la parcialidad del arte, que no pretende conocerlo todo, sino que parte de la ilusión, es el mejor antídoto para refrenar el impulso por el saber. Este se ennoblecce cuando es sometido por la filosofía a una concepción artística del mundo<sup>30</sup>.

El concepto de sentido histórico (*historischer Sinn*) de *HL* tiene su antecedente y origen en ese «impulso del saber» (*Erkenntnisstrieb*). El concepto de límite, bajo los adjetivos limitado/ilimitado (*beschränkt, unbeschränkt*) acompaña a ambos<sup>31</sup>. Además,

<sup>26</sup> Como ya lo mostró Schlechta, ya tenía un recorrido, desde sus inicios de la actividad filológica, que es cuando comenzó ocultamente a filosofar. Cfr. SCHLECHTA, K.; ANDERS, A., *Friedrich Nietzsche von den Verborgenen Anfängen Seines Philosophierens*, F. Fromann, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1962. D'Iorio destaca que, la *Historia del materialismo*, de Lange, leída en 1866, despertó en Nietzsche «el fervor por Demócrito», figura en la cual Nietzsche veía «el representante de una filosofía que establecía las condiciones del desarrollo científico y era capaz, igualmente, de transformar el rigor de la ciencia en impulso existencial y ético» *Ibid.*, 11-12.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ MECA, D., *El Itinerario Intelectual de Nietzsche*, Filosofía y Ensayo, Tecnos, Madrid 2018, 135.

<sup>28</sup> ROBLING, H., O. C., 4.

<sup>29</sup> La cercanía entre la crítica a la historiografía de su época y la reflexión epistemológica no son solamente conceptualmente cercanas, sino también genéticamente. Muestra de ello es que en el mismo cuaderno donde escribía sus notas para la *HL* tenía también partes de la *VM*. Cfr. JENSEN, A. K., *An interpretation of Nietzsche's on the uses and disadvantages of history for life*. Routledge, New York, 2016, 18-20.

<sup>30</sup> NF- 1872, 19 [27], O. C., 350.

<sup>31</sup> *Ibid.* y *HL*, 7.

el modo de establecer un límite a ese instinto excesivamente desarrollado, como ya se dijo, es el arte. Este aparece como el medio para «domar» (*bändig*) el instinto por el saber. En *HL*, también, el arte es un «remedio» (*Arznei*) contra la fiebre histórica (*historischen Fieber*). Finalmente, la prueba filológicamente más evidente de que el concepto de sentido histórico tiene su origen en el impulso por el saber es la asociación de ambos términos en la expresión «impulso de conocimiento histórico» (*der historische Erkenntnistrieb*)<sup>32</sup>. En efecto, para Nietzsche el histórico es una forma propia del s. XIX del instinto de conocimiento excesivamente desarrollado. O, dicho de otra manera, una evolución, un desarrollo del impulso de conocimiento. «Por ello, la reflexión acerca de la historiografía viene dada en el seno de una reflexión epistemológica<sup>33</sup> y la reflexión acerca de la relación del hombre con su pasado, parte de una crítica a la historiografía.

Todo ello se refleja en la transformación del concepto de fuerza plástica. Esta no solamente es aquella fuerza del intelecto que se apropia de la realidad simplificándola, reduciéndola, con parcialidad, sino que también es la fuerza de esa misma incorporación, pero en su dimensión temporal: se trata de la fuerza de incorporar en sí el pasado. Así, en el contexto de *HL* Nietzsche da por primera vez una definición de la fuerza plástica, donde a la dimensión epistemológica, presente en la incorporación de lo ajeno (*Fremdes*), se le añade la dimensión temporal de la fuerza plástica como la incorporación de lo pasado (*Vergangenes*): la fuerza plástica es la fuerza de un individuo, de un pueblo, de una cultura que Nietzsche concreta como

aquella fuerza de crecer desde sí hacia fuera, a su propia manera (*aus sich heraus eigenartig zu wachsen*); de transformar e incorporar (*umzubilden und einzuverleiben*) lo pasado y lo ajeno (*Vergangenes und Fremdes*), de curar del todo las heridas (*Wunden auszuheilen*), de reponer lo perdido (*Verlorenes zu ersetzen*), de volver a recomponer, desde sí mismo, formas quebradas (*zerbrochene Formen aus sich nach zuformen*)<sup>34</sup>.

La relación del arte con el impulso desenfrenado por el saber sigue presente en el concepto de fuerza plástica de *HL*, aunque con matices y elementos nuevos. El arte es también remedio o antídoto contra el exceso del sentido histórico<sup>35</sup>. Ahora bien, este medicamento es a su vez el criterio para la medida en el sentido histórico, como lo expresa Nietzsche en el primer capítulo: hasta qué grado un individuo, un pueblo, una cultura ha de desarrollar su sentido histórico sin que sea nocivo para la vida depende de la fuerza plástica que posea, depende de la capacidad artística que tenga para incorporar lo pasado y lo ajeno.

Hay un elemento nuevo que entra en juego entre esa subordinación del conocimiento (histórico) al arte: el olvido. Puesto que ahora la dimensión temporal amplía y complementa la dimensión epistemológica de la fuerza plástica, el remedio al impulso desenfrenado del saber (que aparece bajo la forma de sentido histórico excesivamente

<sup>32</sup> NF- 1872, 19 [150], O. C., 377.

<sup>33</sup> En el cuaderno *P-I-20b* la relación entre ese impulso desenfrenado por el saber y el conocimiento histórico no está todavía desarrollado, aunque sí presente muy discretamente en la mención de la historiografía icónica que aparece en algunas listas de enumeración sobre temas a tratar, justo después del impulso desenfrenado del saber. Ni en este cuaderno, ni en ningún otro lugar, se da definición tal historiografía icónica y tampoco menciona este término en la *HL*. Cfr. NIETZSCHE, F., *Fragments postumos*, Volumen I (1869-1874). Trad. Santiago Guervós, Madrid, Tecnos, 2007, 326, nota al pie 6.

<sup>34</sup> *HL*, 1.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 10.

desarrollado) no es solamente el arte sino también el olvido. Este es antídoto contra la enfermedad histórica y, al mismo tiempo, marca el límite por el cual el sentido histórico empieza a ser nocivo y excesivo para la vida<sup>36</sup>. Es decir, enmarca, limita, envuelve al conocimiento histórico, poniéndole un horizonte. Ahora bien, la medida del olvido vendrá justamente del grado de fuerza plástica que un individuo, una cultura, un pueblo posea. Cuanto más poderosa sea la fuerza plástica, menos necesidad habrá de olvidar. Cuanto más débil sea esta, es decir, cuanto menor capacidad para hacer del pasado una creación nueva del presente, mayor necesidad de límite tendrá el conocimiento histórico.

La gradualidad de la fuerza plástica se refleja, en concreto, en lo que Nietzsche llama «personalidad» (*Persönlichkeit*) de los individuos, que puede ser fuerte (*Starke*) o estar debilitada (*geschwächte*)<sup>37</sup>, como es el caso del hombre moderno en general y, más en concreto, del historiador que pretende ser objetivo. El hombre de personalidad débil pretende abordar el pasado poniéndose a sí mismo entre paréntesis, mirándolo desde una supuesta imparcialidad desencarnada en la que sus propios deseos y necesidades no tienen voz. En ese tipo de acceso, el historiador debilita su propia personalidad, porque en vez de aprovechar el pasado como un alimento del que se apropia haciéndolo su propia sangre, lo convierte en mero conocimiento histórico comparable a unas «indigeribles piedras» (*unverdaulichen Wissenssteinen*) cuyo «choque ruidoso puede escucharse en ocasiones dentro del estómago»<sup>38</sup> (*bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln*). La falta de personalidad, por lo tanto, se refleja en una incapacidad para introducir la unidad y sentido en la escritura del pasado<sup>39</sup>, impidiendo una nueva cultura y fomentando una caótica y atómica repetición de lo anterior.

Al contrario, la personalidad fuerte es precisamente la que reconoce sus propias necesidades y deseos, que son el criterio de limitación del acceso al pasado, del cual no se pretende un conocimiento absoluto, sino que se recupera parcialmente: tan solo aquella selección que permite construir un presente, mirando de cara al futuro. Es decir, la personalidad fuerte es aquella que posee una gran fuerza plástica para transformar el pasado en parte de un presente grandioso, monumental. La fuerza plástica es, por tanto, el motor de la personalidad fuerte porque permite que no sea el pasado quien domine al individuo, sino que sea este último quien incorpora el pasado, en un crecimiento continuo de su propia identidad. O dicho en las palabras de Nietzsche,

<sup>36</sup> La fuerza plástica no es sinónimo de memoria, porque tiene que ver con el intelecto, que incorpora lo ajeno. La fuerza plástica incluye la memoria pero la sobrepasa. Aunque no lo diga explícitamente, la memoria es más identificable con el sentido histórico (al contrario del olvido, que si lo asocia al punto de vista ahistórico) que con la fuerza plástica. Es ella la que actúa en el sentido histórico, integrándolo en sí.

<sup>37</sup> *GM* II, 4 y 5.

<sup>38</sup> *HL*, 4. El instinto desenfrenado por el saber que se da como sentido histórico ilimitado es como un comer «sin hambre, incluso contra las necesidades de uno». Puesto que Nietzsche piensa esta digestión en el contexto de una crítica al sentido histórico desenfrenado, no se llega a describir; desde el punto de vista psicológico, en qué consiste esa apropiación del pasado, siendo el objetivo de la obra, la propuesta de cómo un historiador debería realizar historiografía. Los tres modos de realizar una historiografía al servicio de la vida (anticuaria, monumental y crítica) son un desarrollo de los distintos elementos de la fuerza plástica. En «la fuerza para crecer desde sí mismo» aquí está presente la historia anticuaria, gracias a la cual hay una identidad, una continuidad. En las «pérdidas y las formas destruidas», está la historia crítica. En el sanar, cicatrizar y recomponer, está la historia monumental. Y en el «transformar e incorporar el pasado» se encuentra la síntesis de las tres que él propone.

<sup>39</sup> Lo que acarrea una gran falta de estilo.

«tan solo las fuertes personalidades pueden soportar la historia; los débiles son barridos completamente por ella»<sup>40</sup>.

Esta gradualidad en la fuerza plástica que se refleja en la fuerza de la personalidad de los individuos (y, por lo tanto, de los pueblos, de las culturas) se aplica, sobre todo, al ámbito del conocimiento histórico y de la creación artística, en la *HL*. Ser «barrido» (*auslöscht*) por la historia significa que la cantidad de datos y de acontecimientos es tal, que devienen insignificantes para el historiador, en quien se produce una agudización de la insensibilidad y de la superficialidad. Pero que la historia domine al individuo también tiene otra connotación en la *HL* que será desarrollada unos años más adelante, en la *GM*.

Tras la definición de la fuerza plástica, Nietzsche distingue entre tipos de naturaleza humana que puede ser «de raíces fuertes o débiles»<sup>41</sup>. En la *HL* no se ofrece una distinción entre personalidad fuerte y naturaleza de raíz fuerte. Lo cierto es que la mención a la naturaleza aparece en el primer capítulo y la mención a la personalidad a partir del cuarto. Podría aventurarse quizá, que la personalidad puede ser variable, fortalecida o debilitada mientras que la naturaleza es algo que no se puede cambiar<sup>42</sup>. «Lo que sí está claro es que, por la debilidad o la fortaleza del individuo, la gradualidad de la fuerza plástica es pensada desde la psicología del individuo.

En este punto Nietzsche recibe la influencia de Burckhardt<sup>43</sup>, que atribuye la fuerza plástica, propia del espíritu juvenil, a las personalidades poderosas promotoras del renacimiento. Cuando su armonía interior se encuentra turbada (*zestört*), ellas consiguen restablecerla (*wiederherstellen*) gracias a su propia fuerza plástica<sup>44</sup>. En *HL* también encontramos la fuerza plástica como la capacidad para sanar completamente las heridas (*wunden auzuheilen*), que son metáfora de las desgracias de la vida (*Lebensinfall*) y también de los actos de maldad cometidos<sup>45</sup>.

Para Burckhardt, en estos espíritus que son capaces de auto regenerarse por sí mismos no hay lugar para la venganza, así como tampoco para el arrepentimiento y la re-dención<sup>46</sup>. En la misma línea, Nietzsche afirma respecto a tales desgracias de la vida que

<sup>40</sup> *HL*, 5. «die Geschichte wird nur von starken Persönlichkeiten ertragen, die schwachen löscht sie vollends aus».

<sup>41</sup> «Cuanto más fuertes tenga las raíces de la naturaleza de un individuo tanto más incorporará su pasado y se lo apropiará», *HL*, 1.

<sup>42</sup> Cuando habla de naturaleza, Nietzsche dice «débil» (*schwache*), no debilitada (*geschwächte*), que sí en el caso de la personalidad. De ahí se deduce que en la personalidad puede ser sujeto de un proceso.

<sup>43</sup> Como lo demuestra Jensen, Nietzsche recibe influencia del concepto de fuerza plástica que aparece en la sexta parte de la *Civilización del renacimiento en Italia* de J. BURCKHARDT. Jensen, O. C., 53.

<sup>44</sup> BURCKHARDT, J. y GOETZ, W. W. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Phaidon-Verlag, Viena, 1934, p. 284. <http://archive.org/details/diekulturderrena00burcuoft>

Para la influencia de Burckhardt en Nietzsche, respecto a la interpretación del renacimiento, cfr. GONTIER, T. «Nietzsche, Burckhardt et la "question" de la Renaissance». *Noesis*, 10, Vrin, Paris, 2006.

<sup>45</sup> *HL*, 1.

<sup>46</sup> «Träger der Renaissance in religiöser Beziehung eine häufige Eigenschaft jugendlicher Naturen: sie unterscheiden recht scharf zwischen gut und böse aber sie kennen keine Sünde; jede Störung der innern harmonie getrauen sie sich vermöge ihrer plastischen kraft wiederherzustellen und kennen deshalb keine Reue; da verbläBt denn auch das Bedürfnis der Erlösung, während zugleich vor dem Ehrgeiz und der Geistesanstrengung des Tages der gedanke and as Janseits entweder völlig verschwindet oder eine poetische Gestalt annimmt statt der dogmatischen» BURCKHARDT,

las naturalezas de raíces fuertes, de sobreabundancia de fuerza plástica, «en medio de estas experiencias o poco después alcanzan un pasable bienestar (*einem leidlichen Wohlbefinden*) y una especie de conciencia tranquila (*einer Art ruhigen Gewissens*)»<sup>47</sup>. Por el contrario, las naturalezas débiles se desangran fácilmente por un leve rasguño. Ahora bien, todavía no desarrolla la temática del resentimiento y de la culpabilidad, algo que llevará a cabo en *GM*<sup>48</sup>.

En conclusión, en *HL*, abriéndose la dimensión temporal de la fuerza plástica, el pasado, sea doloroso o grandioso, es entendido como materia de la fuerza plástica: «el hombre extiende las redes sobre el pasado y lo domina» (*überspinnt der Mensch die Vergangenheit und bändigt sie*)<sup>49</sup>. «El individuo (y por transposición, pueblo, cultura) que la ejerce es ilustrado en la figura de dos artistas.

Ejercer la fuerza plástica sobre el pasado es, por una parte, asemejarse no al erudito sino al dramaturgo (*Dramatiker*), porque piensa «todo referido a todo, entreteje lo individual con el conjunto: partiendo del supuesto de que sea menester introducir en las cosas una unidad de plan, si es que no la comportan»<sup>50</sup>. De ahí que la fuerza plástica sea la fuerza de «volver a componer, desde sí mismo, lo que ha quedado descompuesto». Pero el dramaturgo tiene que ser también arquitecto del futuro, porque el conocimiento de las necesidades del presente de cara a la construcción de un futuro es la condición para introducir unidad en el pasado y así incorporarlo: «la sentencia del pasado es siempre un oráculo. Únicamente lo entenderéis como arquitectos del futuro y sabedores del presente (*Wissende der Gegenwart*)»<sup>51</sup>.

### 3. FUERZA PLÁSTICA TRAS LA SEGUNDA CONSIDERACIÓN INTEMPESTIVA

Hasta algunos fragmentos de primavera-verano y verano de 1883 el concepto de la fuerza plástica desaparece<sup>52</sup>. ¿A qué se debe ese paréntesis de casi diez años? Es difícil encontrar la razón<sup>53</sup>. Lo que sí está más claro es el contexto en que vuelve a surgir el interés por la fuerza plástica. En estos fragmentos póstumos donde hay un especial acento

J. y GOETZ, W. W., *Die Kultur der Renaissance in Italien* Phaidon-Verlag, Viena, 1934, p. 284. <http://archive.org/details/diekulturderrena00burcuoft>

Para la influencia de Burckhardt en Nietzsche, cfr. GONTIER, T., «Nietzsche, Burckhardt et la "question" de la Renaissance». *Noesis*, 10, Vrin, Paris, 2006.

<sup>47</sup> *HL*, 1.

<sup>48</sup> *GM I*, 10. Y *GM II*, 1.

<sup>49</sup> *HL*, 6.

<sup>50</sup> NIETZSCHE, F., «*Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud*». Edición a cargo de Diego Sánchez Meca. Traducciones de Joan B. Llinares Chover, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2011.p. 721 «*Alles aneinander denken, das Vereinzelte zum Ganzen weben: überall mit der Voraussetzung, dass eine Einheit des Planes in die Dinge gelegt werden müsse, wann sie nicht darinnen sei*».

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 724.

<sup>52</sup> *NF-1883*, 7 [253] y *NF-1883*, 8 [15].

<sup>53</sup> Podría considerarse la siguiente hipótesis: al ser la fuerza plástica un concepto utilizado y desarrollado en la época de *HL* en el contexto de la defensa de la primacía del arte y al haber tomado distancia de esta posición los años siguientes, introduciéndose en una perspectiva más científica, el interés por la fuerza plástica desaparece. Ahora bien, esta pérdida de interés no conlleva un rechazo, por lo que el concepto sigue presente, «de modo subterráneo», con posibilidad de quedarse en el olvido para siempre pero también con la posibilidad de volver a aparecer en la superficie si un nuevo interés lo despierta.

en el dolor, parecería que Nietzsche estuviera buscando esa fuerza para sí mismo, para afrontar el dolor que estaba viviendo en ese momento. Durante el otoño e invierno anterior, en 1882, había tenido lugar la relación entre Lou Andreas Salomé y Paul Rée, con quienes rompería poco más tarde. Al mismo tiempo, se trata de la época en la que Nietzsche empieza a escribir el *Así habló Zaratustra* (Z). En una carta a Overbeck del mismo año, confiesa que solo la idea del Zaratustra es lo que le ha permitido sobreponerse al sufrimiento y a la soledad tras esa ruptura<sup>54</sup>. En un momento muy doloroso de la vida redescubre en la fuerza plástica esa posibilidad de usar el dolor (*Benutzung des Schmerzes*)<sup>55</sup> para una creación artística, fuerza que es propia de la fuerza de carácter (*Charakter-Stärke*)<sup>56</sup>.

Tras esta discreta aparición privada, la fuerza plástica volverá con todas sus dimensiones, públicamente, en la nueva introducción que escribe para *Humano demasiado Humano* en 1886 (*HH Pról.* 1886)<sup>57</sup>. En este momento de su producción literaria, en el que escribe a su vez otros dos prólogos nuevos para *Aurora* y para la *Gaya Ciencia*, Nietzsche se había asignado la tarea de recontextualizar las obras anteriores al Z, para recogerlas y dotarlas de sentido en su itinerario intelectual. El texto donde aparecen cristalizadas las diferentes dimensiones de la fuerza plástica es el cuarto capítulo del prólogo donde Nietzsche habla sobre su experiencia de soledad y de maduración de años atrás, al abandonar la universidad y emprender una vida errante en Europa:

Desde este aislamiento enfermizo, desde el desierto de tales años de tanteo, hay todavía un largo trecho hasta esa norme y desbordante seguridad y salud que no puede renunciar a la enfermedad misma como medio y anzuelo del conocimiento; hasta esa libertad *madura* del espíritu que es igualmente autodominio y disciplina del corazón y permite el acceso a muchos y contrapuestos modos de pensar; hasta esa copiosidad y ese refinamiento internos de la sobreabundancia, que excluyen el peligro de que el espíritu, por así decir, se pierda y enamore por sus propios caminos y, embriagado, se quede sentado en cualquier rincón; hasta ese exceso de fuerzas plásticas, curativas, reproductoras y restauradoras, que es precisamente el signo de la *gran salud*, ese exceso que le da al espíritu el peligroso privilegio de poder vivir en la *tentativa* y ofrecerse a la aventura: ¡el privilegio de maestría del espíritu libre! Entretanto pueden pasar largos años de convalecencia, años llenos de multicolores mutaciones, a un tiempo dolorosas y encantadoras, dominados y llevados de la rienda por una tenaz *voluntad de salud* que a menudo osa ya vestirse y travestirse de salud<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> NIETZSCHE, F., *Fragmentos póstumos*, vol. 3, traducción de Juan Luis Vermal, Tecnos, Madrid, 2010, 24.

<sup>55</sup> NF-1883, 7 [253].

<sup>56</sup> *Ibid.* En otro fragmento de verano-otoño de 1884 (NF-1884, 27 [12]), aunque Nietzsche no mencione la fuerza plástica, sí habla de orientar plásticamente el dolor hacia lo mejor. Este fragmento, una vez más, se sitúa cronológicamente justo después de que Nietzsche volviera a saber de los amores de Lou Andreas-Salomé y Paul Rée y comenzara a empeorar de salud.

<sup>57</sup> El fragmento NF-1885, 40 [66], escrito un año antes ha sido utilizado para este prólogo.

<sup>58</sup> *HH Pról.* 1886 § 4. Nietzsche, *Humano demasiado humano*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Akal, Madrid, 1996, p. 38: «Von dieser krankhaften Vereinsamung, von der Wüste solcher Versuchs-Jahre ist der Weg noch weit bis zu jener ungeheuren überströmenden Sicherheit und Gesundheit, welche der Krankheit selbst nicht entzathen mag, als eines Mittels und Angelhakens der Erkenntniss, bis zu jener reifen Freiheit des Geistes, welche ebensoviele Selbstbeherrschung und Zucht des Herzens ist und die Wege zu vielen und entgegengesetzten Denkweisen erlaubt —, bis zu jener inneren Umfänglichkeit und Verwöhnung des Ueberreichthums, welche die Gefahr ausschliesst, dass der Geist sich etwa selbst in die eignen Wege verlöre und verliebte und in irgend einem Winkel berauscht sitzen bliebe, bis zu jenem Ueberschuss an plastischen, ausheilenden, nachbildenden und wiederherstellenden Kräften, welcher eben das Zeichen der grossen Gesundheit

Una de las particularidades de ese texto es que el relato acerca de la convalecencia hasta llegar al espíritu libre es una clara referencia a las tres transformaciones de Z<sup>59</sup>. En primer lugar, vuelve a aparecer el desierto como lugar simbólico en el que ocurren las «multicolores mutaciones, a un tiempo dolorosas y encantadoras» (*voll vielfarbiger schmerzlich-zauberhafter Wandlungen*). Ya en el capítulo anterior<sup>60</sup> Nietzsche había hecho referencia a la mutación del camello al león, describiendo esta transformación como la primera «erupción» (*Ausbruch*) de la enfermedad, por la que se desea abandonar todo lo anteriormente amado, poniéndolo en cuestión, despertado por una «voluntad y un ansia» (*ein Wille und Wunsch*) «de irse, a cualquier parte» (*fortzugehen, irgend wohin*), ese espíritu enfermo que, liberado de su pasado, «trata en delante de demostrarse a sí mismo su dominio sobre las cosas» (*sich nunmehr seine Herrschaft über die Dinge zu beweisen sucht*).

En *HH* Pról. 1886 § 4 encontramos otro estado intermedio entre el león y el niño que supera la mera reacción y el primer impulso de fuerza: la libertad propia del pájaro, que representa la distancia desde la cual es posible vivir «ya no en las cadenas de amor y odio, sin sí, sin no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos, de preferencia esquiva, evasiva, elusivamente, presto a escapar, a remontar el vuelo»<sup>61</sup>. El pájaro sigue formando parte del estado de convalecencia, a pesar de que ya existe una «voluntad de salud» (*Willen zur Gesundheit*) que atisba la salud misma. La libertad y la salud del pájaro alcanzan su plenitud en el siguiente estadio, que es el de la «libertad madura del espíritu» (*reifen Freiheit des Geistes*), el signo de la «gran salud» (*grossen Gesundheit*). De esta libertad madura es propia, entre otros, el exceso de fuerza plástica, la «copiosidad y ese refinamiento interno de la sobreabundancia» (*inneren Umfänglichkeit und Verwöhnung des Ueberreichthums*) que, siendo pájaro todavía, no poseía —aunque gracias a sus vuelos, a su estar por aquí y por allá, pudo acumular experiencias, dando lugar a tal riqueza interior.

De esta clara referencia a «De las 3 transformaciones» se deduce, en primer lugar, que la libertad madura del espíritu de la que se habla en este texto es identificable con el estadio superior del superhombre, que en la introducción de *Z* es descrito como «aquél de espíritu libre y de corazón libre» (*Den, der freien Geistes und freien Herzens ist*) a quien Zaratustra ama<sup>62</sup>. Por lo tanto, en cuanto el exceso de fuerza plástica solo pertenece a la libertad madura del espíritu, es propia del superhombre<sup>63</sup>. ¿Cómo es la fuerza plástica en el superhombre? Partiendo de *HH* Pról. 1886 § 4 y acudiendo a otros textos de épocas anteriores o posteriores, en los siguientes subapartados se analizará cómo

---

ist, jener Ueberschuss, der dem freien Geiste das gefährliche Vorrecht giebt, auf den Versuch hin leben und sich dem Abenteuer anbieten zu dürfen: das Meisterschafts-Vorrecht des freien Geistes! Dazwischen mögen lange Jahre der Genesung liegen, Jahre voll vielfarbiger schmerzlich-zauberhafter Wandlungen, beherrscht und am Zügel geführt durch einen zähen Willen zur Gesundheit, der sich oft schon als Gesundheit zu kleiden und zu verkleiden wagt».

<sup>59</sup> *Z*, I, «Von den drei Verwandlungen», 1883.

<sup>60</sup> *HH* Pról. 1886 § 3.

<sup>61</sup> *Ibid.* § 4.

<sup>62</sup> NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra I*, Pról. 4, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2001.

<sup>63</sup> Aunque en *Z* no aparezca el término del exceso de «fuerza plástica», es posible ver en la figura del niño esa característica, especialmente en la dimensión del juego. Como es sabido, los niños son capaces de transformar cualquier material, por muy precario y sencillo que sea, en un juego de lo más divertido y emocionante. Esta capacidad creativa del niño es justamente su exceso de fuerza plástica.

han evolucionado los distintos aspectos de la fuerza plástica hasta llegar a su exceso, una característica propia del superhombre.

### 3.1. Una enfermedad

La virtud curativa de la fuerza plástica de *HL* sigue presente en *HH* Pról. 1886 § 4, en cuanto es signo de la «gran salud» (grossen *Gesundheit*) que ha alcanzado el espíritu libre tras una larga convalecencia. Por ello, algo que ha evolucionado respecto a *HL* es que esa capacidad de sanar es el resultado de un proceso que implica pasar por la enfermedad. La perspectiva adoptada en este texto, a diferencia de la *HL*, no es la del individuo fuerte o débil por naturaleza<sup>64</sup>, sino la de aquél que, a través de un proceso de transformación, adquiere el exceso de fuerza plástica.

Esta sobreabundancia se manifiesta en que el espíritu libre consigue sanar la propia enfermedad que, en este contexto, se trata del «desasimiento» (*Loslösung*) respecto a lo vivido y amado. Es decir, la actitud del león que acaba de romper con su pasado es la de «una mirada sacrílega hacia atrás, hacia donde hasta entonces oraba y amaba» (*ein tempelschänderischer Griff und Blick rückwärts, dorthin, wo sie bis dahin anbetete und liebte*)<sup>65</sup>. Tal aversión nada tiene que ver con el resentimiento, pues se trata del remordimiento (*Gewissensbiss*) propio del periodo de transición en la que «el alma joven, torturada por puras desilusiones, se vuelve por fin contra sí misma con suspicacia» (*die junge Seele, durch lauter Enttäuschungen gemartert, sich endlich argwöhnisch gegen sich selbst zurück wendet*), tomando «venganza de su prolongada auto obcecación, cual si ésta hubiera sido una ceguera voluntaria» (*nimmt sie Rache für ihre lange Selbst-Verblendung, wie als ob sie eine willkürliche Blindheit gewesen sei*)<sup>66</sup>.

La virtud curativa de la fuerza plástica es aquella por la que el espíritu pasa de considerar el pasado como una carga pesada y una vergüenza, a mirarlo con agradecimiento<sup>67</sup>. Cuando no se tiene una fuerza plástica suficiente como para poder afrontar el pasado, siendo capaz de incorporarlo y crecer a través de él, el modo de sanar la mirada odiosa al pasado es apartándola, es decir, olvidando aquello imposible de soportar. El olvido es así complementario a la fuerza plástica: dependiendo del grado en que uno la posee, se necesitará olvidar más o menos<sup>68</sup>. Ahora bien, aunque Nietzsche no

<sup>64</sup> *HL*, 1 hay una distinción entre individuos que poseen en escaso grado (*wenig*) y, por el contrario, aquellos que la poseen en abundancia, aquellos cuya «naturaleza íntima» (*die innerste Natur*) tienen «raíces profundas» (*stärkere Wurzeln*). Existen hombres, por una parte, que pueden soportar las heridas más dolorosas, porque su capacidad de cicatrización es muy grande y rápida. Existen por otra parte individuos que tienen tal escaso grado de fuerza plástica, que «se desangran irremisiblemente como de resultas de un leve rasguño» (*wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten*).

En la *GM* I, 10, este contraste vuelve, pero en el marco más complejo de la tipología del señor y del esclavo.

<sup>65</sup> *HH* Pról. 1886 § 3

<sup>66</sup> *MBM*, 31. *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez-Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2017.

<sup>67</sup> *HH* Pról. 1886 § 5.

<sup>68</sup> *HL*, 1. Por ello, como condición para la sanación, el olvido también podría ser interpretado como perteneciente a la fuerza plástica misma, como la función según la cual se selecciona aquello incorporable y se deja fuera aquello que no es posible dominar. Así sucede en la *GM* II, 10, donde la capacidad de olvidar se integra en la fuerza plástica: «la fuerza plástica, remodeladora, regeneradora, fuerza que también hace olvidar» (*GM* I, 10), de ahí que el primer capítulo de la segunda disertación es dedicado al olvido como fuerza activa, aparato seleccionador y filtrador.

vaya en contra del sentido histórico en sí, sino contra su exceso, insiste especialmente en el olvido como condición para ser feliz y vivir en el presente: el hombre envidia al «animal que inmediatamente olvida y ve cada instante morir verdaderamente» (*das Thier, welches sofort vergisst und jeden Augenblick wirklich sterben*), el hombre «ha de bregar con la carga cada vez más y más aplastante de lo pasado, carga que lo abate o lo doblega y lo obstaculiza su marcha» (*stemmt sich gegen die grosse und immer grössere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts*)<sup>69</sup>. En Z, esa idea del olvido como la condición para vivir en el presente se consolida al atribuir al superhombre la imagen del niño, que es olvido, un comienzo nuevo, un decir sí. Además, la memoria, representada bajo el verbo «fue» (*es war*) tanto en HL, en Z<sup>70</sup>, como en la GM<sup>71</sup>, es «esa palabra puente con la que tienen acceso al hombre, lucha dolor y hastío» (*jenes Losungswort, mit dem Kampf, Leiden und Ueberdruss an den Menschen herankommen*)<sup>72</sup>.

Podría parecer que el espíritu libre o el superhombre apenas posee memoria<sup>73</sup>. Y, sin embargo, el espíritu libre no es aquél que ignora el pasado, sino, como se acaba de sostener arriba, el que consigue mirarlo con agradecimiento. Ese cambio consiste en la redención (*Erlösung*) del pasado, es decir, una justificación del pasado por la cual este tiene sentido para la propia vida y constituye algo positivo que fortalece, en vez de ser una carga insostenible. A la redención del pasado Nietzsche dedica un impresionante y riquísimo capítulo de Z II<sup>74</sup>, del cual se destaca el siguiente fragmento:

Todo «Fue» es un fragmento, un enigma, un espantoso azar —hasta que la voluntad creadora añade: «pero yo lo quise así».

—Hasta que la voluntad creadora añade: «¡Pero yo lo quiero así! ¡Yo lo querré así!»<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> Z II, «Von der Erlösung».

<sup>71</sup> GM II, 1. En el capítulo 3 Nietzsche desarrolla la relación entre memoria y sufrimiento, al hablar sobre la mnemónica, el medio más eficaz que ha sido utilizado a lo largo de la historia para crear una memoria en el hombre.

<sup>72</sup> HL, 1.

<sup>73</sup> Aunque Nietzsche haga énfasis en el olvido, como condición para la felicidad del presente, no por ello niega la dimensión temporal del ser humano, que se traduce en la existencia de una memoria. Esta tensión entre memoria y olvido es reflejo del tránsito que es el hombre. A veces, Nietzsche habla sobre la memoria desde el punto de vista del hombre que no tiende al superhombre, como esa memoria propiamente humana que impide al hombre vivir en el presente. En contraposición, presenta el olvido como lo propio de la juventud y de la novedad del superhombre. Sin embargo, cuando habla del hombre, desde el punto de vista de su grandeza, es decir, en cuanto tránsito hacia la meta del superhombre, el pasado no aparece como carga, sino como susceptible de ser «redimido». Nietzsche mismo redime su propio pasado, al realizar grandes ejercicios autobiográficos y de su camino intelectual cuando escribe los prólogos para la GC; A, HH en 1886 y en 1888, en *Ecce Homo*.

<sup>74</sup> Es posible encontrar un hilo conductor desde HL, donde habla del «fue» esclavizador, pasando por el «así fue» del *Zarathustra*, que lo convierte en voluntad creadora, en un «así lo quise», y en la GM, que habla de ese «fue» en relación a la memoria de la voluntad (*Gedächtnis des Willens*), que es un «no querer volver a liberarse (*nicht-wieder-los-werden-wollen*)», un seguir y seguir queriendo una vez (*ein Fort- und Fortwollen des ein Mal Gewollten*).

<sup>75</sup> Z II, «De la redención». O. C., 240. «Alles “Es war” ist ein Bruchstück, ein Räthsel, ein grauser Zufall — bis der schaffende Wille dazu sagt: “aber so wollte ich es!”

— Bis der schaffende Wille dazu sagt: “Aber so will ich es! So werde ich's wollen!”

En este capítulo Nietzsche se plantea que la esclavitud del hombre tiene su origen en el «así fue» (*es war*), en la necesidad del pasado. El sufrimiento por el pasado y su posibilidad de infección tiene su raíz en que el pasado no puede cambiarse. El «rechinar de dientes» (*Zähneknirschen*) de la voluntad se encuentra en la frustración por la ausencia de una coincidencia entre lo que uno desea que le hubiera ocurrido y lo que de hecho le ha ocurrido.

La redención del pasado consiste en conseguir la sincronía, la unanimidad de la voluntad y del azar: se trata de pasar del lamento del «fue» (*es war*), a la afirmación de la voluntad «así lo quise» (*so wollte ich*). Ahora bien, esta afirmación de la voluntad no es la simple aceptación intelectual de ese azar, de ese destino. El *amor fati* a los acontecimientos que escapan a toda planificación y esperanza humana va más allá de la conformidad. La mera aceptación de lo ocurrido, como una resignación estoica, no sería afirmación de la voluntad. Es más, el fragmento del azar en sí mismo no es deseable, al contrario, se trata de algo «espantoso» (*grauser*).«

Afirmar el pasado es crear algo nuevo, como lo muestra la segunda parte del texto. Solo hay un «querer hacia atrás» (*zurückwollen*) cuando en el pasado se visualiza un «fragmento del futuro» (*Bruchstücken der Zukunft*), es decir, cuando la voluntad desea algo libre de toda necesidad, algo que es indeterminado. El presente es liberado de la carga del pasado cuando se consigue considerar a este último de cara al futuro<sup>76</sup>. Por lo tanto, esta subordinación del pasado al futuro se realiza en el seno de una creación<sup>77</sup>. El pasado, en sí mismo, es mero azar, mero devenir, mero caos. Solamente en cuanto «vidente, volente, creador» (*Seher, Wollender, Schaffender*) de un futuro, los pensamientos y deseos de Zaratustra «tienden a pensar y reunir en *unidad* lo que es fragmento y enigma y espantoso azar» (*in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall*). Esta unidad es la que introduce la fuerza plástica en el pasado, que se convierte para la voluntad en objeto de deseo. Ahora sí, se puede afirmar el pasado con un «yo lo quise así» (*so wollte ich es*), porque lo integro en un «así lo quiero» (*so will ich es*) y en un «así lo querré» (*so werde ich's wollen*).

En conclusión, la redención del pasado viene dada con la unidad que introduce el superhombre que está orientado hacia el futuro. Esta relación entre la redención del pasado y el futuro del Z está presente en *HH Pról. 1886* ese «exceso de fuerzas plásticas, curativas, reproductoras y restauradoras» (*jenem Ueberschuss an plastischen, ausheilenden, nachbildenden und wiederherstellenden Kräften*)<sup>78</sup>, es precisamente, el «exceso que le da al espíritu el peligroso privilegio de poder vivir en la *tentativa* y ofrecerse a la aventura: ¡el privilegio de maestría del espíritu libre!»<sup>79</sup>. Como en Z, en *HH Pról. 1886 § 4* la tensión entre pasado y futuro sigue presente en el espíritu libre pues este no llega a un nuevo lugar, la aventura no es concebida, como el descubrimiento de un nuevo paisaje, sino como un redescubrimiento: «Casi siente como si los ojos se le abriesen ahora por vez primera a lo próximo. Está maravillado y se sienta en silencio: ¿pero *dónde ha estado*? ¡Qué cambiadas le parecen estas cosas cercanas y contiguas! ¡Qué lozanía y encanto

<sup>76</sup> «el ahora y el pasado en la tierra —¡ay!, amigos míos— son para mí lo más insoportable; y no sabría vivir si no fuera yo además un vidente de lo que tiene que venir», *Ibid*.

<sup>77</sup> En esta voluntad creadora que puede «querer hacia atrás» se da una «reconciliación con el tiempo, y algo que es superior a toda reconciliación». Aquí hay una referencia implícita a su pensamiento más abismal, al eterno retorno, pues tras decir eso, Zaratustra se detiene de repente, aterrorizado, mudo.

<sup>78</sup> *HH Pról. 1886 § 4*

<sup>79</sup> *Ibid*. «jener Ueberschuss, der dem freien Geiste das gefährliche Vorrecht giebt, auf den Versuch hin leben und sich dem Abenteuer anbieten zu dürfen».

han adquirido entretanto!»<sup>80</sup>. El exceso de fuerza plástica del hombre libre transfigura su pasado, dándole un nuevo sentido, una nueva luz, una novedad en el presente, que solo puede llegar, en el «privilegio de poder vivir en la tentativa y ofrecerse a la aventura», es decir, en la apertura al futuro.

### 3.2. *Doble faceta*

La fuerza plástica del superhombre que moldea su pasado mirando hacia el futuro es la «orientación general» (*Gesammtrichtung*) de la que Nietzsche habla en uno de los fragmentos de 1883 donde relaciona<sup>81</sup> a la fuerza plástica y la fuerza de carácter: «acoger muchos estímulos y dejarlos actuar en profundidad (*sie tief wirken lassen*), dejarse desviar mucho, casi hasta perderse, sufrir mucho y —a pesar de todo, imponer la propia orientación general (*seine Gesamtrichtung durchsetzen*)».

Esta orientación general sigue presente en *HH* Pról. 1886 § 4 y tiene una doble dimensión espacial-temporal. Pero veámosla primero en *HL*, donde la fuerza plástica es comprendida como un crecimiento. La dinámica de este crecimiento es, en su dimensión espacial, la siguiente: desde el interior, desde sí mismo (*aus sich*) se accede al exterior, y se vuelve al interior habiendo incorporado lo exterior. Por otra parte, en su dimensión temporal, este crecimiento consiste en partir del presente al pasado mirando hacia el futuro, para volver al presente con ese pasado incorporado, redimido. Esa orientación de la fuerza plástica en su doble dimensión espacial-temporal se condensa en la ya abordada<sup>82</sup> definición de la fuerza plástica, que es «incorporar lo pasado y lo ajeno» (*Vergangenes und Fremdes einzuverleiben*). La incorporación de lo pasado es una forma de memoria y la incorporación de lo ajeno es el conocimiento, ambos entendidos desde la creación propia de la fuerza plástica.

Ya se ha mostrado, respecto a la redención del pasado, que esa dimensión de la orientación hacia el futuro está presente en *HH* Pról. 1886 donde el espíritu puede mirar al pasado agradecido y con otros ojos, porque está lanzado a la aventura. Es preciso detenerse en la dimensión espacial de la orientación. La incorporación de lo «ajeno» (*Fremdes*) de *HL* tiene una continuidad en este texto del pról. 1886 *HH* con la vista de pájaro, es decir con las diferentes perspectivas<sup>83</sup> que ha ido adoptando a lo largo del vuelo. En la quinta sección aparece el mismo movimiento de interior-exterior-interior: el espíritu libre se alegra de «no haberse quedado todo el tiempo “en casa”, siempre consigo, como un holgazán mimado y apático» (*dass er nicht wie ein zärtlicher dumpfer Eckensteher immer «zu Hause», immer «bei sich» geblieben ist*). Por ello sale, se convierte en pájaro, pero afirma que, en ese vuelo, el pájaro todavía estaba fuera de sí, sin ser su libertad todavía madura. Solo después de estar «fuera de sí» (*ausser sich*) puede verse a sí mismo, pues al haber visto diferentes perspectivas se da cuenta de su propia posición, de que él está por encima, en cuanto puede cambiar de vista. Así, «sólo ahora se ve a sí mismo» (*jetzt erst sieht er sich selbst*) y puede dotar de unidad a las perspectivas, solo así introduce una orientación general.

<sup>80</sup> *Ibid.* § 6. «Fast ist ihm zu Muthe, als ob ihm jetzt erst die Augen für das Nahe aufgiengen. Er ist verwundert und sitzt stille: wo war er doch?»

<sup>81</sup> NF-1883, 7 [253] En el manuscrito de este fragmento puede verse que las tres palabras subrayadas son «tief», «Gesammtrichtung» y «plastische Kraft».

<sup>82</sup> Cfr., 9.

<sup>83</sup> *HH* Pról. 1886 § 6: «debías aprender a captar lo perspectivista de toda valoración; la deformación, la distorsión y la aparente teleología de los horizontes y todo lo que pertenece a lo perspectivista». O. C., 39.

En esta doble orientación espacial-temporal, es decir, desde-sí y hacia-el futuro se manifiesta la faceta formadora de la fuerza plástica: el individuo da forma a las perspectivas que ha ido adoptando y a su pasado. En este prólogo Nietzsche se sitúa en esa orientación espacial-temporal: por una parte, da una unidad a su itinerario intelectual, pues ha explicado las distintas perspectivas por las que él ha ido pasando hasta acercarse al espíritu libre. Esto solo ha podido hacerlo desde la posición de haberlas recorrido. En segundo lugar, introduce sentido a las diversas etapas de su vida, desde la orientación al futuro del espíritu libre y superhombre hacia el que él intenta tender. Lo genial de este prólogo es que la dimensión epistemológico-perspectivista y temporal se entrelazan en ese relato de Nietzsche de su propia transformación y camino hacia el espíritu libre, donde las etapas de su vida se corresponden con las perspectivas que él fue recorriendo. En este sentido, la redención del pasado, desde el punto de vista epistemológico, consiste en considerar que ese fragmento del pasado es solo una de las perspectivas posibles entre muchas.

La capacidad formadora propia del exceso de fuerza plástica del espíritu libre que se manifiesta en esa orientación general es también la fuerza extraordinaria de recibir formas sin por ello perder la propia individualidad: «acoger muchos estímulos y dejarlos actuar en profundidad (*sie tief wirken lassen*), dejarse desviar mucho, casi hasta perderse, sufrir mucho y —a pesar de todo, imponer la propia orientación general (*seine Gesamttrichtung durchsetzen*)»<sup>84</sup>. En el texto del nuevo prólogo que escribe para *HH*, esta idea de la fuerza plástica como la fuerza de carácter que tiene la doble faceta de «dejarse desviar mucho, casi hasta perderse, sufrir mucho» (*sehr viel sich bei Seite ziehen zu lassen, fast bis zum Verlieren, sehr viel leiden*) y, al mismo tiempo, «imponer la propia orientación general» (*seine Gesamttrichtung durchsetzen*) sigue presente, aunque en el contexto del perspectivismo. Se trata de esa libertad madura del espíritu por la que se accede a «muchos y contrapuestos modos de pensar» (*vielen und entgegengesetzten Denkweisen*), sin que por ello el espíritu se «pierda y se enamore de sus propios caminos y, embriagado, se quede sentado en cualquier rincón» (*der Geist sich etwa selbst in die eignen Wege verlöre und verliebte und in irgend einem Winkel berauscht sitzen bliebe*). El dejarse moldear por los diferentes pensamientos recorridos, sin por ello perder la propia individualidad implica tener la capacidad de contener en uno mismo la oposición (*Gegensatz*)<sup>85</sup>. Esta fuerza de soportar en sí tanta riqueza y diversidad viene expresada, en un fragmento preparatorio para este prólogo<sup>86</sup>, como una «ductilidad del corazón» (*Geschmeidigkeit des Herzens*)<sup>87</sup> que no se alcanza sino con «autodominio y disciplina» (*Selbstbeherrschung und Zucht*) del mismo. Esta disciplina es entendida como el arte de la máscara<sup>88</sup>: del mismo modo que el buen actor se mimetiza con el personaje que representa hasta el punto de que el espectador olvida que está actuando, pero no por ello el actor mismo se identifica con él y es capaz de cambiar de máscara, así también, el espíritu libre tiene la capacidad de sumergirse en una perspectiva, hasta el fondo, sin por ello hundirse o identificarse con ella. La actividad de la fuerza plástica es como la maleabilidad de la materia que es análoga a la agilidad del actor para cambiarse de

<sup>84</sup> NF-1883, 7 [253]. *Fragmentos póstumos*, vol. 3, O. C., 225.

<sup>85</sup> NF-1884, 27 [12].

<sup>86</sup> NF-1885, 40 [66].

<sup>87</sup> *Ibid.* «*Geschmeidigkeit*» ha sido traducido por «ensanchamiento» en la traducción de Tecnos de los *Fragmentos póstumos*, O. C. Sin embargo, he preferido traducirlo por ductilidad, porque este término hace más claramente referencia la dimensión plástica de la materia por la que recibe forma, cuando ensanchamiento evoca, sobre todo, la ampliación de un espacio.

<sup>88</sup> *Ibid.*

máscara. El metal dúctil puede adquirir diversas formas sin romperse, el actor es capaz de mimetizarse con diversos personajes sin alienarse en ninguno de ellos. Por ello, el espíritu libre vive «voluntariamente cerca» (*freiwillig nahe*) y «voluntariamente lejos» (*freiwillig nahe*)<sup>89</sup>.

Esta flexibilidad del exceso de fuerza plástica trae consigo una «amplitud interior» (*inneren Umfänglichkeit*) en el espíritu libre, pues es capaz de contener en sí muchas perspectivas opuestas, de ahí que el exceso de fuerza plástica sea también una «copiosidad refinada» (*Verwöhnung des Ueberreichthums*), es decir, las marcas y el resultado de todos los caminos que ha ido recorriendo el espíritu libre.

### 3.3. Genealogía de la moral

El autoempequeñecimiento (*Selbstverkleinerung*) del resentimiento es lo contrario de la amplitud y la riqueza interior de aquél que posee en exceso la fuerza plástica. En la *GM*, la fuerza plástica vuelve a aparecer, un año después de *HH* Pról. 1886, en el capítulo dedicado al resentimiento, que «se vuelve creador y engendra valores» (*selbst schöpferisch wird und Werthe gebiert*)<sup>90</sup>. ¿En qué se diferencia, entonces, el exceso de fuerza plástica propia del superhombre, de esa creatividad singular de los hombres débiles? ¿Se trata solamente de una diferencia de grado? Dicho de otra manera, ¿por qué el exceso de fuerza plástica es privilegio del espíritu libre?

La libertad del espíritu libre o del superhombre se refleja en que, por su fuerza plástica respecto a su propio pasado es capaz de «decidir sobre su vivencia»<sup>91</sup> (*sich über sein Erlebniss also zu entscheiden*) —que en ese contexto de *HH* Pról. 1886 era la vivencia del gran desasimiento— o, incluso olvidarla, como le sucedía a Mirabeau<sup>92</sup>. Es decir, consigue dominar su propio pasado dándole una interpretación que le haga crecer, ser más fuerte y vivir en el presente.

Al contrario, en el hombre del resentimiento, la fuerza plástica no tiene su centro de fuerza en el individuo, pues este es dominado. Dominado, no solamente por aquél a quien está sometido y contra el cual no puede luchar, sino también por su propio pasado, que es su gran enemigo. No lo puede cambiar: «así fue» (*es war*). El pasado llega al presente invadiéndolo, no dejándolo ser, atrapando al individuo. Al contrario del dramaturgo<sup>93</sup>, que narra la historia y que domina el pasado o de un arquitecto, que está pensando en su proyecto futuro, el hombre resentido no puede escribir su propia historia, introduciendo una orientación general, sino que es la historia misma la que le escribe a él, a su propio presente. Por ello, lleno de rabia y frustración, busca fuera de sí al culpable contra quien arrojará toda su fuerza plástica, en una venganza imaginaria<sup>94</sup>.

Ello se traduce, desde la perspectiva del recibir la forma, en que el hombre del resentimiento se auto empequeñece, es decir, no crece porque carece de la maleabilidad del superhombre, al ser únicamente configurado por una sola y pobre perspectiva: la del *es war*.

<sup>89</sup> *HH* Pról. 1886 § 4.

<sup>90</sup> *GM* I, 10. *Genealogía de la moral*, traducción de Andrés Sánchez-Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2017.

<sup>91</sup> *HH*. Pról. 1886 § 7.

<sup>92</sup> *GM* I, 10. O. C.

<sup>93</sup> *HL*, 6. Cfr., 11.

<sup>94</sup> *GM* I, 10. O. C.

## CONCLUSIÓN

La fuerza plástica en Nietzsche pasa de ser un concepto estético-artístico, a adquirir significados nuevos en el ámbito de la epistemología, de la temporalidad y de la psicología humana.

Respecto a la dimensión estético-artística, Nietzsche se apropia del significado común del concepto y lo dota de una dimensión metafísica en la época del Nacimiento de la Tragedia de la que se va a despojar cuando empieza a profundizar en cuestiones epistemológicas. La dimensión artística de la fuerza plástica sigue presente en la evolución de la fuerza plástica y es la base para las demás dimensiones, que son pensadas siempre desde la creación. En el superhombre la fuerza plástica no solamente es la capacidad de dar forma a lo ajeno y a lo pasado, sino también la capacidad de recibirla, de ser formado y recibir influencias sin por ello perder la propia individualidad.

Tras despojarse de la dimensión metafísica, el significado de la fuerza plástica se amplía al ámbito del conocimiento. La fuerza plástica aparece relacionada con la superficialidad del intelecto por la que simplifica y reduce a esquemas la riqueza de la realidad, algo que en *HL* aparece reflejado en la incorporación de lo ajeno. Esta pasará a ser el dominio de una perspectiva, en *HH* Pról. 1886 § 4, donde el espíritu libre, en vez de quedarse en casa, se lanza al vuelo, adoptando diferentes vistas, estando «fuera de sí», para poder dotarse de su propia posición y verse a sí mismo. En esta agilidad propia del superhombre para adoptar diferentes perspectivas sin permanecer definitivamente en ninguna de ellas está presente también la fuerza plástica en su doble dimensión artística de tener la capacidad de ser configurado por esas diferentes perspectivas sin por ello identificarse con ninguna de ellas e imponer la propia orientación general.

La dimensión temporal de la fuerza plástica surge en la *HL*, en el contexto de la crítica al instinto desenfrenado del saber, en la modalidad temporal del sentido histórico excesivo. Sigue presente el significado estético-artístico pues el pasado es para ella un material al que dar forma: no solamente lo ajeno (*Fremdes*) sino también lo pasado (*Vergangenes*) tiene que ser incorporado y transformado por la fuerza plástica, con vistas a la creación de una cultura que no es reproducción caótica del pasado sino la visión del arquitecto que mira hacia el futuro. La posibilidad de transformación del pasado es su redención, como aparece en *Z*. Solo como volente de un futuro podrá verse en el pasado un fragmento para una nueva creación. Solo como aventurero, como aparece en *HH* Pról. 1886 § 4, será posible mirar al pasado con agradecimiento.

La fuerza plástica se extiende a la psicología cuando se asocia su exceso a las personalidades fuertes y a la salud. Este exceso se manifiesta en la virtud terapéutica respecto a las enfermedades que el individuo puede padecer. Particularmente en la *GM*, la fuerza plástica es la capacidad de sanación de las heridas dolorosas del pasado por la que se evita su infección, es decir, se trata de una interpretación del pasado gracias a la cual el desarrollo del resentimiento, del sentimiento de culpabilidad o de la venganza es impedido.

En *HH* Pról. 1886, la «gran salud» llega no ante un pasado doloroso en el que uno ha recibido o cometido injusticias y ofensas, sino respecto a la enfermedad de un gran desasimiento por la que el espíritu, en su camino hacia la libertad madura y hacia el superhombre, desea despojarse de todo lo que una vez amó. En este caso, el exceso de fuerza plástica no es propio del individuo fuerte por naturaleza, sino como término de un proceso de transformación, es decir, de aquél que supera su rebeldía de león porque es capaz de ver en el pasado, en el camello que una vez fue, un primer paso,

una primera perspectiva sin la cual no habría podido llegar a ser pájaro y, después, superhombre.

En conclusión, las cuatro dimensiones de la fuerza plástica estaban presentes en *HL* de modo embrionario, de las cuales dos, la estético-artística y la epistemológica, ya habían empezado a ser gestadas desde el Nietzsche del *NT*. La fuerza plástica alcanza su apogeo en *HH* Pról. 1886, con la cristalización de las diferentes dimensiones ya desarrolladas, como un fruto de la libertad del espíritu maduro, de aquél que no existe pero que un día sí existirá, de aquél «hijo del mañana» (*Söhnen von Morgen*) que Nietzsche ve «venir, lenta, lentamente» (*Ich sehe sie bereits kommen, langsam, langsam*)<sup>95</sup>, del superhombre.

Universidad de Navarra  
mariaguibertelizalde@gmail.com

MARÍA GUIBERT ELIZALDE

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2021]

---

<sup>95</sup> *HH*. Pról. 1886 § 2.