

LOS CARACTERES ESTÉTICOS DE EXCESO- EXCEDENCIA-EXCEPCIÓN DE GIANNI VATTIMO EN LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE Y SU ALCANCE EN LA NOCION DE JUEGO DE HANS-GEORG GADAMER.

Milagros Sánchez Carrillo*

RESUMEN

El presente artículo subraya desde su inicio el horizonte de interpretación que Gianni Vattimo resalta para la significación del proceso creador en el pensamiento de F. Nietzsche. Posteriormente se hace referencia a la categoría ontológica-estética de “juego” en Gadamer con objeto de acceder al rendimiento de los caracteres de exceso-excedencia-excepción en la “originariedad” del acto creador.

Palabras clave: Voluntad de poder, acto creador, exceso-excedencia-excepción, forma, fuerzas, Nietzsche, Gadamer, Vattimo.

*Doctora en filosofía por la Universidad de Santiago de Compostela. España. Profesora del Departamento de filosofía. Facultad de Humanidades y Educación. Mérida-Venezuela. Miembro del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE). Directora de la revista Filosofía ULA. Jefe del Departamento de Filosofía. Escuela de Educación (ULA). milasac@gmail.com

**THE AESTHETIC CHARACTERISTICS OF EXCESS-
EXCESS-EXCEPTION OF GIANNI VATTIMO IN
NIETZSCHE'S PHILOSOPHY AND ITS SCOPE IN
HANS-GEORG GADAMER'S NOTION OF PLAY**

Milagros Sánchez Carrillo

ABSTRACT

From the outset, this article underlines the horizon of interpretation that Gianni Vattimo highlights for the significance of the creative process in the thought of F. Nietzsche. Subsequently, reference is made to the ontological-aesthetic category of "play" in Gadamer in order to access the performance of the characteristics of excess-exceedance-exception in the "originarity" of the creative act.

Keywords: Will to power, creative act, excess-excess-exception, form, forces, Nietzsche, Gadamer, Vattimo.

Los caracteres de exceso-excedencia-excepción del arte vienen a significar para Vattimo el rango ontológico-hermenéutico de la experiencia creadora en Nietzsche, es decir, el modelo estético de la voluntad de poder. El alcance de estos caracteres en la obra de Nietzsche es observado por Vattimo desde el hilo conductor de la naturaleza de la máscara. No otra cosa que el problema entre ser y apariencia. Ligado a esto la actividad creativa-potencial de lo apolíneo - dionisiaco como fuerzas que exhiben, en la relación sujeto-símbolo, el juego “*des-estructurante*” del arte.

Acudiendo a los lineamientos que Vattimo ha destacado en torno al significado “*des-estructurante*” de la voluntad de poder¹ tal como lo esboza Nietzsche en la obra *Humano demasiado humano* se logra precisar que determinado el arte como la actividad de embestida de lo externo por parte de lo interno, de imposición a las cosas de las imágenes, fantasías, valores simbólicos., etc., creados por el sujeto bajo el estímulo de emociones e impulsos instintivos. Se infiere que, 1- El acto creador es voluntad de movimiento que combina la fuerza excedente con la subjetividad. 2- En esta imagen del artista se cruza el límite de lo original (*la forma-excepción*) con la recurrencia del crear (*exceso de fuerzas*) 3- El acto creador es diferenciación porque pone la

¹ Vattimo, G. *La aventura de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, pp.131-136

forma fuera del campo de lo previsto y *excepción* porque abre dicha forma a *lo nuevo*. 4- La existencia del sujeto como incesante acto de diferenciación.

Puntualizado esto es pertinente hacer una breve alusión a la categoría ontológica-estética de juego en Gadamer con objeto de acceder a la “originariedad” de la obra de arte y alcanzar desde esta línea, de acuerdo con la lectura de Vattino, el carácter “*des-estructurante*” y, por ende, el sentido de lo *nuevo-excepción* de la experiencia estética en Nietzsche.

Si bien Nietzsche no atiende al status ontológico de la obra de arte como tal, salvo en algunos pasajes precisos de *El nacimiento de la tragedia* y en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, a partir de la segunda etapa de su filosofía, dicho lineamiento cobra connotaciones más específicas hacia el acto creador en la óptica del sujeto para desembocar, más tarde, en la disolución misma del sujeto. En los fragmentos póstumos de 1888 esta disolución se fija en la cuestión de la interpretación, en la traducción de signos, de efectos de superficie que en el plano de la liberación-exceso (Dionisos) lejos de renovarse a sí mismos acude a la dislocación no sólo del objeto sino del sujeto mismo.

Sin embargo, es de hacer notar que estos desarrollos no dejan de tener correspondencia con la base anunciada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia, la necesidad de una justificación estética para la existencia y el mundo*.² Sobre todo, si en esta línea se ha de señalar que para Nietzsche no existe ninguna continuidad del ser en el tiempo. Si, se afirman conceptos, sujetos y formas invariables es porque no es posible acceder al continuo devenir. El devenir lo abarca todo, no obstante, el devenir: el espíritu dionisiaco atormentado por la diferencia, hace que toda cosa difiera de sí misma. En la comprensión de este aserto se introduce el sentido que adquieren para Vattimo los caracteres de exceso-excedencia-excepción en la filosofía de Nietzsche.

En este ámbito, la epocalidad del ser en Heidegger es examinada por Vattimo a la altura de *Poesía y Ontología* en razón de pensar el ser como acontecimiento y, por tanto, no como algo siempre oculto tras los entes, sino como garante de la posibilidad misma de los entes. El ser no es otra cosa que su tiempo, las aperturas de su historicidad y éstas, el ámbito donde los entes se configuran, es decir, que el ente es un acontecimiento del ser, siguiendo el sentido de la metáfora vattiniana: donde quedan iluminados por una luz que los hace presentes.

² Nietzsche, F. *Nacimiento de la Tragedia*, p. 31

El ser ... se da en cuanto que es la luz dentro de la cual los entes aparecen, y por otra parte, precisamente para que los entes puedan aparecer, subsistir de algún modo en el horizonte que él instituye, el ser mismo como tal se sustrae.³

En esta línea, el *status* ontológico y, con ello, la excepcionalidad de la obra de arte se resuelve positivamente porque las distintas interpretaciones corresponden a *las posibilidades de ser* de la obra de arte como tal, y no en razón de la subjetividad de los distintos intérpretes. La obra de arte no sólo posee un origen (el acto creador), sino que *es* un origen, en el sentido de que propone una inédita relación con y entre los entes (excepcionalidad).

Ahora bien, esta relación inaugural con la obra de arte no supone la banalidad o arbitrariedad en su ejecución y el hacer de sus contenidos, sino que la obra de arte procura la *fuerza fúndate del arte autentico*, es decir, el dar lugar a un sistema de significados que, a su vez, ponen en cuestión el sistema de significados tanto del artífice como del receptor. En esta línea, la obra de arte expone un mundo de significados *nuevos* que instauran en el espectador una *extrañeza* en

³ Vattimo, G. *Poesía y Ontología*. p. 26

relación con las antiguas referencias de sentido. El arte es novedad, origen, raíz no deducible de la tradición.

Al exponer la excepcionalidad de un mundo nuevo la obra de arte, para Vattimo, es tal como en la teoría de la formatividad propuesta por Luigi Pareyson⁴, generadora de su propia legalidad (*forma formante*) ella impone los patrones sobre los cuales será juzgada como obra abierta e inagotable (*forma formada*). Este aspecto de inagotabilidad remite al hecho de que más allá de la exposición de un mundo, en palabras de Heidegger, la obra de arte no se deja agotar por ninguna interpretación. Como tal, la obra, es un fondo inagotable de significaciones posibles, que siempre están aún por decir.

En otras palabras, la obra de arte siempre dice algo nuevo que pide ser comprendido o, a la manera de Heidegger, *habitado* y esto implica para Vattimo siguiendo a Gadamer que la obra sea portadora de *novedad*. Novedad que se deslinda de la propia obra de arte y que, a su vez, funda su validez; una especie de *don* por el que la obra de arte se va formando bien frente al artista, el espectador o, el mundo histórico que se va revelando como significado.

⁴ Ver: *Conversazioni di estetica*, Milano, 1987 (Trad. Cast.: Conversaciones de estética. La balsa de la Medusa, Madrid.1987, trad de Zósimo Gonzáles)

Desde este lado, el contexto de la experiencia estética, el juego, en Gadamer no refiere al comportamiento, a la inclinación emotiva o la libertad subjetiva del creador o receptor respecto de la obra, sino al *modo de ser*, al status ontológico, *al acto* creativo-interpretado que prefigura la esencia de la propia obra de arte (forma-formante).

Esta dirección muestra de inmediato una sustancial diferencia con respecto a Nietzsche. Mientras que Gadamer parte del *status ontológico* de la obra de arte, Nietzsche se dirige al acto creador desde la óptica del artista. En apariencia ambas perspectivas se muestran distantes, puesto que se acercan a la obra de arte desde caminos distintos. Sin embargo, ambos trazos se dirigen al encuentro con el *ser estético* y, justamente, en este espacio es posible establecer una cierta cercanía entre ambos filósofos.

Cuando Gadamer hace referencia a la *verdad ontológica* de la obra de arte se aproxima al pensamiento de Nietzsche, pues en ella reconoce la presencia de la autonomía de la obra de arte en el ámbito de la experiencia del ser estético, aspectos estos que se encuentran también en la estética que postula Nietzsche, y que adquiere mayor notabilidad en el juego estético de la voluntad de poder. De hecho, tal y como recuerda Diego Sánchez Meca, en los escritos posteriores a *El Nacimiento de la tragedia*, el protagonismo de la creación artística

como reflejo y representación de la voluntad schopenhaueriana ya no corresponde en Nietzsche a una fuerza en sí, sino a la proyección de sus efectos o interpretaciones en “*lenguas extrañas*”.⁵

Al caracterizar la naturaleza del juego, Gadamer lo determina como un acontecer cuya única realidad es autorepresentarse: su modo de ser es –firma– *la autorepresentacion... y ésta un aspecto óptico universal de la naturaleza*.⁶ Ahora bien, aquello que diferencia la forma del jugar humano frente al resto de los seres vivos es que el juego plantea reglas precisas y, por otro lado, que en el acto mismo del jugar se aspira conscientemente a alcanzar determinados objetivos o metas.

Pero, lo que distingue el juego en el sentido común del término respecto del arte, es que en este último se da una *transformación de la construcción*, que, si bien refiere al comportamiento lúdico propio del juego, también manifiesta una consistencia *autónoma*, de la que el mero juego y sus reglas adolece.

La obra de arte como *Gebilde* realiza la esencia del juego, que es autorepresentación: el modo de ser del juego como de la obra de arte

⁵ Sánchez, D. *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, p. 71; *Nietzsche: La experiencia dionisiaca del mundo*, p. 139

⁶ Gadamer, H.G. *Verdad y método*, p. 151

consiste en su manifestación. Esto indica que en Gadamer la obra de arte es lo que se representa o interpreta por medio del artista o espectador:

La autorepresentación del jugar humano reposa sobre un comportamiento vinculado a los objetivos aparentes del juego, sin embargo, el «sentido» de este no consiste realmente en la consecución de estos objetivos. Al contrario, la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es ya siempre un representar.⁷

De la cita anterior se deduce que, el jugador sería poco más que la ocasión para que el juego se manifieste, el medio que posibilita la (auto) representación del juego. Representación ésta que no se deslinda del juego mismo. El juego como tal sólo existe siendo representado, jugado, pero a la vez los jugadores logran su autorepresentación en la medida en que lo representan. Dicho de otro modo, el juego y con ello la obra de arte no pueden ser pensados desde la relación sujeto-objeto,

⁷ *Ibíd.* p. 152

sino como acontecer que abarca y determina a los jugadores y la cosa representada.

No obstante, la primacía del juego, sus límites y reglas que exigen su representación, no supone una pérdida absoluta de iniciativa y decisión por quienes lo juegan. Los jugadores plantean estrategias diferentes y realizan distintas acciones según las circunstancias que concurren en cada caso. Por lo tanto, el jugar, el representar, es siempre un hacer pleno de posibilidades, que son abiertas por el juego mismo.

En este lugar, y tomando al sujeto como actuante, el modo de ser de la obra de arte como tal, la acción-posibilidad creativa, tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica a quien la experimenta. Se puede decir, entonces, siguiendo a Vattimo que para Gadamer el arte es experiencia de verdad si se trata de auténtica experiencia, es decir, si en el encuentro con la obra modifica realmente al observador.⁸ Esta noción niega de suyo que la obra de arte sea concebida como un objeto que está frente a un sujeto que la determina.

En esta dirección, señala Gadamer, aquello que permanece en la experiencia artística no es el sujeto que la experimenta sino la obra

⁸ Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p. 132

de arte misma, pues ella posee en tanto manifestación del *acto* una esencia propia que es independiente de la conciencia del sujeto. El sujeto es más bien acto en el actuar y la obra de arte manifestación de una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Lo lúdico escribe Gadamer está impregnado de ligereza, de libertad.

Por lo tanto, la ejecución de la obra por parte del artista es de antemano acción, pura realización y variación del movimiento. Es parte de la acción creativa que este movimiento tenga lugar sin objetivo, sin intención, sin esfuerzo. De ahí que, la acción se experimente subjetivamente como descarga y carezca de realidad de sustrato.⁹

En este espacio, es indudable que Gadamer parece acceder a la naturaleza de lo dionisiaco, el cual quedaría enfatizado sólo como la acción o el juego de fuerzas instintivas que tienen lugar en la actividad interpretativa del creador o espectador. Sin embargo, para Gadamer, el juego del arte es representación que a diferencia de otros juegos lo es siempre *para alguien* para un espectador, aunque de hecho no haya nadie que lo escuche o que lo ve.

⁹ *Ibíd.* p. 147-148

En este lugar; para Gadamer, el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Del primero reitera, que la obra de arte o representación no tiene su ser en la conciencia o conducta del creador, sino que el *actuar-creador* del sujeto es atraído por la acción-posibilidad en la obra que lo llena de su espíritu.¹⁰ El acto creador se hace dueño, entonces, del sujeto mismo. De aquí que, para Gadamer el verdadero «sujeto» de la experiencia artística sea la acción creativa misma. Acción que está destinada a algo. Y, esto supone una elección por parte del artista que se deslinda de todo comportamiento objetivo para dar apertura al comportamiento lúdico.

Cada obra plantea una realización particular al sujeto que la lleva a cabo y éste no puede abandonarse a la libertad de su propia expansión más que transformando los objetivos de su propio comportamiento en ordenaciones y configuraciones que efectúen la acción *excepcional* de la obra o representación misma. Por lo tanto, en el acto de creación, el artista se auto-representa al mismo tiempo que la obra de arte, mientras que, la manifestación misma de la obra es una realidad que lo supera y transforma. Por lo tanto, el artista experimenta el acto creador como una realidad que lo supera.

¹⁰ Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p.153

Justo en esta senda, Gadamer valida porque no es posible partir de la subjetividad (del poeta o compositor) como origen de la obra de arte. En el juego, en la misma actividad creadora la identidad del sujeto queda sustraída porque en el juego mismo se juega a ser otro. Los actores ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan y configuran. Lo único que puede preguntarse es ¿A qué hace referencia lo que está ocurriendo en el drama?, ¿A qué hace referencia aquello que los actores representan? Un juego, entonces, entre Apolo y Dionisos, las formas y las fuerzas activas-creadoras, donde estas últimas tendiendo hacia la forma termina por revelar la excepcionalidad de la obra de arte y, con ello, un sentido del ser.

Esta óptica desidentificadora del sujeto recuerda la visión de Nietzsche respecto al origen del drama musical griego. Aquí de acuerdo con lo ya indicado, el sentido de simbolización radica en el despojamiento de la individualidad, en *una salida de sí hacia lo otro* por lo que se llega a participar y ser en lo otro, siendo esta identificación con lo otro lo que Nietzsche resalta como éxtasis del drama. Su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño a otros. Sino que de hecho el sujeto está fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado.

Sin embargo, esta senda retomada por Nietzsche durante los últimos años de su obra productiva dejará a un lado todas las adherencias metafísicas para atender a la experiencia artística desde el *hecho creador*. Dicha similitud entre Gadamer y Nietzsche se oscurece cuando en la perspectiva nietzscheana, la naturaleza de lo dionisiaco demanda en tanto imagen del impulso creativo como “fuerza potenciada” no la supresión o acrecentamiento de las formas sino la afirmación precisamente de la fuerza en la forma, por ende, la dislocación de esta última. Mientras que, en Gadamer distante de toda subjetividad, el juego creativo permanece atado al modelo de un *subietum* que presenta en su transformación la condición temporal e histórica de la existencia.

Para Gadamer es en el espectador donde la obra de arte, el juego, alcanza su propia idealidad. Los actores ejecutan su acción para alguien y ésta queda vinculada a su papel representador en el marco y los requerimientos de la obra en la que deben agotarse no ellos sino los espectadores. La obra de arte posee en cuanto *Gebilde* “construcción” (forma-formante) un contenido de sentido que debe ser comprendido independientemente de la conducta del creador, actor, o representador. La exigencia de referirse a este contenido de sentido, dice Gadamer, es tanto para el actor como para el espectador el mismo sólo que la obra de arte mantiene frente a ellos su propia *autonomía*.

La obra de arte caracterizada de esta manera adquiere la consistencia de un objeto. Toda obra de arte es captada y gozada como realidad. Pero, esto no quiere decir que la obra de arte sea una copia de la realidad, sino que ella muestra lo que es, configurando o representando la realidad en una imagen. La obra de arte no consiste en imitar algo ya conocido, sino en llevar algo a su presentación *Darstellung*. Y es desde esta autonomía de la obra de arte que Gadamer a través del concepto «transformación» accede al ser del arte. Dicha transformación aclara Gadamer no refiere a una transición por alteración que conduzca de lo uno a lo otro siendo lo otro la negación de lo primero. Antes bien quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Por lo tanto, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero.¹¹

En este contexto, Nietzsche sí que atiende al hecho creador desde la óptica del artística no en tanto *origen*, sino porque es voluntad de poder, símbolo de una multiplicidad de fuerzas en continuo movimiento y lucha. Esta voluntad de poder en tanto fuerza tiende a ir más allá de sí misma por mediación de las formas. Un sentido que se apartará del concepto de *transformación* en Gadamer, el cual termina

¹¹ Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p. 155.

por asentar la superación o acrecentamiento de una estructura del ser que precede al acto de interpretación o creación y que permanece en la obra de arte.

El concepto transformación en Gadamer vinculado a la representación no alude a una comparación con la realidad sino, precisamente, a la «transformación de la forma o construcción», donde la distinción entre el mundo empírico- real y la representación escénica o artística se anulan, ya que, en el juego del arte, en la actividad creadora, se está en condiciones de percibir *el sentido nuevo-excepcional* o actual en la representación, el cual se va desarrollando ante el espectador. De ahí que, la transformación lo sea hacia lo verdadero. Se trata de la liberación misma y de la vuelta al ser verdadero, a la originariedad en el espacio de la forma-formante. *En la representación escénica – dice Gadamer- emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído.*¹²

En esta línea y para explicar la relación de la obra de arte con la realidad Gadamer acude al antiguo concepto de «mímesis» con objeto de definir el status ontológico y excepcional de la obra de arte.

¹² Gadamer, H.G. *Op. cit.*, pp. 157-158

Como en Aristóteles este concepto en Gadamer no alude a la copia y reproducción de la realidad sino a la transposición misma de la realidad en su verdad. Esto quiere decir que la realidad presentada artísticamente es, al mismo tiempo, reconocida y construida, descubierta y creada. Por lo tanto, la mimesis en Gadamer es manifestación, configuración, en el sentido de poner algo de relieve que en la realidad misma no es ostensible, abriendo en este sentido su esencia, justamente, en el hacer ser. En consecuencia, la autenticidad de la obra de arte no sólo se debe a que lo representado este ahí, sino que la imitación y la representación son conocimiento de la esencia.

En este lugar para Gadamer la experiencia de verdad de la obra de arte se refiere a la verdad, precisamente, como *Erfahrung*. Aquello por lo que espectador se siente hechizado. Esto es, hasta qué punto conoce y reconoce en ella algo, y en este algo así mismo. Pero, este reconocimiento no atiende al mero encuentro con la ya conocido, sino que la satisfacción emerge porque se conoce algo más de lo ya conocido. En este sentido, la mimesis artística no sólo hace notoriedad de lo oculto, sino que siempre interpreta aquello a lo que se refiere, incrementando de este modo su conocimiento. De cara al conocimiento de la verdad, el sentido del ser de la representación es más que lo que representado.

Quien imita o reproduce algo está inicialmente en el ámbito de las meras posibilidades y en este espacio se ve obligado a transformar, a tomar o desechar unas cosas por otras. Al estar creando, configurando, el artista tiene que *excederse* dando lugar, entonces, a una diferencia óptica ejemplar, que en tanto excepción muestra para Gadamer lo que «es como» algo y aquello a lo que quiere referir.

Desde este lado, el carácter cognitivo de la imitación en cuanto manifestación gravita en el hecho de que este *referirse a...* que no es otra cosa que la presentación inaugural de las formas, de los relatos, indica que la representación tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma, lo que accede a su representación es su propio ser. Por lo tanto, siguiendo a Gadamer: *el ser del arte es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece a la ejecución como tal.*¹³

La obra de arte sólo existe al ser representada y, sin embargo, lo que accede a la representación es su propio ser. En este punto, señala Gadamer, que lo imitado en la imitación es la intención misma, aquello en lo que descansa el significado de la representación. Lo que representa el actor y lo que reconoce el espectador son las formas y la

¹³ Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p. 161

acción misma, tal como se da en la *intención* del poeta. Por mucho que la variedad de las ejecuciones o puestas en escena de la obra se reconduzcan al significado de los actores, esta variedad no se mantiene encerrada en la subjetividad de su decisión o intención, sino que tiende a la representación. Se trata entonces, no de una simple subjetividad de significados, sino de posibilidades de ser que son propias de la obra.

En este lugar, Gadamer clarifica, cuando hay diversas realizaciones o interpretaciones de una obra, siempre es posible distinguir cada forma de mediación respecto de las demás. Pero, aquí no se trata de una simple variedad de significados, sino que refiere al hecho de que las elaboraciones de las formas sirven continuamente de modelo a las siguientes, en cuyo tratamiento de transformación se da una tradición con la que debe confrontarse cualquier intento nuevo.

Las formas nuevas o actuales del arte no emergen de la nada. Para Gadamer, la manera como el artista o interprete se enfrenta a la obra está ligada quiera o no a la historia, a aquellos modelos que hicieron lo mismo. En este sentido, la tradición que crea un gran artista, no es un obstáculo para que sigan emergiendo formas nuevas, lo que ocurre es que la tradición se ve fusionada con la ejemplaridad de estas obras hasta el punto que la confrontación con estos modelos estimula la recreación de cada intérprete.

En este punto, lo fundamental para Gadamer es señalar que en todo acto de interpretación lo propio no es la subjetividad del intérprete, menos aún, el acto creador: Antes bien, se trata de la tradición en tanto mundo lingüístico transmitido por los sujetos, quienes la absorben y renuevan, a la vez que se constituyen con ello a sí mismos.

Desde este lado, la interpretación de una obra musical o drama no referirá a la copia fiel de sus medios de realización en aras de provocar simples efectos, menos aún, a la «canonización» de una determinada interpretación o a la adhesión de los elementos triviales, sino que debe considerar el todo de una reproducción como vinculante y libre, como algo creado y creador. De aquí que Gadamer señale:

La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra algún sentido. Las representaciones reconstructivas, por ejemplo, la música con instrumentos antiguos, no resultan tan fieles como creen. Al contrario corren el riesgo de «apartarse triplemente de la verdad», como imitación de imitación (Platón).¹⁴

¹⁴Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p.165

En este orden, el alcance óptico de una obra como aumento del ser y no como simple copia y reproducción *Abbild* consiste en que es auto-significativa y generadora de su propia autenticidad. En contra de Platón la obra de arte no está referida a algo externo a ella, menos a una adecuación con la cosa, sino que se refiere a la dimensión *originante* del ser. La verdad, el arte como manifestación o representación es racional en el sentido de que la obra de arte se refiere a algo que es su imagen en tanto conformación *Gebilde*. Por lo tanto, la realidad autónoma de la obra de arte tiene lugar en la actividad re-configuradora e interpretativa de la realidad, por parte, del artista o espectador.

Toda imagen o conformación mantiene una relación metafórica con el original, *lo excede* en su realidad, lo recuerda y lo hace aparecer de diversas maneras; mientras que mantiene su propia autonomía respecto del originar también revela lo *excepcional* en este último. De aquí la complejidad que se da entre *Bild* y *Urbild*: La imagen artística hace al original (que también es una imagen) en la medida en que lo convierte en origen al referirse a él y conformarlo. Por lo tanto, en palabras de Vattimo, *la Urbild está constituido por el Bild, en el sentido de que se ilumina sólo en las imágenes que el arte nos de ella*.¹⁵ Pero,

¹⁵ Vattimo, G., *Poesía y Ontología*, p.180

en esta iluminación el ser no queda oculto, sino que accede a una manifestación visible y un sentido comunicable.

Que la imagen posea una realidad propia significa que el original accede a su propia representación en ella y esto significa que, si bien el original queda remitido a la imagen para poder aparecer, también podría presentarse, tal como es, de otro modo. Y en este espacio pasaría a mostrar su propio ser. *Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a construir el rango óptico de lo representado. La representación supone para ello un incremento de ser. El concepto propio de imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original.*¹⁶

Y, recalca Gadamer, está en la esencia de la emanación que lo emanado sea un *exceso*, es decir, que el ser de la imagen originante se acrecienta. Desde aquí, la re-presentación *Darstellung*, el carácter óptico de la imagen frente a la copia adquiere una autonomía que se desarrolla sobre el original. En esta línea señala: *Por paradójico que parezca, la imagen original Urbild sólo se convierte en imagen desde lo representado Bild y, sin embargo, lo re-presentado, la obra de arte,*

¹⁶ Gadamer, H.G. *Op. cit.*, p.189

*no es más que la manifestación o configuración de la imagen originaria.*¹⁷

Concluyentemente, la obra de arte sólo se manifiesta en la ejecución interpretante, donde no es posible una comparación entre la *Bild* y la *Urbild* sino el emerger de la metáfora. Y, siendo la obra de arte una representación para alguien y a través de alguien, es siempre un acto interpretativo históricamente determinado.

Dicho esto, la obra de arte en la óptica gadameriana no es idéntica a sí misma, sino que deviene y se transforma constantemente al estar inscrita en el flujo de la historia efectual, por lo tanto, es intrínsecamente plural y polisémica, inagotable e inabarcable por la comprensión y la interpretación, aunque en «el juego» de la interpretación la obra de arte se revele en su autonomía y excepcionalidad. Hay indefinidas interpretaciones y por eso, hay que reconocer aquí un acontecer hermenéutico.

¹⁷ *Ibíd.*, p.191

Sin embargo, para Vattimo las consideraciones en torno a la actividad creadora en Gadamer no tratan la exactitud abstracta del *Erlebnis*:

La obra es evento histórico y evento es también nuestro encuentro con ella, encuentro del que salimos modificado; y también la obra, con la nueva interpretación que le damos, experimenta un acrecentamiento de su ser [...] en última instancia identifica la experiencia del arte con la experiencia histórica «tout court», de manera tal que ya no puede verse su carácter específico.¹⁸

En Gadamer la cualidad estética es fuerza de fundación histórica, es capacidad de ejercer un extrañamiento modelador no solo del gusto, sino también del lenguaje y, por ende, de los marcos existenciales futuros. A pesar de esto, Vattimo señala que aquí no se observa una clara distinción entre la producción de los efectos históricos y el habitar poético del creador-receptor en la metáfora, en los significantes, es decir, en los contenidos de la forma. De esta óptica se deduce la postura de Vattimo frente a las consideraciones de Gadamer. Para el filósofo italiano es evidente que la noción de juego en

¹⁸ Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, p.111.

Gadamer hace referencia a un elemento de suspensión, excepción o diferencia, no obstante, este aspecto es insuficiente para escapar de la lógica de la continuidad y, con ello, de la inevitable destrucción de la novedad en la obra de arte.

Y esto vendrá a ser para Vattimo el exacto correlato de cómo se vive en la experiencia artística la ausencia de fundamento: la mortalidad de la propia historicidad. Es decir, el salto al *An-grund* heideggeriano que en la obra de arte es exposición de un *mundo*, apertura y verdad como dice Gadamer, pero también producción de la tierra, el elemento oscuro del que extrae potencia el mundo, esa excepción que no se agota, que es excedencia en cuanto disponibilidad-recurso y a la vez exceso.

Justamente en esta perspectiva heideggeriana insertamos la óptica nietzschiana en el lineamiento de la voluntad de poder. Si bien en estas consideraciones de Gadamer es posible encontrar analogías con la actividad de las potencias artísticas de lo apolíneo y lo dionisiaco se ha de retener que en Nietzsche Dionisos demanda la deestructuración de las formas definidas, nada perdurable debe existir, sino la transformación misma, es decir, el excedente, la emancipación incluso en el sujeto.

De aquí que, en Nietzsche la reflexión puesta en la óptica del artista venga a significar en la experiencia artística no la superación de vivencias subjetivas en el marco de una estética fisiológica donde el cuerpo sería el origen último de la creatividad, sino que para Nietzsche el cuerpo es voluntad de poder, transformación o juego de una pluralidad de fuerzas, cada una con una multiplicidad de medios de expresión y de formas que, como caos, se enfrentan continuamente entre sí, sin otro objetivo que el de atender a su fin en tanto fuerzas, alcanzar el poder.

Esta lucha de fuerzas es la que tiene lugar en el acto de creación misma de la obra de arte, caracterizado por Nietzsche como victoria de una fuerza sobre sus oponentes, las cuales quedan reducidas por ella a la «unidad». Esta determinación del poder de la voluntad evita que la actividad creativa quede atada al simple azar, por lo contrario, está orientada hacia la naturaleza excedente de la fuerza, a saber, expansión (*juego-exceso*) y búsqueda del poder exceptivo sobre las demás fuerzas que se le resisten.

En este punto se recuerda que para Nietzsche que la citada unidad de la voluntad de poder en verdad esconde una pluralidad de fuerzas que se proyectan como encuentro y combate entre varias fuerzas, las cuales alcanzan equilibrios provisionales bajo la forma de

configuraciones. Y, también que esta lucha no tiene como fin la eliminación de las fuerzas opuestas, sino su dominio y asimilación. Desde la hipótesis de la voluntad de poder, la realidad no tiene ningún modelo substancial en ella misma, sino que es sólo juego de fuerzas que se confrontan incesantemente mediante la creación de interpretaciones que orientan los distintos grados de poder de las fuerzas. De aquí que, de acuerdo con Diego Sánchez Meca, *el modo en cómo tiene lugar ese combate es el del ejercicio de la interpretación, es decir, la imposición por parte de una fuerza dominante de un sentido a las otras fuerzas en función del juego de dominación propio de los afectos de la lucha*.¹⁹

Así, todo sentido es una interpretación que expresa y presenta una determinada voluntad de poder que tiende no sólo a la superación e incremento de una estructura del ser en el acto de interpretación, sino que muestra en el conflicto activo del conjunto de fuerzas una contradicción renovada, manifiesta en la búsqueda interminable de poder.

No se trata aquí –dice Vattimo– de proponer una visión de la nietzscheana exaltación de la fuerza y de la potencia; sino de pensar hasta el fondo el sentido de la disolución que en la filosofía de Nietzsche, sufre la cosa en sí, a favor de una afirmación de la estructura

¹⁹ Sánchez, D., Nietzsche: *La experiencia dionisíaca del mundo*, p.123

interpretativa del ser.²⁰ Y, esto significa, que todo lo que se da como ser es devenir, producción interpretativa. De lo que se trata -dice Vattimo- es de dar al devenir los caracteres del ser, con todo lo que ello comporta.

Sobre esta base, la voluntad de poder prefigura el acto creador según la confrontación o juego de fuerzas que interpretan y seleccionan de acuerdo con el crecimiento-dominio de cada una de ellas, pero también en la debilidad que tiene lugar en el ejercicio de poder de las fuerzas. En esta perspectiva, la forma o imagen en cuanto acrecentamiento del ser en el proyecto gadameriano alcanza otra orientación en el lineamiento de Nietzsche. Aquí, el ser en cuanto multiplicidad de fuerzas da lugar no sólo a la forma *excepcional* de la obra de arte como apertura y acrecentamiento de un ser originante, sino que en el ámbito de voluntad de poder el ser potenciado y disgregado atiende a la des-estructuración, a la re-novación, re-configuración en la forma.

BIBLIOGRAFÍA

GADAMER, Hans-Georg. (1999). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Mohr, Tubinga. [Versión en castellano: *Verdad y método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca]

²⁰ Vattimo, G. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, p. 34

NIETZSCHE, F. (1980) *Todas las obras: Edición de Estudio Crítico* en 15 volúmenes / publicado por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Múnich.

_____, (1974). *Nacimiento de la Tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid.

_____, (2004). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Trad. Luis M. Valdes y Teresa Orduña, Tecnos, Madrid, (4ª Ed. 2004).

_____, (1996). *Humano demasiado humano. I y II*, (incluyendo *El caminante y su sombra*). Trad. Alfredo Brotons, Ingenioso, Madrid.

_____, (2006) *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Volumen IV. Trad. Juan Luis Vernal y Juan B. Linares, Tecnos, Madrid.

Sánchez Meca, D. (1989). *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Anthropos, Barcelona.

_____, (2005), *Nietzsche: La experiencia dionisiaca del mundo*. Tecnos, Madrid.

Vattimo, G. (1981). *Más allá del tema. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Feltrinelli, Milán.

_____, (1990). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.*, Traducido por Alberto L. Bixio, (3ª ed.) Gedisa, Barcelona.

_____, (1992). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Paidós, Barcelona.

_____, (2002). *La aventura de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Trad. Juan Carlos Gentile, Península, Barcelona.

_____, (1993). *Poesía y Ontología*, Trad. Antonio Cabrera, Universidad de Valencia, Valencia.