

## OBRA DE ARTE Y METÁFORA EN LA ESTÉTICA DE LA RAZÓN VITAL

Antonio Gutiérrez Pozo  
Universidad de Sevilla

### Resumen

Además del carácter estético que posee el núcleo principal de su pensamiento, compuesto por el binomio razón vital y salvación, la filosofía de Ortega y Gasset contiene toda una reflexión sobre el arte que se resume esencialmente en la comprensión de la obra de arte como absoluta presencia y metáfora; en suma, como una irrealidad. Por una parte, Ortega encuentra en la propia naturaleza humana —concretamente en su voluntad de farsa— la raíz de la metáfora y, por tanto, del fenómeno artístico; por otra, en la esencia metafórica del arte descubre no sólo su valor cognoscitivo, sino también el método de la razón vital.

*Palabras Clave:* Ortega y Gasset, arte, metáfora, irrealidad, farsa, sugerir.

### Abstract

As well as the aesthetic character that the main nucleus of Ortega's thought has, made up of the vital reason binome and salvation, his philosophy holds a whole reflection on Art which can be essentially condensed in the comprehension of the work of art as the absolute presence and metaphor; as a whole, as an unreality. On the one hand, Ortega finds the root of the metaphor and therefore the artistic phenomenon in the human nature itself -more specifically, in the will of farce; on the other hand, he finds not only its value of knowledge but also the method of the vital reason in the metaphoric essence of Art.

*Keywords:* Ortega y Gasset, Art, metaphor, unreality, farce, suggest.

### Arte y filosofía de la razón vital

El interés que la filosofía de la razón vital de Ortega ha mostrado por el arte comprende dos niveles distintos. Por una parte, las aportaciones que la racionalidad vital ofrece con el objetivo del esclarecimiento de la esencia del arte, y que acaban constituyendo toda una estética en clave racionvital. Este es el nivel en el que preferentemente va a moverse este trabajo. Pero hay otro, y en él la dirección del pensamiento ya no va desde el núcleo filosófico hacia el arte —para aclarar su estructura interna—, sino al revés: desde el arte hacia la propia filosofía de Ortega, proporcionándole finalmente un evidente carácter estético. Ciertamente el acercamiento de Ortega al arte no ha sido casual

ni una mera consecuencia de la aplicación al arte de sus categorías filosóficas. Más bien, la reflexión orteguiana sobre el arte ocupa un lugar central en su pensamiento, forma parte de su esencia, hasta el punto de que cumple un papel decisivo en la constitución de su núcleo filosófico: la razón vital. Ello se debe a la indudable naturaleza artística que ha presentado el pensamiento de Ortega desde sus primeros escritos, y que ha logrado su más alta expresión con la estetización de la propia racionalidad vital. Acerca del carácter estético que posee esencialmente el concepto de razón vital, baste decir que la tarea fundamental que Ortega le encomienda, la meditación fenomenológica entendida como *salvación*, consistente en llevar las cosas a la “plenitud de su significado”, o sea, en desplegar reflexivamente la “posible plenitud” que hay indicada —en germen, preconceptualmente— en toda cosa (MQ,I,311)<sup>1</sup>, esta tarea, es considerada por el propio Ortega una actividad propiamente artística<sup>2</sup>. Respecto del otro nivel de interés, el de una estética de la razón vital, hay que advertir que lógicamente Ortega se ha preocupado ante todo de precisar el papel adecuado que debe desempeñar una estética filosófica respecto del arte y, por tanto, respecto de otros saberes que también tratan el fenómeno artístico. Ortega manifiesta claramente su alejamiento de una posición fundamentalista. En primer lugar, ha confesado en varias ocasiones ser un gran ignorante en materia artística. Concretamente, escribiendo de Goya, reconoce no saber de pintura ni de historia de la pintura (G,VII,507 ss). Y en segundo, no presenta la interpretación filosófica del arte como la última palabra, la

<sup>1</sup> Las citas de Ortega aparecerán en el propio texto y -salvo las que así se indique- se refieren a la edición en doce tomos de sus *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983, especificando el volumen -en números romanos- y el número de página. Añadiremos unas siglas sólo para destacar los textos más relevantes:

AP = *Adán en el paraíso*, vol. I, (1910).

MQ = *Meditaciones del Quijote*, I, (1914).

EEP = *Ensayo de estética a manera de prólogo*, VI, (1914).

DGM = *Las dos grandes metáforas*, II, (1924).

PVA = *Sobre el punto de vista en las artes*, IV, (1924).

DA = *La deshumanización del arte*, III, (1925).

IN = *Ideas sobre la novela*, III, (1925).

RH = *Sobre la razón histórica*, XII, (1940-44).

TEA = *Idea del teatro*, VII, (1946).

G = *Goya*, VII, (1946).

VE = *Velázquez*, VIII, (1943-1954).

<sup>2</sup> No sólo la filosofía o el arte, la cultura en general tiene para Ortega la misión de esclarecimiento o comentario del texto de la realidad vital (MQ,I,357). La tarea de la cultura, en suma, consiste en impedir que lo real quede reducido a lo puramente dado, a los hechos desnudos sin más. Esto equivale a ensanchar la realidad profundizando en ella, es decir, desvelar su ideal o *logos*, salvarla. Lo que varía de una dimensión de la cultura a otra es el método de la salvación. Lo que aquí defendemos es que la comprensión esencial de la cultura por parte de Ortega es artística: la misión de salvación con que esencialmente la caracteriza es la actividad propia del arte. En 1916 escribió que “el arte es siempre una aspiración a divinizar las cosas”, un “ensayo de salvar al mundo” (II, 174); y no es ninguna casualidad que en otro texto de la misma fecha, *Estética en el tranvía*, localice en el ámbito estético la explicación de la naturaleza de ese ideal -logos- que contiene en germen cada cosa, y que la cultura debe respetar siempre como categoría principal y meta (cfr. II, 33-39).

única capaz de descubrir la verdad absoluta del arte, una verdad inaccesible al resto de saberes. Frente a la actitud imperialista de la filosofía ante el arte, Ortega destaca que la suya es la de un *transeúnte*, es decir, la de alguien que va a otra cosa de la cual entiende, pero que, conforme va a lo suyo y desde la perspectiva de sus propias preocupaciones, ve y dice cosas interesantes de las realidades artísticas que le salen al paso (VE, VIII, 453 s). Ortega considera muy conveniente que, partiendo del respeto al lema socrático de la *docta ignorantia*, escriban sobre cosas quienes no entienden de ellas, quienes no son especialistas del gremio y se enfrentan a ellas ‘desarmados’. No se trata, por tanto, de que hable de algo quien -ignorándolo- cree que sabe de ese asunto, sino al revés: quien sabe que no sabe. Ortega no pretende desautorizar a los expertos, a los conocedores del arte, sino establecer con ellos un diálogo fecundo ofreciéndoles vistas tomadas desde ángulos que no son los acostumbrados en su ciencia. La reflexión filosófica sobre el arte proporciona puntos de vista y abre horizontes que pueden pasar desapercibidos a los historiadores del arte y enriquecer su saber. Si el filósofo ignora la historia del arte, el historiador del arte ha elaborado su saber sin reflexionar sobre qué es el arte, la historia o qué es ser artista, conocimientos necesarios para desplegar una verdadera historia del arte. Ni uno ni otro saben, en sentido estricto, de historia del arte, la cual exige el concurso, la fértil colaboración del filósofo y del historiador.

### La dialéctica estética/arte

En este trabajo nos proponemos aclarar el sentido que tiene el arte para la filosofía de Ortega, lo que nos llevará inexorablemente al estudio de la metáfora, verdadera piedra angular de la estética raciovital. Iniciamos el camino con un problema al que Ortega dedicó mucha atención: la relación entre el arte y la estética. Y es que esta relación depende precisamente de la auténtica naturaleza del objeto artístico. Ortega comprende que al aficionado al arte no suela satisfacerle la estética debido a que ésta pone todo su empeño en conceptualizar la inagotable materia artística. A causa del prejuicio decimonónico que, primero, ha hecho del arte el “reino del sentimiento” (API, 477 s), y luego le ha negado toda posibilidad de organización racional, se ha vuelto una actitud espontánea apartar el arte de la razón y considerar vulgar toda intromisión del pensamiento en el ámbito estético. No obstante, la comprensión que practica Ortega de la relación arte/estética desde el modelo de la dialéctica vida/reflexión, le permite afirmar que “la estética vale tanto como la obra de arte” (AP, 478). Veamos. La tesis principal que rige este último binomio reza así: la claridad proporcionada por la reflexión no es la vida, pero sí la plenitud *de* la vida (MQ, I, 358)<sup>3</sup>. La vida no es pensamiento; la realidad vital rebo-

<sup>3</sup> Un estudio detallado de la relación entre la vida y la reflexión en clave raciovital puede encontrarse en P. Cerezo, *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 25-39, 228 s, 249-255.

sa el concepto, pero sin él no poseemos nada en plenitud (Id.), porque delimita, define lo que es la cosa, y la lleva del caos y vacilación primaria, a su estado de fijeza y orden. La verdadera posesión de las cosas se alcanza mediante la luz de la reflexión. Usarla es, para Ortega, el imperativo que constituye al hombre (MQ, 357): el hombre es el ser que necesita hacer luz, aclararse lo que le rodea, para poder vivir. La reflexión no es la vida, no puede pretender erigirse en verdad de la vida suplantándola y legislando de espaldas a ella su —supuestamente— verdadero ser<sup>4</sup>; la reflexión sólo es plenitud *de* la vida cuando —sin negarla— la acompaña en todos sus registros y la lleva a ella, a la vida, a su *logos* esencial, a su máxima perfección posible, es decir, a la plenitud que establecen sus propias y reales condiciones. La tarea del pensamiento fracasa cuando, en vez de auxiliarla para que realice su perfección latente y brille su sentido pleno, aspira a sustituir la realidad vital, que es, estima Ortega, “la realidad por excelencia” (DA,III,363), de la que se nutren el resto de puntos de vista, entre ellos el de la reflexión. Pues bien, a tenor de cuanto hemos visto y teniendo en cuenta que Ortega entiende la conexión entre arte y estética como un caso particular de la relación más general entre vida y reflexión, resulta que la misión de la estética (reflexión) es llevar a la plenitud conceptual lo que pasa en la obra de arte (vida); lo que no puede pretender es ponerse en su lugar. Pero precisamente por ser el binomio arte/estética una manifestación más de la dialéctica vida/reflexión, Ortega da por supuesto, primero, que el arte tiene que ser *artístico* y no *estético*, es decir, no puede consistir en teoría estética, en conceptos, aunque sea origen de toda estética, por lo mismo que la vida, “texto eterno” (MQ, 357), fuente de todo *logos*, es origen de toda reflexión, pero no es reflexión. Y segundo, que del mismo modo que la reflexión, la claridad, no es vida, aunque es la plenitud de la vida, la estética es *estética* y no *artística*, o sea, es reflexión, concepto, y no arte, de manera que no se puede hablar de arte bellamente, poéticamente, sino conceptualmente, aunque el destino del concepto sea la plenificación de la obra artística. El resultado que arroja la dialéctica arte/estética, entendida desde el horizonte racio-vital, puede resumirse afirmando que es un error tanto hacer un arte conceptual como una estética bella: el arte tiene que ser bello y la estética conceptual. Pero no son dos ámbitos herméticos, inconexos: la obra de arte nutre el concepto estético y éste no tiene otra función que desplegar toda la verdad que contiene aquélla<sup>5</sup>. La estética ocupa una parte destacada en la obra de Ortega, y aunque se puede extraer de ella una estética filosófica, lo decisivo es que no deja de entrelazarse con su propio pensamiento. Esto significa que su reflexión sobre el arte no sólo es consecuencia de su filosofía y solidaria con

<sup>4</sup> No puede pretenderlo salvo incurriendo en el idealismo, verdadero “pecado original” y “enfermedad mental” de la modernidad según Ortega, y cuya superación es el lema del nuevo (nuestro) tiempo (EEP,VI,253; IV, 39; VII, 392 s).

<sup>5</sup> Cfr. Apéndice a “Sobre el punto de vista en las artes”, en *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 206 s.

ella, sino además una expresión ejecutiva de la misma, y buena prueba de ello es la metáfora, un elemento en principio estilístico, estético, pero que realmente responde a la naturaleza raciovital del pensamiento orteguiano<sup>6</sup>. La relevancia que posee la estética en su obra se debe a que Ortega asegura que “el arte y la ciencia pura, precisamente por ser las actividades más libres, menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio en la sensibilidad colectiva. Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas” (DA, 370). El arte y el pensamiento puro, al tiempo que manifiestan valores objetivos, son las primeras y más directas expresiones de cuanto sucede en los sótanos de la existencia<sup>7</sup>. Aunque con la idea orteguiana de obra de arte son solidarios unos determinados conceptos de placer y de percepción estéticos y una cierta actitud ante el arte, esa idea es el centro de la estética raciovitalista, del que depende el resto de factores<sup>8</sup>. Ortega propone dos notas fundamentales para definir el objeto estético: su carácter de absoluta presencia y su naturaleza metafórica. Ellas son las que integran su concepto de obra de arte.

## La obra de arte como absoluta presencia

Ortega entiende la realidad vivida o intimidad, el “verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud” (EEP, VI, 254), como cada cosa en primera persona, esto es, siendo, verificándose. La intimidad sólo es ejecutándose, siendo por dentro. Esto complica la contemplación que tanto deseamos. Al sentir un dolor, experimento la verdad del dolor, pero mientras sufro la realidad ejecutiva del dolor y me duelo, no veo el dolor. Para conseguirlo tenemos que paralizar la experiencia doloro-

<sup>6</sup> Por todo esto no nos sorprende que en su primer y decisivo libro, *Meditaciones del Quijote*, convierta el análisis de la novela en un estudio filosófico sobre las relaciones entre lo ideal y lo material más allá del positivismo e idealismo, y en una defensa del héroe de la razón vital como modelo de moralidad cuyo principal resorte es la voluntad de aventura; tampoco que haga de la averiguación del estilo cervantino, la novela, clave del destino filosófico de Europa como síntesis entre lo mediterráneo y lo germánico (MQ, 363); ni que entienda el ser como perspectiva, un concepto de ascendencia pictórica, y que con ello convierta a la realidad en *mina aún no denunciada*, provista de tesoros inagotables, como la obra de arte, siempre abierta a nuevas y enriquecedoras interpretaciones (cfr. II, 28).

<sup>7</sup> Esta tesis permite a Ortega conectar la evolución de la pintura y de la filosofía occidentales, las cuales habrían pasado de centrarse en las cosas externas (la pintura *quattrocentista* y la filosofía sustancialista) a introducirse en el sujeto para descubrir allí lo intrasubjetivo, los estados ideales de conciencia y sus contenidos objetivos -las ideas- (la pintura cubista y la expresionista, y la filosofía fenomenológica) (PVA, IV, 447-457).

<sup>8</sup> A. Regalado nos recuerda que, a diferencia de Nietzsche, la estética de Ortega se refiere más al arte que al artista (*El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Alianza, Madrid, 1990, p. 55).

sa, dejar de ser yoes dolientes y convertirnos en yoes videntes. Por tanto, el dolor vivido y el dolor visto son distintos<sup>9</sup>. Es más, Ortega sostiene que el dolor como vida ejecutiva y el dolor como imagen se excluyen. Por una parte, la imagen de un dolor no sólo no duele, sino que sustituye el dolor por su sombra ideal; por otra, “el dolor doliendo es lo contrario de su imagen” (EEP, 252). Ortega plantea en un dilema esta contradicción entre realidad vivida y contemplada: “No podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea —es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (EEP, 254). Ortega duda de la posibilidad de contemplar u objetivar racionalmente —mediante conceptos— la realidad ejecutiva, la vida en suma, pues cuando lo hace lo que tiene delante es una imagen, una sombra de aquella realidad, y no esta misma, el verdadero ser. Llegado a este punto, Ortega abandona en el *Ensayo de estética* el problema de si conceptualmente podemos contemplar lo que parece huir de la razón, y comienza el análisis del objeto estético con la intención de averiguar si el arte puede aportar algo a esta cuestión. El esquema que sigue es el que ya empleó en *Adán en el paraíso*. Ahí también partía del hecho de que la vida, que siempre es individual y concreta, se le escapa a las ciencias, al concepto, que sólo conoce lo general y abstracto, y convierte lo individual en mero caso particular. La tristeza que estudia la ciencia moral, sostiene Ortega, es general y abstracta; no es triste. La tristeza real, vital, ejecutiva, la tristeza triste que siente una persona, no puede ser apresada por la moral en tanto es una realidad concreta, única. Pero “de la tragedia de la ciencia nace el arte” (AP, 482 s). En clave kantiana, Ortega afirma que el arte es el último estadio de la pregunta que el hombre —no satisfecho con el mero vivir— se hace por la vida. Si el método de la ciencia es generalizar y abstraer, el arte individualiza y concreta. Sólo en él las cosas adquieren su peculiaridad, su fisonomía propia e individual, que rebosa las estructuras del método naturalista de la ciencia. En el cuadro del Greco *Hombre con la mano al pecho*, escribe Ortega, es donde ese individuo se individualizó en plenitud, se realizó verdaderamente (AP, 486 s).

Volvamos al texto de 1914. Ortega se coloca ante la escultura del *Penseroso* y se pregunta qué cosa es término de nuestra contemplación y motivo de nuestro placer estético, o sea, qué es el objeto estético. Desde luego no es el bloque de mármol, el objeto material concebido como imagen de una realidad, pues de ser así si lográsemos recordar con precisión ese cuerpo marmóreo tendríamos ante nosotros la imagen de aquella realidad y la existencia efectiva del objeto artístico resultaría superflua (EEP, 254). La conciencia del objeto

<sup>9</sup> Un riguroso estudio de las relaciones que plantea Ortega entre estos dos modos de ser -ejecutividad y contemplación- con la intención de mostrar su conexión con la fenomenología husserliana, y en general una analítica exposición de la teoría orteguiana de la metáfora en J. San Martín, “¿La primera superación de la fenomenología? El *Ensayo de estética a manera de prólogo* de Ortega y Gasset”, *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega)*, Cuenca, Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 110-120.

material sólo intervendría en la experiencia estética como medio para llegar a intuir aquel objeto puramente imaginario que podríamos tener en nuestra fantasía. Pero tampoco ese objeto fantástico, esa pura imagen, es el objeto estético. Y no lo es, afirma Ortega apelando a una tesis de origen husserliano<sup>10</sup>, porque el objeto imaginario puede ser idéntico al objeto real, diferenciándose tan sólo debido a que “una misma cosa nos la representamos como existente [en el caso del objeto real] o como inexistente [cuando se trata del objeto alojado en nuestra fantasía]” (EEP, 255). Sin embargo, el *Penseroso*, el objeto estético en general, es “un nuevo objeto” con el que nos relacionamos a través de aquella imagen de la realidad, del objeto fantástico, y de la blancura del mármol, sus líneas y formas, todos los cuales aluden a él sin serlo; o sea, escribe Ortega, “empieza, justamente, allí donde acaba toda imagen” (EEP, 255). No es imagen sino presencia, “absoluta presencia” (Id.). Es un nuevo objeto que está ahí presente, siendo, realizándose. Cuando veo a alguien pensando tengo una imagen de su pensar, pero la imagen es siempre imagen de algo y esto de que es imagen constituye la verdadera realidad, de manera que “hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere” (EEP, 255). El pensar del *Penseroso* no es imagen de nada: representa una nueva realidad que está ahí presente y que es el propio objeto estético. El objeto que la obra de arte representa se halla, escribe Ortega, “en persona”, en la plenitud de su ser (IN,III,390). Por tanto, el objeto estético no ‘representa’ en el sentido de estar ahí en el lugar de otra cosa, como si fuese un sustituto. El traje de luto de-signa la tristeza, pero no la expresa porque “no hay tristeza en el traje de luto” (II, 106); la obra de arte no es un signo de lo representado, sino que lo representado está ahí como ello mismo. En el gran arte, sostiene Ortega, el objeto *re-presentado* se encuentra *en persona*, o sea, es presentado; en cambio, en el chafarrinón el objeto no está presente sino aludido, re-presentado (IN,III,390). De esta particularidad del arte ha extraído con acierto García Alonso un criterio estético raciovital: en el “buen arte” tanto los objetos como la propia obra se nos aparecen con presencia absoluta, mientras que en el “mal arte” los objetos están como ausentes<sup>11</sup>. Ciertamente la gran obra de arte nos llena de presencia, la experimentamos como verdad, como realidad, *nos la creemos*<sup>12</sup>; no logramos creer la mala obra

<sup>10</sup> Para Husserl toda vivencia real, viva, es “existente en el presente [...] de cierto”, o sea, que lleva el carácter de ser (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Husserliana III/1, her. v. K. Schuhmann, Nijhoff, Den Haag, 1976, § 111, p. 251. *Vid.* § 113, p. 255. [Trad. esp. de J. Gaos, FCE, México, 2ª ed., 1985, pp. 261, 266]). A toda vivencia actual, presente, le corresponde “un posible presente en la fantasía cuyo contenido responde exactamente al suyo”; se distinguen en que todo lo percibido en aquella es como “un ser realmente presente”, y “todo lo paralelamente fantaseado”, a pesar de ser el mismo contenido, se caracteriza por ser “fantasía, un ser *quasi* presente” (*Ideen I*, § 113, p. 255; trad. esp., p. 266).

<sup>11</sup> R. García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997, pp. 180 s.

<sup>12</sup> Recordemos que Nietzsche ha definido la creencia como el hecho de “tener algo por verdadero” (*ein für wahr-halten*) (*Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre, Werke, dritter Band*, her. v. K.

de arte porque percibimos el artificio y no podemos experimentar verdad, presencia, notas propias de la maldad estética, de la insuficiencia en arte. Ahora bien, el árbol de un cuadro, p. e., no es el árbol real, pero tampoco una copia representada, sino un nuevo árbol que sí está en persona, presente, y que es una metáfora: el árbol estético o artístico. En sentido estricto, el arte sólo crea —creación de novedades, de presencias, se entiende— metafóricamente, o sea, estéticamente. Esto nos obliga a pensar que lo que está ahí como ello mismo en el objeto estético es él mismo y no otra realidad, la propia obra de arte, que es una nueva *realidad* (metafórica). Es claro que si la realidad que está presente en el objeto artístico no fuese él mismo sino otra realidad preexistente a la propia obra, que existiese con independencia de ella, el objeto estético no sería —en rigor— una presencia, ni sería por tanto una creación; no pasaría de ser una re-presentación de una realidad con un ser previo, dada al margen del arte. La obra de arte no alude, no sustituye a otra cosa distinta de sí; de ser un signo lo sería de ella misma. Es un yo que se presenta a sí mismo: “El objeto estético es una intimidad en cuanto tal —es todo en cuanto yo” (EEP, 256). En el *Penseroso* transparece el acto mismo de pensar ejecutándose. Esto no significa que en el arte comuniquemos nuestra intimidad, como sostiene la teoría estética de Lipps para el que la obra de arte es proyección de mi yo, pues —afirma Ortega— “me doy perfecta cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su *yo* y no el mío” (EEP, 255). Para comunicar nuestra vida íntima poseemos la lengua, pero ésta no pone delante la cosa sino que alude a ella: la expresión ‘me duele’ no es dolor doliendo, sino una imagen suya. El arte es descrito por Ortega como un idioma que en vez de contar o referirse a las cosas, las presenta. De aquí no deduce que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y el ser pero sí que “la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva” (EEP, 256). Esta es además la aportación cognoscitiva del arte, que luego analizaremos con más detalle. Ahora bien, precisamente porque la obra de arte no es un signo de otra cosa, una sombra, sino más bien una nueva objetividad abierta en el mundo, una presencia absoluta que nada tiene de re-presentación, por esto mismo, *parece* la realidad en carne viva, en persona, mientras que la reflexión estética, comparada con ella, es un esquema abstracto, una sombra lejana de la que ha desaparecido todo resto de realidad viva. Por esto el amante del arte se siente insatisfecho ante el comentario estético, y prefiere la obra a la estética, la *belleza vivida* a la *belleza pensada*, porque el objeto artístico *pone* una nueva objetividad ahí delante, siendo, es una presencia, presencia que desaparece de la estética, que es el ámbi-

---

Schlechte, Hamburg, Carl Hanser Verlag, 7 Auflage, 1973, p. 555; ed. esp. de E. Ovejero, *La voluntad de dominio, Obras Completas*, IX, Buenos Aires, Aguilar, 1947, § 15, p. 33). Sin duda, este es el origen de la noción raciovital de creencia. También para Ortega ‘creencia’ y ‘realidad’ son términos inseparables: creer en algo significa que nos es real, y realidad es el conjunto de nuestras creencias. A diferencia de pensar o de reparar, creer en algo es *contar con* ello (V, 386 s); pues bien, realidad es “aquello con que de hecho contamos al vivir”, queramos o no (V, 388 s).

to del concepto, es decir, de la alusión a esa presencia, de la re-presentación, aunque, eso sí, el concepto raciovital tiene por misión no traicionar nunca la realidad sobre la que se vuelca sino salvarla, plenificarla.

## La obra de arte como metáfora

La reflexión sobre la metáfora ocupa un lugar destacado en el pensamiento de Ortega. Sirvan como ejemplos estos dos hechos: en el *Ensayo de estética*, obra clave en el inicio de su filosofía, Ortega presenta una teoría de la metáfora, y, a su juicio, las grandes tesis sobre la conciencia —realismo, idealismo y su propia propuesta de los *Dii consentes*— no son sino metáforas (DGM,II,396). Ortega usa brillantemente —y no por casualidad— la metáfora, pero no como mero adorno literario. El estilo metafórico es el estilo literario de la razón vital en el sentido de que es el modo de pensar adecuado de una filosofía que, como la raciovital, rechaza la identidad establecida por el idealismo entre razón y realidad, afirma la vida como “texto eterno” (MQ,I,357), es decir, como origen último de todo sentido, y, en consecuencia, entiende la reflexión como actividad volcada sobre la vida, fuente inagotable de *logos* a la que nunca puede igualar. Sobre la base de la concepción orteguiana de las relaciones entre filosofía y literatura (MQ, 365 s), según la cual lo literario no es mero recipiente donde pueda verterse el pensamiento sino su efectuación, de modo que no vale cualquier estilo literario para un pensar determinado<sup>13</sup>, podemos afirmar que la metáfora es la realización de la razón vital. El problema de la metáfora en Ortega es único, pero presenta varias dimensiones (estética, antropológica y epistemológica) que conviene separar, sin olvidar la conexión esencial que mantienen entre sí.

La obra de arte no es imagen ni signo de otra cosa. La aparición de la nueva sensibilidad estética del arte de vanguardia permite a Ortega descubrir la esencia de lo artístico y romper con el concepto tradicional de la obra de arte como ventana abierta al mundo. También él concibe el objeto estético como un cristal transparente, pero “lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo” (EEP, 257). Ahora bien, en tanto objeto que se transparenta a sí mismo, “encuentra su forma elemental en la metáfora” (Id.). La comprensión de la metáfora como esencia del arte es nuestro punto de partida para lograr el despliegue de todo su significado raciovital. “Objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa”, escribe Ortega, “la metáfora es el objeto estético elemental” (Id.)<sup>14</sup>. Para entender la naturaleza metafórica de la obra de

<sup>13</sup> Sobre las relaciones que establece Ortega entre filosofía y literatura puede consultarse mi trabajo “La forma ensayística de la filosofía de la razón vital”, *Thémata*, nº 19, 1998, pp. 73 ss.

<sup>14</sup> R. García Alonso dedica todo un capítulo de su detallada exposición de la estética de Ortega a la construcción del objeto estético mediante la metáfora (*op. cit.*, especialmente pp. 129-134, 140-144).

arte y conectarla con su carácter de absoluta presencia nos vemos obligados a reparar de nuevo en el 'sí mismo' que se transparenta en la obra. El objeto estético no representa algo otro, sino que en él está aquello que se representa; en otras palabras, él *es* lo que se representa. Decir que la obra de arte es presencia y que no reproduce otra cosa fuera de él equivale a decir que es una creación, una nueva objetividad, que se verifica en ella misma. Ortega estima que la virtud principal del arte consiste en innovación, en aumentar el mundo, enriquecer el ser (EEP, 263); lejos de ser copia, es creación (II, 550). El objeto estético no es un signo de otro objeto, porque esto significaría condenar el arte a ser copia, repetición, el pecado supremo del arte. La obra de arte, ante todo, es "un nuevo objeto de calidad incomparable" (Id.), un incremento del ser. Animado por una voluntad creativa, se rebela contra la inerte tendencia humana a creer que la realidad se reduce a lo que tenemos delante y se nos da mediante la percepción. El arte, cuando es auténtico, creativo, es una manifestación de la vida, que Ortega, de acuerdo con la *Wille zur Macht* nietzscheana, interpreta como *pleonexia*, innovación (II, 178). La presencia ejecutiva de un nuevo orbe de objetividad que acontece en toda obra de arte, o, más exactamente, que *es* todo gran objeto estético, significa que la obra de arte es original, única e insustituible, es un nuevo mundo que incrementa el ser<sup>15</sup>. Con la irrupción absolutamente presente de un nuevo y único ser en la obra de arte, Ortega quiere decir que ésta rebasa todo concepto. Su objeto estético no es, como sostiene Orringer<sup>16</sup>, un significado o esencia que hay tras la obra, un contenido semántico. Ortega se opone a la consideración de la obra de arte como "trampolín que nos lance súbitamente a una filosofía" (AP, 491). Aquí, como en otras partes de su filosofía, Ortega pretende superar la actitud idealista propia de la modernidad. Al entender la obra de arte como obra, como absoluta presencia, y no como medio de transporte de un significado, Ortega se opone al supuesto idealista por el que en la obra de arte yace un sentido del que podremos apropiarnos mediante el concepto<sup>17</sup>. Para él, en cambio, "no hay manera de aprisionar en un concepto la emoción de lo bello" (AP, 477). Por supuesto, sostiene que la obra de arte revela un sentido, pero, a la par, lo encubre, de manera que es un *logos* esencialmente latente, inagotable. La obra de arte presenta mucho, pero declara poco. A diferencia del lenguaje, la obra

<sup>15</sup> Es evidente el paralelismo entre esta comprensión del objeto estético como presencia absoluta y original, con la noción de Benjamin de la obra de arte como "aura", o sea, la "manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", la cual en la era de su reproducibilidad técnica está en peligro ("La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos*, I, Taurus, Madrid, 1973, pp. 22, 24). A pesar de ello, en términos orteguianos, la obra de arte como tal sigue siendo insustituible. Puede ser reproducida, pero lo que ella presenta, el suceso en que consiste, el objeto estético, es único.

<sup>16</sup> N. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 123.

<sup>17</sup> No otra cosa da a entender Hegel cuando define la belleza como la "manifestación sensible de la Idea" (*das sinnliche Scheinen der Idee*) (*Vorlesungen über die Ästhetik*, I, *Werke*, Band 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 151).

de arte no declara el *logos*; en este sentido, Ortega la encuentra más cercana al jeroglífico que al lenguaje: como él, está necesitada de interpretación, la cual, debido al carácter de presencia única de la obra, está condenada a ser interminable (VE, VIII, 490 s).

Ahora bien, el arte debe su virtud principal, su creatividad, el ensanchamiento del mundo que supone, a su carácter metafórico. Hemos entendido la esencia de la obra de arte como metáfora, pero el objeto estético es metáfora en los dos sentidos que Ortega concede a este último término: como método o procedimiento mental, y como resultado, el objeto logrado mediante aquél (EEP, 257). Acerquémonos en primer lugar al proceso metafórico. La metáfora consiste entonces en la operación casi mágica por la que unas cosas se vuelven otras (TEA, VII, 458 ss; VE, 587). Esto mismo es el arte: “transformismo, prestidigitación”, un “ámbito de transfiguraciones”, escribe Ortega (VE, 476; TEA, 458). En la obra de arte, las realidades están para transfigurarse en otros objetos. Así, según ejemplos de Ortega, los actores Tal y Cual se transforman en Hamlet y Ofelia, y en los versos el ciprés *e com l'espectre d'una flama morta* y “la mejilla de una joven es como una rosa”, el ciprés parece volverse llama y la mejilla rosa. No hay experiencia estética sin que las cosas reales dejen de ser la realidad que son y sean otra cosa (VE, 587). En esta metamorfosis metafórica reside no sólo el núcleo del arte sino la esencia de la creatividad humana, pues la metáfora es “la potencia más fértil que el hombre posee” (DA, III, 372). A diferencia de la creatividad divina, la creación metafórica ni crea *ex nihilo* ni crea una realidad; en rigor, no crea. Ortega asegura que “la materia no aumenta” (EEP, 247), o sea, que lo real es lo que es y no puede haber creación de realidades; las cosas son siempre las mismas. El arte no crea materia, realidades, privilegio reservado a la divinidad. No obstante, algo del poder creativo de Dios queda en la metáfora. Por eso, metafóricamente, Ortega señala que la metáfora “parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de una de sus criaturas” (DA, 372)<sup>18</sup>. El enriquecimiento del ser no puede venir de su material. Queda por descubrir en qué sentido crea la metáfora. La aclaración de esto último, es decir, la profundización en la naturaleza de la operación metafórica, equivale a desvelar la esencia raciovital de la obra de arte, a desplegar el exacto sentido del resultado de la metáfora entendida como método. Volvamos a los ejemplos anteriores. Ortega precisa que cuando decimos que la nieve es blanca, queremos decir que *es blanca realmente, directamente* (TEA, 460). Usamos el verbo ser en sentido directo. Pero el actor no es *realmente* Hamlet, ni el ciprés es llama, ni la mejilla rosa. En las metáforas usamos el verbo ser en sentido irreal o indirecto. La mejilla *es rosa indirecta o irrealmente*, metafóricamente. En la metáfora las cosas son otras virtualmente. Ser metafóricamente algo no es serlo realmente sino ‘ser como eso’, o sea, serlo irreal o indirectamente. Esa actriz lla-

<sup>18</sup> El carácter metafórico de la creatividad le obliga a reconocer que también la ciencia participa de la metáfora (DA, 374).

mada realmente Fulana de Tal es por unos momentos Ofelia, pero no la Ofelia real sino el objeto estético presente y original 'Ofelia'; del mismo modo, esas líneas, colores y formas en un cuadro que no pasa de treinta centímetros *son* (representan) un paisaje inmenso, pero no real sino estético, y ese bloque de mármol blanco representa idealmente el acto de pensar. La actriz en el escenario se transforma metafóricamente en Ofelia. No es realmente Ofelia; su ser-Ofelia es metafórico, irreal. Cuando una realidad se metamorfosea metafóricamente en otra no puede decirse que la sea realmente, ni que sea una falsedad, sino que *la es irrealmente, que casi es*<sup>19</sup>. Ortega escribe que el ser metafórico "no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; *es la irrealidad como tal*" (TEA, 460). También el objeto estético, en tanto metáfora que es, consiste en irrealidad; no es —lógicamente— ninguna de las realidades que en él intervienen como materia de la obra, sino un objeto nuevo elaborado a partir de ellas. Por tanto, la metáfora, entendida como proceso de transformación, crea virtualmente, y entendida como resultado de ese proceso, es irrealidad: crea virtualidades, no realidades. La metáfora parte de realidades, y éstas, al forzar la identificación entre ellas, chocan y se anulan, se desmaterializan, pierden realidad. De ahí que Ortega la califique de "bomba atómica mental" (TEA, 460). El resultado de la aniquilación de esas realidades es la producción de nuevos objetos irreales, metáforas, objetos estéticos: la *mejilla-rosa* y el *ciprés-espectro de una llama*. El proceso creativo de la metáfora, esencia de la creación artística, es la desrealización. La desrealización es consustancial al arte, aunque cada artista desrealiza a su manera, y esto es el estilo, la técnica de desrealización (EEP, 263; VE, 476, 586).

Ortega ha expuesto con detalle esta operación de aniquilamiento de la realidad y de construcción del nuevo objeto bello (EEP, 258 ss). Es decisiva su apelación a la *conciencia de* o, con sus palabras, "lugar sentimental" o "sentimiento", esto es, la reacción que produce toda imagen objetiva en el sujeto: sólo volviéndonos de espaldas a los objetos reales y recurriendo a sus respectivas 'conciencia de' es posible la metáfora y crear un nuevo objeto (EEP, 260 s). Ortega encuentra en el arte de vanguardia esta operación de deshumanización: una tendencia a evitar la realidad y a representar lo intrasubjetivo (DA, 363 s, 376; PVA,IV,457). Por tanto, desrealizando realidades, es decir, abandonándolas en favor de sus 'lugares sentimentales', logra el arte crear nuevos mundos imaginarios, anteriormente inexistentes<sup>20</sup>. La creación artís-

<sup>19</sup> Por ello Ortega sostiene que el objeto estético sólo *parece* que hace patente la intimidad de las cosas. Ortega considera que el arte pertenece al "mundo de lo verosímil" y con ello quiere decir que no es ni verdad ni mentira, sino "una existencia intermedia, semi-verdad, semi-error" (I, 452). También para Husserl el objeto estético es "quasi-existente" (*Ideen I*, ed. cit., § 111, p. 252; trad. esp., p. 263).

<sup>20</sup> Decir que el arte se mueve en el ámbito de la *conciencia de* significa decir que se mueve en la región de las reacciones subjetivas que producen las imágenes objetivas, es decir, en nuestro sentimiento de vida, en la sensación que la vida, al vivirla, en contacto con el mundo, nos produce (Vid. A. Regalado, *op. cit.*, p. 100).

tica no es absoluta: parte de realidades preexistentes y las desrealiza. La metáfora entonces, más que crear, transfigura. En este sentido crea la metáfora: crea transfigurando, es decir, parte de lo real para desrealizarlo y producir el objeto estético. Sólo desrealizando, neutralizando lo real, queda lo irreal, el mundo virtual del objeto estético (TEA, 461). Esto significa que el arte se mueve en el ámbito de la virtualidad. El objeto estético es lo que representa, es una nueva objetividad, pero en sentido metafórico. El nuevo mundo en que consiste toda auténtica obra de arte es esencialmente una metáfora, no una realidad. Más aún, es artístico, novedoso, en la medida en que es metafórico y no real: “El objeto artístico, escribe Ortega, sólo es artístico en la medida en que no es real” (DA, III, 358)<sup>21</sup>. La belleza empieza “sólo en los confines del mundo real” (EEP, 262). Es necesario desarticular la realidad para articular la forma estética (API, 487). El universo estético es un mundo de irrealidad apartado del orbe de realidad que diariamente nos acosa. Por esto García Alonso, además de subrayar que el principal postulado estético raciovital es la afirmación de que la forma de irrealizar propia del arte es la construcción de mundos herméticos, cerrados sobre sí y autónomos, pone en contacto el hermetismo de la obra de arte que defiende Ortega con su concepto de la intrascendencia del arte<sup>22</sup>. La obra de arte es una “isla ingrávida” (DA, 373), un recinto de irrealidad hermético, incomunicado con la realidad que le rodea; en él no puede entrar lo real porque acabaría con su naturaleza irreal. El mundo real y el artístico son mundos antagónicos, comunicantes. Por esto el arte no puede ser copia, *mímesis*: una obra que se pliega a lo real deja *ipso facto* de ser artística (II, 310 s). La realidad sólo entra en el arte desrealizada. El arte sólo es verdaderamente creativo, *póiesis*, cuando no necesita de la realidad que está fuera de él, cuando vive de sí mismo (II, 124); en suma, cuando sólo es arte, cuando es intrascendente (DA, 383 ss). Recordemos que la metáfora —esencia del objeto estético— es un objeto nuevo creado a partir de objetos reales, una vez que éstos han dejado de ser las realidades que eran. Por tanto, la nueva objetividad absolutamente presente que es en suma la obra de arte consiste en la presencia de una ficción o irrealidad. El objeto estético es —declara Ortega— una presencia absoluta, original, no una *re-presencia*, pero es la presencia de una idealidad, no de una realidad. Molinuevo ha precisado con exactitud la esencia del arte raciovital: “No es la ficción de una realidad, sino la realidad —realización— de la ficción”<sup>23</sup>. Esta tesis representa la consumación y síntesis de las dos notas fundamentales con que Ortega describe el arte: creatividad y hermetismo. La auténtica creación artística conduce a un arte

<sup>21</sup> La obra de arte es para Ortega una “abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (II, 311); es “farsa”, “artificio”, “taumatúrgico poder de irrealizar la existencia”, lo que implica, añade, que “un arte que se afana por ser tomado como realidad se anula a sí mismo” (II, 326).

<sup>22</sup> R. García Alonso, *op. cit.*, pp. 166, 172, 190 ss.

<sup>23</sup> J. L. Molinuevo, “Estudio introductorio” a *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 35.

hermético. Para Ortega el arte realmente creativo es aquel que —partiendo de lo real y desrealizando— no representa nada fuera de sí mismo, aquel que es sólo conciencia de sí como arte: un arte puro, un arte que es sólo artístico, hermético. Ahora bien, esto no impide de ninguna manera que la metáfora sea la potencia más creativa del hombre, la única que merece llamarse creativa, porque si el resto de potencias humanas no trascienden lo que es, la metáfora es la única que, según Ortega, “nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas” (DA, 373). Efectivamente es la capacidad que permite que las cosas existentes adquieran un nuevo sentido. En rigor, el hombre no crea -no puede crear- realidades; sólo idealidades, ficciones. Fruto de esa creatividad, el objeto estético es un mundo irreal, sin peso. La metáfora, y por tanto el arte enriquecen el ser, pero no con una realidad sino con una ficción; incrementan el universo ideal, no el universo real. Sólo así crea el hombre, sólo así logra evadirse de lo que es, de la región de las cosas reales: creando en ella un ámbito imaginario, ingravido, ideal. Este ámbito es la cultura, “la vertiente ideal de las cosas”, afirma Ortega, “una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar” (MQ,I,385). Toda cultura no es sino metáfora. La dilatación de la realidad en que consiste la cultura sólo puede realizarse de una forma: añadiendo irrealidades. Sólo en este sentido puede afirmarse que la metáfora crea novedades y que la obra de arte es un objeto novedoso. El universo estético es una novedad, no porque no sea la cosa real desde la que se ha producido, no porque sea ‘otro mundo real’; entonces no sería verdaderamente *otro*. Es *otro*, es una novedad absoluta, porque no es realidad. Sólo así, creando irrealidades, crea el hombre y aumenta virtualmente el mundo real. Precisamente el estilo del artista es lo que permite darle el nuevo sentido a las cosas y que aumente idealmente el mundo. El estilo o, lo que es lo mismo, el artista, es lo que saca a la luz posibilidades objetivas —y metafóricas— de las cosas, antes insospechadas y que sin él hubiesen quedado latentes. Cada artista es “un nuevo diccionario” (EEP, 263), tiene su peculiarísimo estilo, y, por ello, un mundo estético que sólo él podía arrancar al ser.

## El papel del sujeto raciovital en el arte

A pesar de su comprensión de la obra de arte como metáfora, la importancia que cobra el estilo en la estética raciovital nos va a permitir descubrir que ésta no es un objetivismo estético -ni tampoco un subjetivismo. Lo que pretendemos aclarar es si la belleza, el valor estético en definitiva, reside en la obra misma o en el sujeto, cuestión que por lo visto hasta ahora parece decidirse en favor de la primera. La metáfora consiste en una operación de desrealización, o lo que es lo mismo, de deshumanización o liberación/evasión de lo

real. Pero esto significa que en la obra de arte, como metáfora que es, una vez liberada de los contenidos, de lo real, queda el estilo, su estructura formal, como lo puramente artístico, como sustancia del arte y no ya como mero adorno. Lo artístico no está en *lo que* se representa, el asunto, sino en el estilo con que se representa<sup>24</sup>. Una estética que pone el acento en la deshumanización tenía que acabar primando el estilo, porque estilizar es deformar lo real, desrealizarlo: estilizar es deshumanizar (DA, 368). De la valoración del estilo deduce Ortega que el fondo, el contenido, no justifica la obra de arte. Ahora bien, la operación de desrealización no sólo reside en la obra de arte, ni en la actividad del sujeto creador, el artista; también es una tarea del espectador. El valor estético de una obra de arte, lo puramente artístico, es el estilo —lo formal—, pero éste no se nos presenta con facilidad. Lo que experimentamos *naturalmente* ante la obra es el asunto, el contenido —lo material. Para acceder a la obra de arte en tanto que tal, al estilo, para experimentar lo puramente estético, es necesario realizar un esfuerzo, precisamente el esfuerzo de desrealizar, de trascender los valores humanos o reales, el asunto. En suma, el esfuerzo de ponerse en actitud estética; sólo entonces hay experiencia estética. La experiencia estética, subraya Ortega, depende de la capacidad subjetiva para tomar la irrealidad que constituye a la obra de arte como tal irrealidad y no como realidad (TEA, 464; II, 327; DA, 358, 381). En rigor, hay obra de arte sólo cuando abandonamos la actitud natural y nos ponemos en actitud estética<sup>25</sup>. Por tanto, no hay objeto estético sin intervención del sujeto, intervención que no consiste en la aplicación inmediata de unos principios *a priori* trascendentales, *more kantiano*, sino en la adopción de una determinada actitud —la actitud estética— que permita experimentar los aspectos propiamente artísticos de la obra. Contra el objetivismo estético, Ortega estima que la percepción, la experiencia y el placer estéticos no son un regalo, no son meras consecuencias del hecho de ponerse ante la obra de arte, como si irradiasen de ésta; tampoco son fenómenos automáticos, mecánicos, productos de facultades que se ponen en funcionamiento sin más, como abrir los ojos y ver; lejos de ello, exigen que el espectador ponga algo de su parte —actitud estética. Para Ortega la lectura es siempre una colaboración (II, 70), de modo que

<sup>24</sup> Es cierto que sin contenido no hay obra, pero ésta vive del estilo; la obra de arte lo es en virtud de la forma que se impone a la *materia* (IN, III, 399). Pero justamente de esto último se deduce que para Ortega es imprescindible un *mínimum* de asunto (IN, 404). Por esto mismo, admite y apoya la *tendencia* deshumanizadora del arte joven, pero critica el afán de arte puro de la vanguardia que pretende liberarse de todo elemento real. La deshumanización debe ser sólo eso, una *tendencia*, una operación, lo que requiere la existencia de una *materia* como *terminus a quo*, un contenido de realidad que desrealizar (DA, 366). Por eso Ortega habla de *deshumanización del arte*, no de *arte deshumanizado*.

<sup>25</sup> En ningún momento niega Ortega el carácter fenomenológico de estas tesis; más bien, lo hace patente: tanto la operación de desrealizar para acceder al ámbito intrasubjetivo de la 'conciencia de' o 'lugar sentimental', como la necesidad de adecuar la percepción espiritual al objeto artístico para poder experimentarlo en lo que tiene de tal, tienen un evidente sabor fenomenológico (EEP, 260 s; DA, 358, 375 s; PVA, IV, 454 ss).

la obra de arte no es sólo un producto del *primer autor* sino también del espectador. Por ello reclama para el receptor la condición de artista<sup>26</sup>. Esta comprensión del arte se localiza en la órbita del humanismo, lo que significa que la estética raciovital parte de la reducción de la obra de arte a fenómeno puramente humano. De la pintura, p. e., afirma que consiste en “un vasto repertorio de acciones humanas” (VE, VIII, 489); propiamente hablando, la pintura existe en las acciones (creativas) que terminan en los materiales —sea el muro, la tabla o el lienzo, embadurnados de pigmentos—, y en las acciones (pasivas) que en ellos empiezan —contemplación, goce, análisis, lucro (Id.). Ahora bien, el valor estético tampoco reside exclusivamente en el sujeto. Realmente, y como consecuencia de su ontología perspectivista, Ortega sostiene que la belleza no está en la obra ni en el sujeto sino *entre ambos*. Se trata, según sus propios términos, de una “cualidad relativa”, o sea, perspectivista: desde luego, la belleza es del objeto, es una cualidad objetiva, pero también tiene algo de subjetiva, pues sólo es *con o junto* al sujeto (VI, 330).

Sobre esta defensa de la intervención del sujeto en la constitución del valor estético establece Ortega su división sociológica entre los que disfrutan y entienden el arte contemporáneo, la vanguardia artística, un *arte artístico*, que hace del estilo la sustancia misma de la experiencia estética, frente a los que no lo entienden y por eso no lo gozan (cfr. DA, 353-360). Esta distinción supone, a su vez, la creencia orteguiana en que está naciendo un nuevo tiempo y un nuevo tipo de hombre, al que pertenecen precisamente aquellos que gozan del arte joven, los que poseen la capacidad de disfrutar de lo puramente artístico del objeto estético, mientras que los que no lo disfrutan, los que entienden lo artístico como adorno o instrumento para disfrutar sólo del asunto o contenido, pertenecen a aquel tipo de hombre propio de la cultura decimonónica, el sujeto burgués, que ahora declina. Es evidente que siempre ha sido necesario realizar el esfuerzo de ponerse en actitud estética para poder experimentar los valores propiamente estéticos de una obra arte, para experimentarla en lo que tiene de artística. Pero como el arte tradicionalmente ha transmitido experiencias y valores humanos, reales, relegando los valores formales al papel instrumental de mensajero de aquéllos, entonces no sólo también era posible gozar de él en actitud natural, sin necesidad de realizar ese esfuerzo de acomodación a lo estilístico, a lo irreal del objeto artístico como tal, sino que esto era lo más fácil y corriente. La novedad que Ortega descubre en el arte joven de vanguardia es que conscientemente eleva la deshumanización, la extirpación de lo humano, a núcleo de su estética; de forma voluntaria, hace del estilo sustancia, de modo que sólo puede ser gozado mediante la realización del esfuerzo de desconectar la actitud natural y adoptar la estéti-

<sup>26</sup> Según Ortega el arte “es creación no sólo por parte del artista productor, sino también del contemplador. Una estética torpe nos ha habituado a reservar el nombre de artista para el que produce la obra, como si el que la goza adecuadamente no tuviese también que serlo. Producción y recepción son en arte operaciones recíprocas” (II, 550).

ca. Por eso el arte joven es por esencia impopular: porque es un *arte artístico*, que reduce los contenidos humanos al mínimo y exige mucho al espectador, mientras que la mayoría es incapaz de abandonar el mundo real, acomodar su atención al orbe poético y detenerla sobre la obra misma (DA, 358). La estética raciovital no es ajena a esta división histórico-sociológica. Ortega expone su idea del arte como expresión ejemplar de su tiempo, en el que está naciendo un nuevo tipo de hombre que siente la existencia de una manera deportiva y festival, y que supera al hombre burgués que había dominado la cultura y la vida europeas durante el s. XIX, y que había entendido la vida desde el modelo del trabajo. La concepción burguesa ofrece una visión tranquilizadora del arte, pues lo entiende como duplicación de la realidad, como su afirmación; el burgués goza de la obra en lo que tiene de real. Para él, la experiencia y placer estéticos no suponen la adopción de una actitud espiritual distinta de la del resto de su vida. Ortega, en cambio, define el arte como una ruptura, sorpresa o empujón que nos saca de la realidad cotidiana y nos lleva a otro mundo irreal: no hay arte sin éxtasis, sin salir fuera del sí mismo real (II, 442). La descripción de la actividad artística como operación desrealizadora que nos saca de este mundo real para transportarnos a un mundo otro, un mundo virtual, permite a Ortega —invirtiendo el acomodaticio concepto burgués del arte— comprender el arte como aventura (Id.). El arte pretende escamotear la realidad de cada día que oprime, pesa y aburre al hombre. Y la escamotea mediante la metáfora, o sea, desrealizándola, metamorfoseándola en irrealidad. Ortega entiende el arte como la potencia —metafórica— que permite a la cosa ser otra de la que sin remedio es y descansar de su cotidianidad (VE, 587), liberándola de su confinamiento dentro de los límites que establece su realidad. Entonces *el hombre*, el hombre en actitud natural que tiene que vérselas con las realidades, sólo se vuelve *artista* cuando trasciende lo real y vive entre virtualidades. Por esto el artista, cuya misión es aumentar el mundo añadiendo lo irreal a lo que ya está ahí, comienza donde termina el hombre (DA, 357, 371). Para Ortega, ser artista, y esto vale también para el espectador, es “no tomar demasiado en serio al hombre que se es cuando no se es artista” (DA, 382).

### Voluntad de farsa y conocimiento metafórico

Analicemos las dimensiones antropológica y epistemológica de la metáfora y del arte. Ortega sostiene que la metáfora como potencia que supera lo real y crea objetos imaginarios, y, por tanto, el arte, como constitución de un mundo irreal, responden al modo de ser del hombre. En primer lugar, la creatividad metafórica, la producción de novedades que trascienden lo que es, se debe a la insaciable insatisfacción humana, al “divino descontento” que define esencialmente al hombre (IV, 521). El origen del hombre estuvo en una hiperfunción

cerebral, un desarrollo de la fantasía que le llevó a crear un mundo interior imaginario, ideal, enfrentado al mundo exterior de la realidad, lo que lo ha condenado a estar permanentemente insatisfecho con lo real. El hombre, a juicio de Ortega, es hijo de la fantasía, es el “animal fantástico” (IX, 190 s, 621 ss). En segundo -y decisivo- lugar, y dado que las novedades que produce la metáfora son irrealidades, Ortega afirma que tras la creación de virtualidades hay “un instinto que induce al hombre a evitar las realidades” (DA, 373). Si el hombre mediante la metáfora libera a las cosas de su condición real y les da descanso de su realidad, si crea “arrecifes imaginarios”, es porque necesita descansar del mundo real, del peso de tener que hacer y elegir su vida. De cuando en cuando, el hombre necesita, abandonar el orbe de la realidad, suspender su vivir en serio y vivir en broma, jugar, divertirse; está constituido por una *voluntad de farsa*; la farsa es para Ortega “un lado imprescindible de nuestra existencia” (TEA, 466). Nada mejor para satisfacerla que crear mundos irreales, fantásticos, y emigrar a ellos. Pero esta es la función principal de la metáfora. La voluntad de farsa es lo que subyace a la operación desrealizadora del arte y la metáfora<sup>27</sup>. El universo metafórico del arte es *otro* que el mundo real y por ello mismo el lugar ideal para unas *vacaciones de realidad*: al contemplarlo, el hombre se siente fuera de *este* mundo, transportado al *otro*, al único mundo racionvitalmente trascendente, el mundo de la virtualidad. Por esto, concluye Ortega, “el placer de lo bello es un sentimiento místico” (VE, VIII, 622). Por tanto, la metáfora y el arte son consecuencias de la propensión *instintiva* del hombre a tomarse vacaciones de realidad. Esta es la fundamentación antropológica del arte que ofrece Ortega y que insiste en su tendencia humanista. Por otro lado, el arte, según Ortega, al ser animado por la metáfora, única potencia que logra trascender la materia ya dada, es la forma más perfecta de satisfacer la necesidad humana de evasión del mundo real, el método ideal de diversión (TEA, 470). El hermetismo de la obra de arte, el mundo irreal que representa, desconectado del orbe real, es lo que explica su poder absorbente y lo que nos permite descansar en ella de la realidad<sup>28</sup>. Mientras contemplamos una obra de arte, mientras leemos una novela, evitamos la realidad y nos absorbe un universo imaginario; entonces, no vivimos en serio, no hacemos nada en serio. Ahora bien, liberarse de todo lo que hacemos seriamente es jugar. El juego aparece en Ortega como una categoría básica para la comprensión del arte. La experiencia artística es una experiencia lúdica. Sin duda, el carácter irreal del objeto estético, y su capacidad de absorbernos y suspender nuestra vida real y seria, permiten a Ortega aplicar la categoría de juego al arte. También la toma de conciencia de la naturaleza virtual del arte y su capacidad liberadora de lo real, ha permitido a las vanguardias estéticas, a juicio de Ortega, modificar la actitud subjetiva ante el arte. Durante los siglos XVIII y XIX el arte era vivido como algo muy serio,

<sup>27</sup> Cfr. R. García Alonso, pp. 38 s.

<sup>28</sup> Cfr. García Alonso, pp. 167, 172 ss.

con un tono casi patético; era interpretado como centro de la vida, sustituto de la metafísica y de la religión, y algunos —Schopenhauer y Wagner— esperaban de él la salvación de la humanidad. Ortega descubre que en su tiempo, con la superación del *homo oeconomicus* burgués y la aparición del hombre deportivo y festival, el arte, como irrealidad que es, es vivido como cosa poco seria e intrascendente. El arte de vanguardia, consciente de su naturaleza virtual y liberadora de la realidad, se sabe juego y diversión (III, 194 s; DA, 381 ss).

La metáfora y el arte, además de ser métodos de evasión al mundo virtual, poseen una dimensión cognoscitiva que Ortega ha expuesto en el *Ensayo de estética*<sup>29</sup>. Ahí sostiene que “el verdadero ser de cada cosa”, su intimidad, “que es algo en cuanto ejecutándose”, no es autorreflexiva y que al conocerla, al reflexionar sobre ella, deja de ejecutarse y de ser intimidad, de modo que lo que conocemos de ella es una sombra, una imagen (EEP, 254). Pero no tenemos —en principio— otra forma de conocimiento: las cosas sólo son para nosotros a cambio de dejar de ser lo que son y devenir imágenes, conceptos, de sí mismas, o sea, sombras, esquemas, de su verdadero ser (Id.). Parece que no podemos conocer la realidad íntima y ejecutiva de las cosas, puesto que parece que no puede convertirse en objeto, en objeto de nuestra contemplación: en cuanto es objetivada deja de ser la intimidad ejecutiva que es. La contemplación anula la intimidad, la ejecutividad<sup>30</sup>. Estamos situados justo en uno de los problemas centrales —si no en el principal— de la filosofía raciovital de Ortega: la dialéctica acción/contemplación, ejecutividad/reflexión, vida/razón. El papel decisivo que tiene el arte en la meditación raciovital se pone aquí de manifiesto, ya que, llegados a este *impasse*, Ortega acude al arte para responder a las insuficiencias que ha encontrado en la razón reflexiva. Si entre el concepto y la realidad íntima a que se refiere hay siempre una distancia esencial, en la obra de arte —como presencia absoluta que es— tenemos aquella intimidad ejecutándose, es decir, “presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente” (EEP, 255). De hecho, añade Ortega en clave ilustrada, “la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva —frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos” (EEP, 256). Pero el arte es una “peculiarísima manera de conocimiento” (EEP, 255), pues sólo parece hacernos patente la esencia vital o intimidad de las cosas, su ejecutarse, y es que el arte es conocimiento metafórico. Aclarar el valor cognoscitivo de la metáfora equivale entonces a aclarar el que tiene el arte. Aunque la metáfora es irrealidad, la transformación metafórica de una cosa en otra se basa en el descubrimiento de una semejanza real entre las dos: el ciprés y la llama, p. e., tienen el mismo esquema lineal. Por tanto, confirma Ortega, “no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas” (DGM,II,393). La metáfora es

<sup>29</sup> Cfr. J. San Martín, art. cit., pp. 120-131.

<sup>30</sup> Cfr. J. San Martín, art. cit., pp. 120 ss.

para Ortega “conocimiento de realidades”, más aún, un “medio esencial de intelección” (DGM, 390 s). Pero la semejanza que existe entre aquellos dos objetos es sólo parcial: los cipreses no son como llamas, aunque existe entre ellos cierta analogía. Ahora bien, “la exageración de la identidad más allá de su límite verídico, es lo que le da valor poético. La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye” (DGM, 393). Por tanto, el arte consiste en la *realización* de la metáfora, *es* metáfora. La ciencia, en cambio, sólo se interesa por el momento de conocimiento de la metáfora, por el descubrimiento de semejanzas entre cosas distintas: sólo *usa* la metáfora (DGM, 387). La metáfora, además del uso expresivo, tiene otro intelectualivo (DGM, 390). Más aún, para la ciencia, cuando tiene que pensar objetos que no pueden ser definidos *directamente* porque se escapan a los conceptos, “la metáfora es un instrumento mental imprescindible” (DGM, 387). En ese caso, usa metafórica o indirectamente los conceptos que tienen cierta analogía con el objeto que pretende definir, sin dejar de tener conciencia de que no son idénticos entre sí sino sólo semejantes, de que emplea los conceptos en sentido indirecto<sup>31</sup>. Esta conciencia impide que la ciencia afirme la metáfora como algo real, y se convierta en poesía. Pero la voluntad de identificar cosas sólo análogas, origen del arte, nos obliga a superar su realidad, a desrealizarlas, para adentrarnos en un mundo irreal donde sí es posible la transfiguración e identificación, donde los cipreses *son como* llamas: el mundo de la conciencia. En esta región de realidad débil se establece el arte, lo que implica que la obra de arte es artística en la medida en que no es real. La metáfora abandona la realidad de las cosas y se queda con la huella que producen en la conciencia, es decir, con la alusión, mención o intención mental de las cosas -lo que Ortega llama *forma-yo* o *lugar sentimental* de las cosas (EEP, 260 s). En clave husserliana diremos que la metáfora se realiza abandonando la realidad de las cosas y limitándose a nuestra *conciencia de* ellas, a su concepto<sup>32</sup>. Ortega, que define la metáfora como “transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental” (EEP, 261 n), reconoce que, al desrealizar y limitarse a la *conciencia de* las cosas, la metáfora es una operación equivalente a una reducción fenomenológica no teórica, una *epokhé irreflexiva*. En la metáfora nos reducimos a la cosa en tanto que intencionada, como pura presencia inmediata ante la conciencia. Instalada ya en ese ámbito intrasubjetivo, cada metáfora consiste en el descubrimiento de una identidad entre distintas ‘conciencia de’—entre la del ciprés y la llama. Tal hallazgo es para Ortega “el hecho siem-

<sup>31</sup> Ortega expone la expresión ‘fondo del alma’ como ejemplo de este uso de la metáfora. Como no hay una forma directa de pensar y decir el objeto a que se refiere esa expresión, al llamar ‘fondo’ a cierta parte del alma nos damos cuenta de que usamos ese concepto no directa sino indirecta o metafóricamente, pues sabemos que con él significamos ciertos fenómenos espirituales que realmente no están en el espacio ni son corpóreos (DGM, 390).

<sup>32</sup> La apelación a Husserl no es casual. Ortega ha sostenido que Husserl ha sustituido los tradicionales conceptos con estas alusiones mentales o intenciones significativas (XII, 400; *vid.* DGM,II,388; III, 391).

pre irracional del arte” (EEP, 261). Arte y filosofía se localizan en la región intrasubjetiva de la ‘conciencia de’. Ahora bien, el arte *juega* con esas ‘conciencias de’ buscando semejanzas, y pone, *presenta*, lo que descubre como resultado de ese juego, haciendo de aquellos ‘lugares sentimentales’ un fin en sí; la filosofía, en cambio, sólo usa esas ‘conciencias de’ para volver sobre el texto vital y comprenderlo valiéndose de esos conceptos. Esto explica la diferencia metódica entre el arte y la filosofía, el distinto modo que tienen de verificar su misión luciferina de comentario de la vida, siempre sobre la base común de la desrealización de la realidad natural.

Aún más decisivo es el papel de la metáfora en la filosofía raciovital. Aquí no es un mero instrumento auxiliar sino -junto a la ironía- *el* método de la razón vital, su forma filosófica de existir. La razón vital o es metafórica o no es. La causa de esta solidaridad es clara: la vida, objeto cuyo *logos* pretende desvelar, es, según Ortega, “un fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar” (II, 519). Esto se debe a que la vida, o sea, la experiencia inmediata y antepredicativa de la conciencia natural, el *cogito lebendig* husserliano, consistente en intimidad o ejecutividad, en la actualización de la conciencia<sup>33</sup>, la vida, decíamos, es el “texto eterno” (MQ, 385), la fuente originaria y permanente del *logos*. Por ser origen de los significados, texto sobre el que debe volcarse la reflexión para extraer el *logos* que en él sólo está apuntado, rebasa todo concepto, supera la potencia racional. Con esta tesis Ortega no afirma la impotencia del concepto ni niega la razón para postular —con Bergson— una especie de intuición transracional como única posibilidad de penetrar en la realidad vital (III, 272). En absoluto. Ortega entiende el concepto como instrumento para apresar el *logos* primario (MQ, 352 ss). Lo que pretende es hacerlo poroso a la vida. Al afirmar la vida como texto que trasciende toda objetivación racional, lo que niega es la posibilidad de que la razón la conozca directamente: “Es imposible, escribe Ortega, conocer directamente la plenitud de lo real” (IV, 235). La vida “no puede ser directamente objeto para nosotros” (EEP, 260); pero sí indirecta o metafóricamente. Así el arte. Al rechazar el conocimiento directo de la vida, Ortega niega el dogma racionalista, esencia de la modernidad: la fe en que la razón es un poder mágico que todo lo aclara, porque se supone que razón y vida son idénticos (VI, 15). “Mi ideología, sostiene, no va contra la razón, puesto que no admite otro modo de conocimiento teórico que ella: va sólo contra el racionalismo” (III, 273). Sólo la suposición de esa identidad hace posible que la razón conozca directamente la vida, sin más que seguir sus conceptos. Pero Ortega considera que “lo que pensamos no es nunca la realidad; porque lo que pensamos es lógico y la realidad es ilógica” (RH,XII,233). En su opinión, “todo concepto es por su naturaleza una exageración y en este sentido una falsificación. Al pensar dislocamos lo real, lo extremamos y exorbitamos” (II, 649). Los conceptos no son directamente la

<sup>33</sup> Sobre la herencia fenomenológica del concepto orteguiano de vida cfr. P. Cerezo, op. cit., pp. 218-229.

realidad. Hay, pues, una inadecuación entre la experiencia originaria de la vida y su categorización racional. A juicio de Ortega, “entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia”, de modo que “lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo” (DA, 375). La vida afirma su diferencia frente a la razón, su equivocidad y la imposibilidad de la identidad. Si para Descartes, en clave idealista, sólo es verdadero, real, aquello que se presenta clara y distintamente —inequívocamente— ante la conciencia, Ortega mantiene que “la realidad es ella misma equívoca” (RH, 276), contradictoria, es esto y lo otro, tiene muchas caras (V, 191); demasiado rica y compleja para que puedan apresarla directamente, escapa de los conceptos. Por esto, añade, “todo lo que pretende ser inequívoco”, el racionalismo p. e., es “adulteración o falsificación de la realidad, es lugar común, aspaviento, postura y frase” (RH, 276). Pero además de la directa, hay “una forma indirecta o metafórica” de pensar (DGM, 387), consistente en la posibilidad de conocer algo con un concepto siendo conscientes de que no son idénticos sino sólo análogos. La metáfora, lejos de ser una potencia irracional de conocimiento, representa para Ortega “un suplemento a nuestro brazo intelectual”, un “procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual”, (DGM, 391). En suma, el método de la razón vital, lo que le permite leer el *logos* silencioso alojado en el texto del mundo vital<sup>34</sup>. La localización del *logos* originario en la vida, lo que no es sino una impugnación de la identidad racionalista, hace imprescindible el uso de la metáfora. Sólo mediante ella puede pensar la razón —en sentido indirecto— lo que en principio no puede. La metáfora es el instrumento que logra potenciar el concepto para que *diga más* de lo que puede en sentido directo; entonces, más que decir, *sugiere*. Precisamente, “ese decir [o pensar] que es sugerir es la metáfora” (RH, 168). Mediante la metáfora se obtiene un *concepto sugere*, un *concepto que dice más*, que logra que nuevas realidades -las que rebosan los límites del concepto, las experiencias originarias de la vida- se hagan presentes, aunque sea en forma indirecta, sólo sugeridas. Por esto Ortega declara que la metáfora es el “nombre auténtico de las cosas” (VIII, 292)<sup>35</sup>. Si emplear directamente los conceptos significa suponer que lo real es idéntico a ellos, usarlos indirecta o metafóricamente quiere decir tomar conciencia de que los conceptos son análogos a la realidad; en palabras de Ortega, son “cuadrículas”, “representaciones simbólicas”, “esquemas”, “visiones aproximadas” (IV, 235; RH, 226). La filosofía de la razón vital equivale a esa toma de conciencia, a la conciencia de que no se puede pensar directamente la vida sino

<sup>34</sup> La metáfora es según Regalado el vehículo idóneo para acceder al mundo primario vital (*op. cit.*, p. 17).

<sup>35</sup> En este sentido entendemos -y suscribimos- la tesis de J. Marías según la cual Ortega enseña que la *alétheia*, el desvelamiento del *logos* del mundo vital, sólo se consigue desde el temple literario, sin excluir el papel del concepto. Por esto, añade, en Ortega aprendemos que “para conseguir precisión, no hay más remedio que hacer literatura” (*Ortega. Circunstancia y vocación*, II, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 39 s).

sólo mediante *sugerencias*, en sentido indirecto u oblicuo. La razón vital es una filosofía de la diferencia: sabe que sus conceptos no piensan directamente la vida. La metáfora es el método de una razón que -como la razón vital- se mueve en la conciencia de la no-identidad. Ahora estamos en condiciones de aclarar la naturaleza cognoscitiva del arte. La ciencia es una re-presentación metafórica de lo real: emplea la metáfora para sugerir aquello que no puede decirse directamente de ella. El arte es la realización o presencia misma de una metáfora, de modo que es un nuevo objeto que sugiere *-parece-* el verdadero ser de las cosas. La ciencia usa la sugerencia; el arte es sugerencia.