

## Metáfora e ironía, claves de la razón vital

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO\*

**Resumen:** La metáfora y la ironía ocupan un lugar central en la filosofía de Ortega. Por una parte, son las categorías estéticas fundamentales de la razón vital. La conversión de la metáfora en esencia del arte permite darle un valor estético a la ironía: el arte, al ser metáfora, creación de mundos irreales, se burla de sí mismo, ironiza sus pretensiones de realidad, se sabe juego. Por otra parte, en la base de esta potencia metafórica actúa una de las raíces de la antropología ratió-vital, que acaba en la definición del hombre como animal fantástico: el instinto humano de evadirse del mundo real y descansar de la vida sería, su voluntad de farsa. Pero lo decisivo es que la metáfora y la ironía representan la forma intelectual efectiva de la razón vital, el método o modo de pensar de una filosofía que impugna la identidad establecida por el idealismo entre razón y realidad, y que aloja el *logos* originario en el mundo vital.

**Palabras clave:** Desrealización, diversión, juego, vida, racionalismo, analogía, sugerir y *epokhé*.

**Abstract:** Metaphor and irony are in a central position in Ortega's philosophy. On the one hand, they are the fundamental aesthetic categories of vital reason. The conversion of metaphor into the essence of art allows us to give an aesthetic value to irony: Art, as it is metaphor, creation of unreal worlds, makes fun of itself, ironizes its pretensions to reality, and recognizes itself as play. On the other hand, in the base of this metaphoric power works one of the roots of ratio-vital anthropology, that finishes in the definition of man as a fantastic animal: the human instinct of evasion from real world and taking a rest from serious life, the human will of farce. But the decisive point is that metaphor and irony represent the effective intellectual form of vital reason, the method or way of thinking of a philosophy that refuses the identity established by idealism between reason and reality and lodges the original *logos* in the life-world.

**Key words:** *desrealization, diversion, play, rationalism, analogy, suggest, epokhé.*

En este trabajo intentamos aclarar el papel y el valor que tienen la metáfora y la ironía en la filosofía orteguiana de la razón vital, especialmente en los ámbitos estético, antropológico y metodológico. La reflexión sobre la metáfora y, como veremos, inseparablemente unido a ella, el análisis de la ironía, ocupan una parte central en su pensamiento. Cabe recordar, por una parte, que en el *Ensayo de estética* de 1914, obra destacada en el origen de su filosofía personal, Ortega presenta una teoría de la metáfora, y que, a su juicio, las grandes ideas generales sobre la conciencia ofrecidas por la historia de la filosofía —realismo, idealismo y también su propuesta de los *Dii consen-*

---

\* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Estética e Historia de la Filosofía (Univ. de Sevilla). Facultad de Filosofía. Avenida San Francisco Javier s/n. SEVILLA - 41005.

tes— son metáforas (DGM, II, 396)<sup>1</sup>. Por otra, la razón vital, como modelo de racionalidad que subvierte la razón pura dominante en la cultura occidental desde Sócrates, es presentada en el cap. VI de *El tema de nuestro tiempo* de 1923 como una ironía, la ironía de Don Juan frente a la «ironía socrática» (TNT, III, 174-178). Ortega usa de forma brillante —y no por casualidad— la metáfora y la ironía, pero no, desde luego, como meros adornos literarios. Lejos de esto último, el análisis del pensamiento de Ortega nos enseña que el estilo metafórico, al que se ordena la ironía, es el estilo literario raciovital en el sentido de que es la forma intelectual apropiada de una filosofía que, como la de la razón vital, posee estas notas básicas: impugnación de la identidad establecida por el idealismo entre razón y realidad, afirmación de la vida como «texto eterno» (MQ, I, 357), es decir, como origen último y permanente de todo *logos*, y, en consecuencia, comprensión de la reflexión como actividad segunda volcada sobre la vida, fuente inagotable de todo sentido a la que nunca puede igualar. Sobre la base de una concepción más rigurosa de las relaciones entre filosofía y literatura, defendida por Ortega (*vid.* MQ, I, 365 s) y según la cual lo literario no es un mero recipiente donde se vierta un pensamiento ajeno al mismo sino su efectuada concreta, de modo que no vale cualquier estilo literario para un pensar determinado<sup>2</sup>, lo que venimos diciendo significa que la metáfora y la ironía son las manifestaciones sensibles de la razón vital, su realización efectiva.

### La metáfora y la ironía como categorías estéticas

La tesis principal de Ortega en este punto afirma que la metáfora no es un mero elemento artístico, sino la esencia del arte. Dicho con sus propias palabras, «objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa», o sea, «la metáfora es el objeto estético elemental» (EEP, VI, 257). En sentido estricto, la obra de arte es una metáfora<sup>3</sup>. Preguntar entonces por la metáfora equivale a preguntar por lo que ocurre en la obra de arte y por el ser del arte, pues a su carácter metafórico debe el

- 
- 1 Las citas de Ortega las haremos en el propio texto y se refieren, salvo las que así se indique, 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. Son las siguientes:  
 MQ = *Meditaciones del Quijote*, vol. I, (1914).  
 EEP = *Ensayo de estética a manera de prólogo*, VI, (1914).  
 CUR = «El curso de D. José Ortega y Gasset» (1916), *Anales de la Institución Cultural Española*, tomo I, Buenos Aires, 1947. No aparece en las *Obras Completas*.  
 TNT = *El tema de nuestro tiempo*, III, (1923).  
 DGM = *Las dos grandes metáforas*, II, (1924).  
 DA = *La deshumanización del arte*, III, (1925).  
 IN = *Intimidades*, II, (1929).  
 EST = «El estilo de una vida. Notas de trabajo de Ortega y Gasset» (1930), *Revista de Occidente*, (Madrid), nº 132 (1992), edición y título de J.L. Molinuevo. No consta en *O. C.*  
 HS = *Historia como sistema*, VI, (1935).  
 RH = *Sobre la razón histórica*, XII, (1940-44).  
 TEA = *Idea del teatro*, VII, (1946).  
 VE = *Velázquez*, VIII, (1947).  
 MSF = «Medio siglo de filosofía» (1951), *Revista de Occidente*, (Madrid), nº 3 (1980). No consta en *O. C.*  
 NOT = *Notas de trabajo. Epílogo ...*, cd. de J.L. Molinuevo, Madrid, Alianza, 1994. No consta en *O. C.*
- 2 Una profundización en la comprensión de las relaciones que establece Ortega entre filosofía y literatura puede encontrarse en mi trabajo «La forma ensayística de la filosofía de la razón vital», *Thémata*, (Sevilla), nº 19 (1998), pp. 73 ss.
- 3 R. García Alonso ha realizado un minucioso análisis de la construcción del objeto estético en Ortega basado precisamente en la metáfora (*El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997, especialmente pp. 129-134, 140-144).

arte su virtud principal y distintiva: la creatividad, es decir, el enriquecimiento del ser, el aumento del mundo real ya dado, que representa la obra de arte (EEP, 263). El objeto estético, pues, no es una imagen ni un signo de otro objeto real ajeno a él; Ortega lo compara con un cristal transparente, con la salvedad de que «lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo» (EEP, 257)<sup>4</sup>. Esa su mismidad, a causa de la creatividad que lo constituye, consiste en novedad, en incremento de lo existente. La obra de arte, en consecuencia, es «un nuevo objeto de calidad incomparable» (EEP, 255), novedad que se funda sobre su naturaleza metafórica. Ahora bien, la metáfora consiste en la transformación de unas cosas en otras, en la operación casi mágica por la que unas cosas se vuelven otras; en la metáfora unas cosas dan lugar a otras objetividades (*vid.* EEP, 257; DA, III, 372; TEA, VII, 458 ss; VE, VIII, 587). Pero esto mismo es el arte, como metáfora que es: «transformismo, prestidigitación» (VE, 476), un «ámbito de transfiguraciones», escribe Ortega (TEA, 458). En la obra de arte, las realidades no están para presentarse a sí mismas sino para aludir a otras, para transfigurarse en otras objetividades nuevas. Así, siguiendo los ejemplos del propio 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 ni placer estéticos sin que las cosas reales dejen de ser, en cierta medida, las realidades que son y sean otra cosa, lo que no son (VE, 587). En esta metamorfosis metafórica reside la esencia de la creatividad artística, mejor, de la creatividad humana, pues la metáfora es «la potencia más fértil que el hombre posee», un trabajo de creación casi divino (DA, 372). De ahí la necesidad de profundizar en su análisis. A diferencia de la creatividad divina, la creación metafórica ni crea *ex nihilo* ni crea una realidad, de modo que, hablando en términos absolutos, no crea. Efectivamente, Ortega asegura que «la materia [...] no aumenta» (EEP, 247), es decir, que lo real es lo que es, que no hay —ni puede haber— creación de realidades. Entonces, el enriquecimiento del ser no puede venir de su material. Queda ahora por descubrir en qué sentido crea la metáfora.

Volvamos a los ejemplos anteriores de metáforas. 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. Ahora bien, el actor no es *realmente* Hamlet, ni el ciprés es una llama, ni la mejilla una rosa. En estos casos, en las metáforas, usamos el verbo ser con otro significado. El ser rosa la mejilla es metafórico o indirecto. No es *ser* en sentido real sino irreal o virtual. La mejilla *es* rosa *indirectamente, irrealmente*, metafóricamente. Esto implica que en la metáfora las cosas son otras, se transforman en otras, irreal o virtualmente. Ser metafóricamente algo no es serlo realmente sino 'ser como eso', o sea, serlo irreal, virtual o indirectamente. La mejilla no es una rosa: *es como* una rosa. Por tanto, la metáfora, entendida como actividad, como proceso de transformación, crea virtualmente, y no crea realidades, sino irrealidades, virtualidades. En consecuencia, la metáfora, entendida ahora como resultado de ese proceso, es virtualidad. 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). Subrayemos que para Ortega la metáfora es tanto procedimiento transfigurador como el resultado del mismo (EEP, 257). La metáfora parte de realidades, no de la nada, de la mejilla y la rosa, del ciprés y la llama, y, al forzar la identificación entre ellas, como veremos posteriormente, chocan y se anulan, se desmaterializan, pierden realidad. De ahí que Ortega califique a la metáfora de «bomba atómica mental» (TEA, 460). El resultado de la aniquilación de esas realidades es la producción

4 F. Castro Flórcz (*La estética española en el s. XX*, Apéndice a S. Givone, *Historia de la Estética*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 224) ha afirmado que esa transparencia en que consiste la obra de arte según Ortega es la propia metáfora.

de unas nuevas objetividades irreales, habitantes de un mundo ajeno al real: el objeto 'mejilla-rosa' y el objeto 'ciprés-espectro de una llama'. Ahora bien, ese objeto, esa irrealidad, la metáfora, es el objeto estético. El proceso creativo de la metáfora, esencia de la creatividad artística, es la desrealización<sup>5</sup>. Por tanto, la metáfora, más que crear, transfigura, o, mejor, crea transfigurando: parte de lo real para desrealizarlo y producir el objeto estético. Esto significa que el arte como tal se mueve en el ámbito de la virtualidad: «El objeto artístico, afirma Ortega, sólo es artístico en la medida en que no es real» (DA, 358). La obra de arte es una «abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real», de donde se desprende que el mundo real y el mundo de la obra de arte son antagónicos, incomunicantes (II, 311). El arte es descrito por Ortega en 1921 como «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). La desrealización es consustancial al arte, aunque eso sí, cada artista desrealiza a su manera, y esto es precisamente el estilo, la técnica de desrealización (VE, 476, 586)<sup>6</sup>. Es evidente entonces que la experiencia estética depende de la capacidad para tomar la idealidad, la irrealidad que constituye a la obra de arte, como tal irrealidad y no como realidad (TEA, 464). Este sentido para lo irreal, facultad imprescindible para tener experiencias estéticas, es el que le falta a Don Quijote cuando toma el retablo de Maese Pedro como realidad y no como lo que es: fantasmagoría.

Ortega expone su concepción del arte como expresión ejemplar del nuevo tiempo, del nuevo tipo de hombre que está naciendo y que entiende —y siente— la existencia de una manera deportiva y festival. La presenta como una superación de la concepción burguesa, mantenida por el *homo oeconomicus* que había dominado la cultura y la vida europeas durante el s. XIX, y que había entendido la vida desde el modelo del trabajo. Esta última ofrece una visión acomodaticia y tranquilizadora del arte, ya que lo entiende como duplicación de la realidad y, por tanto, como su afirmación. En consecuencia, en el burgués, la experiencia y placer estéticos no suponen una actitud espiritual distinta de la que adopta en el resto de su vida; el burgués, piensa Ortega, goza de la obra en lo que tiene de real. Lejos de esta posición, Ortega define el arte como una ruptura, una sorpresa, un empujón que nos saca de la realidad, del mundo cotidiano, y nos lleva a otro mundo irreal, imaginario: no hay arte entonces sin éxtasis, sin salir fuera del sí mismo real (II, 442). El arte, estima Ortega, pretende esencialmente escamotear la realidad de cada día que oprime, pesa, aburre y fatiga al hombre, y con esto damos un paso fundamental en la aclaración de la dimensión antropológica de la metáfora y del arte, que luego ampliaremos. Y la escamotea mediante la metáfora, es decir, desrealizando la realidad, metamorfoseándola en irrealidad. En dicha metamorfosis básica consiste el arte.

5 García Alonso añade que «la forma de irrealización propia del arte consiste en la construcción de universos herméticos, cerrados sobre sí mismos, autónomos» («Artista, crítico y receptor. Paralelismos», en *Primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, Cuenca, Edic. Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 151). Este sería, a su juicio, el principal postulado de la estética de Ortega.

6 Para Ortega la historia del arte occidental sigue una dirección que presenta dos caras (IV, 444). Por un lado, el arte occidental ha pasado de centrarse en lo exterior, en las cosas, a volcarse sobre el mundo interior —y objetivo— del sujeto, sobre las ideas, el orbe intrasubjetivo (IV, 455 ss). Por otro, dicho paso equivale a la evolución del arte hacia la deshumanización, o sea, hacia una mayor estilización y purificación de elementos materiales (DA, 364 ss; VE, VIII, 587). Ortega reconoce el arte de vanguardia de su tiempo como un arte deshumanizado, donde el estilo deja de ser adorno y se convierte en sustancia. No obstante, condena la supresión total de la materia de la obra de arte y su reducción a mero ejercicio de estilo. A su juicio, es imposible prescindir totalmente de lo real en el arte (DA, 366). El contenido no es lo decisivo en la obra, pues lo estético comienza donde termina lo real, pero sin materia no hay obra de arte; debe reducirse al mínimo, pero este mínimo es necesario, aunque sólo sea como elemento inerte, estéticamente nulo, a partir del cual iniciar la desrealización en que consiste toda obra de arte (III, 399-404).

Por esto la metáfora es la esencia del arte. Por tanto, Ortega entiende el arte como la potencia —metafórica— que permite a la cosa ser otra y descansar de su cotidianidad, liberándose de su confinamiento dentro de los límites de su materialidad y evadiéndose de su condición real. La creatividad metafórica en que consiste el arte permite a cada cosa ser otra irrealmente, distinta de la que real e irremediabilmente es (VE, 587). Esta tesis le hace considerar que el hombre, el hombre en actitud natural que se mueve entre cosas y no tiene que ver con otra cosa que con realidades, sólo se vuelve artista cuando trasciende lo real y vive entre virtualidades, de modo que su misión es inventar lo que no existe, aumentar el mundo añadiendo lo irreal a lo que ya está ahí (DA, 357, 371). El *artista* comienza donde termina el *hombre*; ser artista, según Ortega, es «no tomar demasiado en serio al hombre que se es cuando no se es artista» (DA, 382). Ahora podemos entender por qué sostenía Ortega que la metáfora era la potencia más fértil del hombre, la más creativa, la única que merecía llamarse, en rigor, creativa: porque si el resto de potencias humanas nos dejan dentro lo que es y sólo se dedican a manejar realidades, sin trascenderlas, la metáfora es la única que «nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas» (DA, 373). Fruto de esa creatividad que produce mundos irreales, sin peso, es el objeto estético. Sólo desde este punto de vista puede afirmarse que la metáfora crea *sensu stricto*, es decir, como creación de novedades, y que, por tanto, la obra de arte es un objeto absolutamente novedoso. Esta es la única novedad auténtica que puede crear el hombre: crear a partir del mundo real y mediante la metáfora otro mundo, el universo estético, el cual es otro, es una novedad, no porque no sea la cosa real desde la que se ha producido, no porque sea 'otro mundo real', porque entonces no sería verdaderamente *otro*. Es *otro*, es una novedad absoluta, porque es un 'mundo-otro', porque no es realidad. Sólo así, creando irrealidades, puede el hombre ser auténticamente creativo y aumentar el mundo real, dilatar el ser<sup>7</sup>. Por esto ha podido poner de manifiesto J.L. Molinuevo que la obra de arte en Ortega, concebida como metáfora, no es mimesis, no representa nada (real) fuera de sí misma, es decir, «no es la ficción de una realidad, sino la realidad —realización— de una ficción»<sup>8</sup>.

Ortega descubre que al cambio que se está produciendo en su tiempo en el concepto del contenido del arte le acompaña naturalmente una modificación de la actitud subjetiva ante él. El objeto estético ya no es realidad sino metáfora, o sea, un mundo ingravido, irrealidad liberadora del peso serio de la realidad; entonces, el arte pierde el carácter serio, grave y patético, que tuvo en el s. XIX, para ser vivido con aire jovial. La nueva experiencia subjetiva del arte no representa para Ortega sino una consecuencia más de la transformación general que supone el paso del *homo oeconomicus*, el hombre que actuaba impulsado por el esfuerzo económico, utilitarista y penoso del *trabajo*, al hombre animado por el esfuerzo lujoso, desinteresado y festivo del *deporte* (TNT, III, 195). El nue-

7 Por esto J.M. Navarro Cordón («Meditación del arte», *Revista de Occidente*, (Madrid), nº 156 (1994), pp. 98 ss) ha llamado la atención sobre la comprensión orteguiana de la belleza como revelación de una realidad nueva que empieza más allá de todo lo que es, es decir, como verdad. En el fondo así entiende Ortega la cultura, desde el modelo del arte, concibiendo su esencia de modo artístico. La tarea propiamente cultural consiste en eso, en dilatar la realidad de la única forma posible, esto es, añadiendo sobre su áspera materialidad irrealidades, idealidades, virtualidades. En consecuencia, la cultura con todos los valores que la componen no es, a juicio de Ortega, sino un espejismo que se produce 'en' y 'sobre' la materia (MQ, I, 385). Al tiempo, de aquí deduce Ortega su idea de hombre. La esencia del hombre es la «voluntad de aventura» (MQ, 382-393), es decir, el afán de trascender lo real espumando la idealidad. Por eso Ortega define el hombre como «naturaleza fronteriza» (MQ, 382), como un ser que vive entre la materialidad de la realidad y la idealidad de la irrealidad. Al abandonar ese puesto limítrofe que ocupa el hombre en el ser por considerar que lo irreal es realidad, Don Quijote representa para Ortega la concepción idealista del hombre y de la cultura. Efectivamente, según el idealismo, lo pensado, la idealidad, es, sin más, real.

8 J.L. Molinuevo, Estudio Introductorio a *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 35.

vo tipo de hombre de espíritu deportivo y festival que subyace al desarrollo del arte deshumanizado, al concebir la actividad artística como liberación de *este mundo* y evasión hacia otro mundo irreal y, en consecuencia, al experimentar el arte como ficción, como farsa, lo vive como en broma, como cosa poco trascendente y seria, pues «serio es aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia» (TNT, 194) y el arte, lejos de ejercer este pesado papel de sostener nuestra vida, pretende, más bien, evitarla, escaparse de ella. La definición del objeto estético como objeto metafórico no es, en el fondo, sino un aspecto particular más de la voluntad de Ortega de desalojar la actividad artística de la región seria de la vida, del trabajo, y de localizarla en el lado jovial de la existencia, en la proximidad de la fiesta y el entretenimiento, de la broma y la farsa. El hombre burgués, en cambio, no vivía el arte jovialmente sino muy patéticamente, pues no sólo consideraba el arte como reafirmación de la realidad, sino que, más aún, localizaba en él el fundamento de nuestra existencia. Por tanto, el arte para el burgués era cosa muy seria. En efecto, durante los siglos XVIII y XIX el arte burgués, señala Ortega, constituía el centro de gravitación vital y ocupaba el papel de la metafísica o de la religión, y se esperaba de él, como ocurre en los casos de Schopenhauer y Wagner, nada menos que la salvación de la especie humana (TNT, 194; DA, 381, 383). Frente a la cultura burguesa, que tras el fracaso de la metafísica, la ruina de las religiones y el relativismo de la ciencia, idolatraba al arte y lo consideraba la actividad más trascendente del hombre, «la potencia humana, escribe Ortega, que prestaba justificación y dignidad a la especie» (DA, 383), el nuevo arte, al hacer conscientemente de la metáfora su núcleo esencial y, en consecuencia, retirarse de la realidad seria y material de nuestro vivir natural, convirtiéndose en creador de mundos irreales, el nuevo arte, así, se sabe juego y diversión (TNT, 194), se burla de sí mismo, se ríe de las pretensiones metafísicas que lo animaron durante el s. XIX, de su intención de erigirse en guía y salvación del mundo real. «El arte nuevo, ha escrito Ortega, ridiculiza el arte» (DA, 382). Esto significa que el arte deshumanizado, mejor, todo arte que conozca su verdadera naturaleza metafórica, lleva dentro de sí, como su inspiración decisiva, un momento irónico. El arte existe a cambio de no reducirse a duplicar inútilmente la realidad ya existente, pero el horizonte de irrealidad que él mismo —como metáfora que es— suscita en el áspero mundo real requiere la previa negación de la realidad, es decir, exige ironizar nuestra inclinación natural hacia lo real, reírse de nuestro serio yo natural. Por tanto, la afirmación orteguiana de la metáfora como sustancia del arte equivale a elevar la ironía a máxima categoría estética (DA, 382). También en el ámbito metodológico, como veremos, la ironía desempeñará esta misma función crítica y restrictiva, y mantendrá esta misma relación de inseparabilidad con la metáfora.

### **La raíz antropológica de la metáfora y el arte: la voluntad de farsa**

El arte consiste en la pretensión de evitar la realidad material cotidiana que da mucho que hacer al hombre, que le pesa. Para lograrlo se vale de la desrealización metafórica, o sea, de la capacidad de liberar lo real de su carga de realidad transfigurándolo en virtualidad, lo que nos da la posibilidad de introducirnos en universos de irrealidad que no nos pesen —*los mundos sutiles, ingravidos y gentiles, como pompas de jabón*, que cantaba Machado. Ahora bien, Ortega estima que la metáfora, es decir, la potencia que permite a las cosas descansar de su realidad material para convertirse en virtualidades, obedece al modo de ser del hombre. El arte mismo, que no es sino metáfora, no puede ser entendido más que como una consecuencia de la *naturaleza* humana. La raíz antropológica de la metáfora y el arte es doble: posee una primera dimensión general, formal, y luego otra más específica y concreta, que realiza efectivamente la anterior. En primer lugar, la esencia de la

metáfora y el arte, la creatividad, la producción de novedades que superan lo ya existente, sin entrar en más particularidades, se debe a la inagotable capacidad humana de insatisfacción, a su «divino descontento», «lo que más vale en el hombre» (IV, 521). El hombre nunca está contento con *lo que es*: ni con lo que ya es él, ni con lo que es la realidad que le rodea. Siempre siente la falta de algo. Por eso, lejos de estar quieto, está permanentemente creando, abriendo nuevas posibilidades. A juicio de Ortega, el ser humano «tiene el paradójico e inquieto carácter de ser una finitud indefinida, una limitación ilimitable o elástica a la cual no es posible marcar términos absolutos» (TEA, 492). Ortega concluye afirmando que «el hombre se pasa la vida queriendo *ser otro*», pero como «la única manera posible de que *una cosa sea otra* es la metáfora», entonces «el hombre es la existencial metáfora» (TEA, 495). Este es el fundamento antropológico de la creatividad humana<sup>9</sup>. De aquí puede deducirse la comprensión artística que tiene Ortega de la esencia de la vida humana; a ella se ha referido él mismo bajo la expresión «sentido estético del vivir» (II, 518)<sup>10</sup>. Pero en segundo lugar, y esto es lo decisivo para nuestra cuestión, hay que precisar que las creaciones humanas, las innovaciones que introduce el hombre en la materia, en rigor, son metafóricas, virtuales. Ahora bien, el hombre produce irrealidades, metáforas, porque le hacen falta. Si el ser humano desrealiza las cosas, las libera de su realidad material y les da descanso, si crea metáforas, «arrecifes imaginarios», se debe a que el mismo hombre necesita descansar del mundo real, escaparse de la pesadumbre y seriedad de la vida. En efecto, la metáfora —y, con ella, el arte—, según Ortega, «no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar las realidades» (DA, 373). Por otra parte, sólo la metáfora, como única potencia que nos permite trascender lo que es, puede satisfacer ese apetito de liberación, de evasión, que define al hombre. En definitiva, la metáfora y el arte, en tanto creadores de universos de irrealidad, son consecuencias de la necesidad *instintiva* del hombre de tomarse, de vez en vez, vacaciones de realidad.

Ortega sostiene que el hombre necesita imperiosamente —a ratos— dejar de *vivir en serio* y *vivir en broma*; esto significa que está constituido por una *voluntad de farsa*, que la farsa es «una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana», «un lado imprescindible de nuestra existencia» (TEA, 466). ¿Por qué? Ortega considera un enigma que la farsa sea consustancial a la vida humana, sobre todo si se tiene en cuenta que el resto de ella es absoluta seriedad. La vida es seria o, lo que da igual, pesa, porque, aunque nos es dada, no nos es dada hecha sino por hacer. Queramos o no, estamos condenados a hacer nuestra vida, a decidirla constantemente, bajo nuestra exclusiva responsabilidad; no tenemos más remedio que llevarla sobre nuestras espaldas. La vida tiene peso; por eso es tan seria, tan grave, y está llena de pesadumbre. Pues bien, un ser así, como el hombre, cuya condición es tarea, responsabilidad, pesadumbre, seriedad, necesita tomarse algún des-

9 Es evidente que el origen de esta comprensión orteguiana del ser del hombre y de la creatividad humana se encuentra en su concepto de vida, que Ortega depura a partir de la *Wille zur Macht* nietzscheana, eliminando su irracionalismo y añadiéndole una dimensión de objetividad. La perpetua insatisfacción del hombre responde a la vitalidad en plena forma, cuyo síntoma decisivo es, según Ortega, la innovación, la disconformidad con lo ya establecido y cristalizado, una tendencia permanente a superarse: vivir es siempre *ser-más* (cfr. TNT, 166: II, 178).

10 Molinuevo ha profundizado en el análisis de este «sentimiento estético» que constituye el núcleo de la existencia y que permite establecer un puente entre el arte y la vida: a su juicio y habida cuenta de que la metáfora es la operación por la que una cosa es otra, la máxima expresión de ese sentimiento sería el modelo de existencia en el que se integran los contrarios, la existencia metafórica, un «imperativo de vida múltiple» según el cual la esencia de la vida humana es no renunciar a nada, la voluntad de ser otra cosa y luego otra, y otra, o sea, la voluntad de serlo todo (Estudio Introductorio a *El sentimiento estético de la vida*, ed. cit., pp. 14, 33). Por esto el arte es cosa muy humana, puesto que, como metáfora que es, es afán de esa totalidad que define al ser humano. Esta es la razón que permite a Ortega localizar en el centro de la vida humana el sentimiento estético.

canso de su vivir serio y pesadoso, necesita suspender provisionalmente su estar en la realidad. Esta es la causa, a juicio de Ortega, que explica la necesidad humana de evadirse del mundo de la realidad, su voluntad de farsa (cfr. TEA, 467 s). La vida humana no es —no puede ser— sólo seriedad; tiene que ser también, a veces, broma, farsa. Es evidente que si la vida real fuese sólo fatiga, pesadumbre, angustia, no querríamos vivir. Pero realmente Ortega destaca que la vida es también empresa, aventura (RH, XII, 217 ss). Por este motivo, sólo necesitamos huir de cuando en cuando de la angustia que produce tener que sostener nuestra vida a pulso. En suma, el resultado de una vida como la humana, compuesta por la angustia y la aventura, es la voluntad de farsa. Por tanto, a los haceres propios de la seriedad de la vida, el hombre añade otro consistente en liberación de todo lo que hacemos seriamente: jugar. Como el resto de las actividades (serias) de la vida nos son más o menos impuestas por la realidad, Ortega entiende el juego como «la más pura y propia invención del hombre» (TEA, 469). De nuevo aparece el juego como la categoría básica desde la que Ortega entiende el arte. En tanto evasión de lo real, el arte no es vivir en serio sino jugar, vivir en broma. Efectivamente, mientras jugamos no hacemos nada en serio, pero también puede decirse paradójicamente que jugamos por una cosa muy *seria*: para satisfacer la inexcusable necesidad de tomarnos unas vacaciones de nuestra vida seria. Por esto Ortega define el juego como «el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal» (TEA 469). Este traerse de su vida seria a otra en broma, este volverse de su ser real —lo vital— hacia lo irreal o imaginario —lo ultravital—, es *dis-tracción*, *di-versión*. El hombre necesita distraerse, divertirse (TEA, 469)<sup>11</sup>. Al di-vertirnos nos evadimos del mundo real y llegamos al irreal. Entonces, subraya Ortega, «la diversión tiene dos polos: aquello *de* que nos divertimos o apartamos y aquello *con* que nos divertimos o absorbemos» (VI, 484). Para divertirnos, para huir de esta vida, es necesario que otro mundo absorba nuestra atención, otro mundo que no sea realidad, pues si lo fuese de nuevo encontraríamos la misma seriedad y pesadumbre que en el mundo que pretendíamos evitar y no merecería la pena el viaje. Estar en ese mundo virtual sí sería realmente suspender nuestra realidad, dejar de vivir un rato en serio, descargarse del peso de la vida; en palabras de Ortega, sería «sentirse aéreo, etéreo, ingravido, invulnerable, irresponsable, in-existente» (TEA, 469).

El ser humano necesita descansar de la vida en serio, jugar, divertirse, vivir en broma; lo único que nos ofrece la posibilidad de hacerlo es escaparnos hacia un mundo irreal, sin peso. Este es el origen de la potencia metafórica como instrumento de deshumanización, de aniquilación de la realidad, y el fundamento del arte como metáfora, como irrealización. La actividad metafórica del arte, al dar descanso a las cosas de su condición real y liberarlas de los límites que establece su realidad, esto es, al transfigurar la grave realidad que nos apesadumbra en otra cosa que no nos pese, en irrealidad, (VE, 586), lo que en verdad pretende es que el hombre se evada de su vida real, pesada y seria, que el hombre, en suma, descanse de sí mismo, introduciéndose en un orbe irreal. En una de

11 Existe, sin duda, una conexión meramente formal entre la perspectiva teológica de la diversión (*divertissement*) de Pascal y la concepción puramente mundana, secular, de Ortega: en ambos casos, la diversión es evasión, fuga —de las miserias de la existencia humana, en Pascal, del mundo real y cotidiano, en Ortega. Pero la diversión pascaliana, definida como «la más grande de nuestras miserias», ya que es lo que nos impide pensar en nosotros, en la miserable condición humana, y buscar un medio más sólido para salir de ella —la vía religiosa—, parece animada exclusivamente por un espíritu angustiado, nihilista, negador de la vida (cfr. *Pensamientos*, [§ 414, ed. de L. Laffuma]. Madrid, Alianza, 1986, p. 126). El concepto de la diversión de Ortega contiene tanto la angustia como la voluntad de aventura y empresa, aunque básicamente se levanta sobre esta última, que no es sino una afirmación jovial de la vida, lo que pone de manifiesto el tono nietzscheano predominante en la filosofía de Ortega.

las conferencias dadas por Ortega en Argentina en 1916 sostiene que la metáfora es la «cosa más rara del mundo», pues si el resto de cosas y seres exigen que nos las tomemos en serio, «sólo las metáforas y los payasos nos piden lo contrario»<sup>12</sup>. Tras la metáfora y el arte subyace la voluntad humana de irrealidad, de farsa, de juego, la pretensión de huir de lo real, de di-vertirse<sup>13</sup>. Por esto, en último término, el arte es juego, diversión. La virtud escapista que contiene el arte ofrece a Ortega la posibilidad de conectarlo con los sueños y la fiesta (TEA, 476). Si ya pudimos comprobar que la conciencia de que el arte es metáfora, irrealidad, es lo que nos permite vivirlo en broma, como un juego, sin patetismos, ahora descubrimos que para satisfacer nuestra necesidad de evitar lo real, descansar de la vida seria y vivir jugando, aunque sólo sea un rato, nos hace falta la ventana de virtualidad que sólo el arte como metáfora puede abrir en la áspera materialidad<sup>14</sup>. Más aún, Ortega considera que hay una jerarquía en las formas de distraerse y divertirse, y que la más perfecta son las bellas artes, especialmente el teatro, «cima de esos métodos de evasión que son las bellas artes» (TEA, 470). Nada consigue liberarnos de esta vida tan eficazmente como el arte. Al leer una novela, p. e., nuestra vida, afirma Ortega, queda radicalmente suspendida; mientras la leemos, vivimos en el mundo imaginario de la novela (TEA, 470; V, 403). La contemplación de la belleza transporta al hombre a otro mundo, fuera de este mundo real; por eso Ortega asemeja el placer de lo bello y el sentimiento místico, ya que ambos nos ponen en contacto con lo trascendente (VE, 622). Esta voluntad de trascender lo real no sólo anima la metáfora y el arte; es la pieza clave en la comprensión raciovital del hombre y la cultura. El mito de que se vale Ortega para explicar el origen del hombre alude a una enfermedad que simbólicamente llama paludismo, cuya consecuencia es una hiperfunción cerebral. Como resultado de la misma, el hombre se llenó de imágenes, de fantasías, hasta el punto de crear dentro de sí un mundo imaginario, virtual, irreal, apartado del mundo exterior y enfrentado a él. Con el nacimiento del mundo interior ideal comenzó el hombre. «Somos hijos de la fantasía», confirma Ortega; el hombre es el «animal fantástico» (cfr. IX, 190 s, 621 ss). Surgió cuando, animado por una voluntad de abandonar lo real, creó universos imaginarios, fantásticos. La fantasía es la principal categoría de la antropología orteguiana. Lo que distingue al hombre es que es el *animal bidimensional*: el único animal que vive, al tiempo, dentro y fuera, en dos dimensiones, con un pie en el mundo real y otro en el irreal. El hombre habita *entre* el orbe de la materialidad y el de la idealidad; por esto, Ortega lo calificó, recuperando una tesis platónica, de «naturaleza fronteriza» (MQ, 382). Ahora bien, la cultura no es otra cosa que ese mundo virtual,

12 *Meditación de nuestro tiempo*, ed. de J.L. Molinuevo, Madrid, FCE, 1996, p. 158. El texto de estas conferencias no aparece en las *Obras Completas*.

13 Cfr. García Alonso, *El naufrago ilusionado*, ed. cit., pp. 207-212. Por otra parte, de aquí podemos inferir que el concepto de fondo que tiene Ortega del arte es bien distinto del expuesto por Heidegger, referencia filosófica clave del pensamiento de Ortega a partir de 1928. Si la perspectiva orteguiana del arte es antropologista o humanista, la de Heidegger es ontológica. Esta escisión marca no sólo sus posiciones ante el arte, sino que es un excelente modo de comparar las dos filosofías (cfr. Cerezo, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 332). A Ortega no le interesa si el arte es revelación del ser, *Lichtung*, si en él se pone en obra la verdad; le interesa lo humano del arte. Para Ortega, el arte es sólo algo que hace el hombre —para evadirse de la grave realidad. La esencia del arte —como la de la técnica— consiste en lo que es en la vida humana. Contra Heidegger, Ortega considera que nada trasciende la dimensión óptica de la vida humana, nada puede ser comprendido si no es reducido a sus términos humanos; ni siquiera el ser, que no es por sí subsistente, aparte de la vida (VII, 428). Sin duda, a este humanismo —antropologismo— se refería Heidegger cuando declaraba haber descubierto cierto positivismo en la obra de Ortega («Encuentros con Ortega y Gasset», *Clavileño*, (Madrid), n° 39 (1956), p. 2).

14 El arte en Ortega, resume J. Jiménez («El arco de la estética», *Revista de Occidente*, (Madrid), n° 168 (1995), p. 14), consiste tanto en liberación de la vulgaridad cotidiana como en sustitución de esa vida diaria por una vida más intensa, aventurera.

irreal, fantástico, un universo metafórico creado a partir de y sobre la materia. En palabras de Ortega, «sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar» (MQ, 385). Todos los conceptos y valores culturales, «la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia» (MQ, 385). La cultura también es hija de la fantasía. El punto matemático, la línea recta, la justicia, la felicidad, etc., son productos fantásticos, espejismos, ideales, nunca realidades, de donde se desprende que el conflicto entre el mundo interior del hombre, la región de sus deseos, y el mundo exterior, el universo real, es permanente e insoluble, lo que condena al hombre a ser el eterno descontento con la realidad, siempre distante de sus fantasías. Por tanto, tras la cultura sigue actuando el mismo afán de superar y descansar de lo real, de manera que por uno de sus lados la cultura es farsa. Esto permite a Ortega sostener que la diversión es una de las grandes dimensiones de la cultura (TEA, 470). Para confirmar su tesis, el propio Ortega nos recuerda que Platón conectaba la cultura (*paideia*) con el juego, la broma o la farsa (*paidía*).

### La forma metafórica del pensar raciovital

Aunque la metáfora es irrealidad, toda transformación metafórica de una cosa en otra se basa sobre el descubrimiento de una semejanza real entre esos dos elementos: así, el ciprés y la llama tienen el mismo esquema lineal. Así como la metáfora proporciona belleza cuando termina su parte de realidad, de conocimiento, así también, confirma Ortega, «no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas» (DGM, 393)<sup>15</sup>. Por tanto, la metáfora y el arte no sólo son métodos humanos de evasión del mundo real hacia el orbe virtual; además, poseen una dimensión cognoscitiva, epistemológica. La metáfora es, según Ortega, «conocimiento de realidades», más aún, un «medio esencial de intelección» (DGM, 390 s). Y el arte, añade, es una «peculiarísima manera de conocimiento» (EEP, 255), porque se propone darnos a conocer la intimidad o esencia vital de las cosas, o sea, intenta ofrecérmolas ejecutándose, siendo por dentro, como un yo. «El objeto estético, escribe Ortega, es una intimidad en cuanto tal» (EEP, 256)<sup>16</sup>. Ahora bien, la semejanza que realmente existe entre aquellos dos objetos reales es sólo parcial, de modo que no son idénticos. Pero la voluntad de identificarlos, de transformar uno en otro, nos obliga a superar su realidad, los límites reales de esas dos cosas, a desrealizarlas, para adentrarnos en un mundo irreal donde sí es posible esa transfiguración e identificación, donde los cipreses *son como* llamas, lo que es imposible en el universo real. Ese mundo es el de la conciencia. Aquí es donde se produce el momento de conocimiento que la metáfora contiene esencialmente. La metáfora abandona la realidad de las cosas y se queda con la huella que las cosas producen en la conciencia, con su molde mental, 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)<sup>17</sup>. En lenguaje husserliano diríamos que la

15 También P. Ricoeur sostiene que la metáfora, además de ser medio expresivo, es un método de pensamiento, posee básicamente una «función de descubrimiento» (cfr. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 332).

16 Ortega define el arte como «un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose» (EEP, 256). Si la lengua sólo *alude* a la intimidad, el arte la *ofrece*: esto es lo que lo distingue.

17 En un valioso y analítico estudio del *Ensayo de estética*, J. San Martín analiza la teoría del arte orteguiano y especialmente su concepción de la metáfora («¿La primera superación de la fenomenología? El *Ensayo de estética a manera de prólogo* de Ortega y Gasset», en *Primado de la vida*, cd. cit., sobre todo pp. 124-131), y en él destaca que esa identidad se da en el lado del sujeto; concretamente partiendo del hecho de que la realidad —mirada desde el ángulo subjetivo— se desrealiza y adquiere un lado sentimental, pues llamamos sentimiento, afirma Ortega, «a lo que toda imagen es como estado ejecutivo mío» (EEP, 260).

metáfora se centra en la *conciencia de* las cosas. La apelación a Husserl no es casual. El propio 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). En suma, la metáfora se realiza abandonando la realidad de las cosas y quedándonos con su concepto, o sea, con nuestra *conciencia de* ellas, con nuestro mero y puro intencionar, referirnos, mencionar o aludir, a las cosas. Ortega define la metáfora como «transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental» (EEP, 261 n). También el arte, como metáfora que es, encuentra su medio elemento en la *conciencia de* y consiste en irrealización. El arte, pues, se mueve en el ámbito de los lugares sentimentales, o sea, en nuestro sentimiento de vida, en la sensación que la vida, al vivirla, en contacto con el mundo, nos produce<sup>18</sup>. Ortega descubre que la metáfora, al desrealizar y limitarse a la *conciencia de* las cosas, es una operación similar a la *epokhé*, aunque efectuada de forma irreflexiva. La metáfora equivale a una reducción fenomenológica no teórica<sup>19</sup>. 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 las distintas 'conciencia de'. En concreto, precisa Ortega, la *conciencia de* de la mejilla y la rosa, del ciprés y la llama, son, por lo visto, idénticas. Semejante descubrimiento, intraducible a conceptos, imposible de enseñar o aprender, es la cualidad propiamente artística; es, con palabras de Ortega, «el hecho siempre irracional del arte» (EEP, 261).

La identidad real que descubre la metáfora es parcial, es sólo semejanza: los cipreses no son verdaderamente llamas, aunque existe entre ellos cierta analogía. Ahora bien, sólo «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; el arte *es* metáfora. Para forzar la identidad total, es decir, para que la metáfora alcance potencia estética, tiene que evitar la *realidad material* de las cosas y retroceder hacia esa región de *realidad débil* que es la 'conciencia de', lo que implica que la obra de arte es artística en la medida en que no es real. La ciencia, en cambio, sólo se interesa por ese momento de conocimiento, de realidad o verdad, que posee constitutivamente la metáfora, por el descubrimiento de semejanzas entre realidades distintas. La ciencia, por tanto, sólo *usa* la metáfora (DGM, 387). La metáfora, además del uso estético, tiene tanto un uso expresivo como intelectual (DGM, 390). Más aún, para la ciencia, cuando tiene que pensar ciertos objetos difíciles 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 metafóricamente o indirectamente los conceptos que tienen cierta analogía con el objeto que pretende definir, sin dejar, por supuesto, de tener conciencia de que no son idénticos entre sí sino sólo análogos, de que emplea los conceptos en sentido indirecto. Esta conciencia es lo que impide que la ciencia dé un paso más allá y afirme la metáfora como algo real, y se convierta en poesía. Ejemplo paradigmático de este uso de la metáfora por parte de la ciencia es el intento de definir la conciencia, esto es, el aparecer, el darse cuenta, el objeto, a juicio de Ortega, «más difícil de concebir, percibir, describir y definir» (DGM, 396). Efectivamente, nada se nos da sin la conciencia, sin nuestro darnos cuenta de ello, de modo que la conciencia es «un objeto que va incluso en todos los demás, [un] objeto universal», pero cómo darse cuenta del

18 *Vid.* Regalado, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, p. 100.

19 Ortega entiende la tendencia deshumanizadora que caracteriza al arte de vanguardia como un fenómeno histórico característico del nuevo tiempo, coincidente con la fenomenología husserliana, en el sentido de que ambos emplean la desrealización como método y se vuelcan sobre las ideas, lo intrasubjetivo (IV, 455; DA, 359, 366).

propio darse cuenta (DGM, 396). La ciencia filosófica ha tenido que recurrir a metáforas para expresarlo, y metáforas son la tabla de cera y el sello (realismo), el continente/contenido (idealismo), y la propia tesis perspectivista de Ortega de los *Dii consentes*, donde sujeto y objeto se son mutuamente ajenos, radicalmente distintos, pero dependientes e inseparables uno de otro (XII, 388; DGM, 396-400; CUR, 176). Otro ejemplo que presenta Ortega del uso expresivo e intelectual de la metáfora es la expresión 'fondo del alma'. Como no hay una forma directa de pensar y decir el objeto a que se refiere esa denominación, al llamar 'fondo' a cierta parte del alma nos damos cuenta de que usamos ese concepto —'fondo'— no directamente sino indirecta, análoga o metafóricamente, puesto que sabemos que con él significamos ciertos fenómenos espirituales que realmente no están en el espacio ni son corpóreos (DGM, 390).

Aún más decisivo es el papel de la metáfora en la filosofía de la razón vital. Aquí su uso es sustancial; no es ya un mero instrumento auxiliar sino que es —junto a la ironía— *el* método de la razón vital, *el* modo raciovital de pensar. Tan entrañada está la metáfora, que puede afirmarse que la metáfora viene a ser la forma filosófica de existir de la racionalidad vital, su articulación y despliegue efectivo. La razón vital es inconcebible sin la metáfora: o es metafórica o no es. Y la causa de esta profunda solidaridad es bien clara: la vida, objeto cuyo *logos* pretende desvelar la filosofía raciovital<sup>20</sup>, es, según Ortega, «un fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar» (II, 519). Esto se debe a que la vida, entendida como el ámbito de la experiencia inmediata y antepredicativa del vivir natural de la conciencia, o sea, del *cogito lebendig* husserliano, consistente en intimidad, en la actualización de la conciencia en primera persona, en ejecutividad, y compuesto por la estructura yo/mundo circundante (*Ich und meine Umwelt*)<sup>21</sup>, la vida decíamos, es el «texto eterno» (MQ, 385), esto es, la fuente originaria y permanente del *logos*. Por esto mismo queda siempre más allá de todo significado ya acuñado. Precisamente por ser origen de los sentidos y los conceptos, texto sobre el que debe volcarse la conciencia reflexiva para extraer ya pulido el *logos* originario vital que en él sólo está apuntado, en germen, por ello, rebasa todo concepto, supera la potencia racional<sup>22</sup>.

20 Por este motivo, la filosofía, según la concibe Ortega, en clave raciovital, tiene algo de poesía. Ortega distingue entre hablar y decir. *Hablar* es «usar de una lengua en cuanto que está hecha y nos es impuesta por el contorno social», lo que implica que «esa lengua ha sido hecha y hacerla no es ya simplemente hablar; es inventar nuevos modos de la lengua, porque los que hay y ella tiene, ya no satisfacen; no bastan para decir lo que se tiene que decir» (VII, 248). Este hacer la lengua es *decir*, «el anhelo de expresar, manifestar, declarar», una función o actividad, pues, «anterior al hablar y a la existencia de una lengua» (VII, 248). Si el hablar es mecánico, usa unos modos lingüísticos ya hechos, el decir es más primario y creativo, inventa —descubre— los modos que empleará luego el habla. Pues bien, la poesía es *decir originario* (vid. Cerezo, *op. cit.*, pp. 409-413). Ortega escribe que «la poesía no es, en rigor, lenguaje [...] Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra» (VE, 491 n). La poesía no sólo *dice*, no sólo es creativa, sino que es la creación originaria del lenguaje, el primer decir, la primera traslación a la palabra de las evidencias primarias, las experiencias originarias del vivir, de manera que el nombre poético es el nombre primigenio y auténtico de las cosas, una metáfora (IX, 386; VIII, 292). El lenguaje comienza siendo poesía, decir originario del mundo vital. La poesía es la primera manifestación cultural, el primer saber cristalizado del *logos* originario; de ahí que el lenguaje, dado su origen poético, sea, según Ortega, la «ciencia primitiva», la interpretación primigenia del mundo (V, 445). Está tan cerca de la vida, de la *naturaleza originaria*, que es ya *cultura*, pero todavía casi es vida, *natura*. La filosofía de la razón vital es poética porque también su objeto es retroceder hacia la vida primaria con el fin de desvelar su *logos* originario (VII, 317). La diferencia entre filosofía y poesía reside en la *voluntad de claridad* que define a la filosofía, lo que la lleva a intentar elevar el *logos* del mundo antepredicativo vital al nivel del concepto, mientras que la poesía, el «instante de excepcional pureza creadora» (IX, 384), es un saber más preocupado de la innovación, del contacto con la realidad primaria, y, en este sentido, más sugerente y metafórico y menos desplegado conceptualmente. El saber poético es, ante todo, creación, metáfora; el saber filosófico es reflexión, concepto, aunque, en tanto volcado sobre el mundo vital, usa la metáfora, posee una dimensión de *poiesis*.

21 Sobre la herencia fenomenológica del concepto orteguiano de vida cfr. Cerezo, *op. cit.*, pp. 218-229.

22 Vid. Regalado, *op. cit.*, p. 25.

Ahora bien, con esta tesis Ortega no pretende afirmar la impotencia del concepto ni negar la razón para postular —como hace Bergson— una especie de intuición transracional como única posibilidad de penetrar en la realidad vital (*vid.* 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 conozca directamente la vida: «Es imposible, escribe, conocer directamente la plenitud de lo real» (IV, 235). La vida, el constante llevarse a cabo de la conciencia natural en primera persona, la intimidad, «no puede ser directamente objeto para nosotros» (EEP, 260). Pero con ello confirma la posibilidad de administrar la razón de otra forma para conocer la vida indirecta o metafóricamente. Ortega reivindica una región de lo real, el ámbito de las experiencias vitales inmediatas y preteóricas, despreciado y relegado a la *doxa* por la tradición racionalista, vencida de que en él no se pueden fundamentar verdades filosóficas. Y lo hace salvando su peculiaridad, es decir, sin someterlo a las construcciones lógicas de la pura razón y proponiendo la metáfora como método para penetrar en él. Al negar el conocimiento directo de la vida, lo que verdaderamente niega Ortega es la esencia de la modernidad: la fe en que la razón es un poder mágico que todo lo aclara, al que nada se resiste, porque se da por supuesto que el mundo de la razón y el mundo de la realidad son idénticos (HS, VI, 15); o sea, niega la identidad razón/vida, el dogma central del racionalismo. «Mi ideología, sostiene Ortega en 1924, no va contra la razón, puesto que no admite otro modo de conocimiento teórico que ella: va sólo contra el racionalismo» (III, 273). Sólo de la suposición de esa tesis racionalista que identifica *a priori* concepto y realidad, se puede deducir que la razón conoce directamente la realidad vital, sin más que seguir sus conceptos. Igual que el burgués toma el arte —que es metáfora— como realidad, así el idealismo, el racionalismo, la filosofía del hombre burgués, toma los conceptos por realidades.

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). Esto significa que «todo concepto es por su naturaleza una exageración y en este sentido una falsificación. Al pensar dislocamos lo real, lo extremamos y exorbitamos» (IN, II, 649). El concepto viene a ser respecto de la realidad que designa como una «representación topográfica de la tierra» (IN, 649). Esta es, en palabras de Ortega, la «ironía nativa de todas nuestras ideas» (IN, 649). Existe, pues, una inadecuación de principio entre la experiencia originaria de la vida y su categorización racional, debido a que la vida es texto eterno. Los conceptos no son directamente lo real: «Entre la idea y la cosa, estima Ortega, hay siempre una absoluta distancia», de manera que «lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo» (DA, 375). La vida posee una dimensión de opacidad que 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 (*Discours*, IV), Ortega mantiene que la realidad vital es equivocada, contradictoria, es esto y lo otro, tiene muchas caras (EST, 61, 66; V, 191); demasiado rica y compleja para que puedan apresarla directamente, escapa de los conceptos:

*Yo no creo más que en el equivoco*, escribe Ortega, porque la realidad es ella misma equivocada y toda simplificación y todo lo que pretende ser inequívoco 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), basada en la semejanza parcial que descubre y sobre la que se eleva la metáfora, el objeto estético, y que

consiste en la posibilidad de pensar —de forma indirecta— algo con un concepto siendo conscientes de que no son idénticos sino sólo análogos. Por tanto, si la reflexión quiere obtener algún rendimiento cognoscitivo sobre el texto del mundo vital, sobre el ámbito de experiencias originarias de la vida natural de la conciencia, debe volverse sobre él indirecta o metafóricamente. La metáfora entonces, lejos de ser una intuición mística, 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», un instrumento por el que la razón accede a «lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad» (DGM, 391); representa, en suma, el método de la razón vital, lo que le permite leer el *logos* silencioso alojado en el texto del mundo vital<sup>23</sup>. La localización del *logos* originario en la vida, lo que en el fondo no es sino una impugnación de la identidad racionalista, hace imprescindible el uso de la metáfora. Sólo mediante ella —en sentido indirecto— puede pensar la razón lo que en principio no puede. La metáfora es el instrumento que logra potenciar el concepto, sobredeterminarlo, reventar sus límites, para que *diga más* de lo que puede en sentido directo; entonces, más que decir directamente, *sugiere*. Precisamente, «ese decir [o pensar] que es sugerir es la metáfora» (RH, 168). A través de la metáfora se obtiene un *concepto sugerente*, un *concepto que dice más*, que consigue que nuevas realidades —las más decisivas, las que rebosan los límites del concepto, las experiencias originarias del mundo vital— se hagan presentes, aunque sea en forma indirecta, sólo sugeridas. Por esto, Ortega no duda en declarar en 1947 que la metáfora es el «nombre auténtico de las cosas» (VIII, 292), su nombre poético<sup>24</sup>. Si emplear directamente los conceptos significa suponer que lo real es idéntico a ellos, usarlos indirecta o metafóricamente quiere decir tomar conciencia de la «ironía nativa» de todos nuestros conceptos (IN, 649), esto es, darse cuenta de que los conceptos no son idénticos a la realidad, sino analogías o, en palabras de Ortega, «cuadrículas», «representaciones simbólicas», «esquemas», «visiones aproximadas» (IV, 235; RH, 226). En definitiva, a esa toma de conciencia equivale la filosofía de la razón vital, a la conciencia de que no se puede pensar directamente la vida sino sólo mediante *sugerencias*, en sentido indirecto u oblicuo. La razón vital es una filosofía de la diferencia: sabe que sus conceptos ni piensan ni dicen 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.

### La ironía como crítica de la razón vital

Ahora bien, la aplicación del método metafórico obliga a la razón vital a ejecutar otra operación metódica complementaria de la anterior: la ironía. Realmente, la ironía es la forma que adopta una crítica de la razón en clave raciovital<sup>25</sup>, y consiste, según Ortega, en detener «la tendencia natural

23 Regalado estima que la metáfora es el vehículo idóneo para acceder al mundo primario de la vida (*Ibid.*, p. 17).

24 En este sentido entendemos —y suscribimos— la tesis de J. Marias según la cual Ortega enseña que el desvelamiento del *logos* del mundo vital, la *alétheia*, sólo se consigue desde un cierto temple, el temple literario, sin excluir por supuesto el papel del concepto. Por esto, añade Marias, en Ortega aprendemos que «para conseguir precisión, no hay más remedio que hacer literatura» (*Ortega. Circunstancia y vocación*, tomo II, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 39 s). En suma, esta última comprensión de la metáfora como instrumento idóneo de captación de lo real nos permite, al tiempo, confirmar la tesis heideggeriana según la cual la metáfora es una forma del pensar metafísico, y llamar la atención sobre el hecho de que la constitución metafórica del pensamiento de Ortega lo mantiene inscrito en la época de la metafísica (cfr. F. Castro Flórez, *op. cit.*, p. 222).

25 De hecho, en el *El tema de nuestro tiempo* de 1923, texto donde Ortega lleva a cabo una crítica de la razón vital, según afirma en 1932 (IV, 404 n), la operación que resume dicha crítica y que concluye en la supeditación de la razón a la vida,

[que] nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella» (DA, 375 s). La ironía frena el afán absolutista constitutivo de la razón, su propensión racionalista. Significa, en consecuencia, que «renunciemos alegremente, valerosamente, a la comodidad de presumir que lo real es lógico y reconocamos que lo único lógico es el pensamiento» (HS, VI, 30). Dado que el concepto por sí mismo, en sentido directo, determina —construye— una realidad fija, precisa e inamovible, la promoción de la tendencia natural de la razón, al legislar —e identificar— lo real desde la lógica puramente racional, conduce hacia una realidad cerrada y abstracta, y le impide al concepto cualquier posibilidad de abrirse a lo que pudiera decir, exigir —gritar— la realidad. Este circuito cerrado y estático, asfixiante, entre concepto y realidad, es lo que mejor define a la filosofía de la identidad. El racionalismo representa su expresión más depurada, y a ello contribuye su voluntad de vaciar de *logos* la realidad originaria, considerándola mero caos, y su afirmación de que el orden, la medida, el *logos*, reside en la pura razón, en la cultura. Por tanto, para Ortega, la filosofía racionalista no es sino la cristalización reflexiva más radical de lo que en principio no deja de ser un conato natural e irónico de la razón. Ahora, de lo que se trata es de invertir esa «ironía nativa» de la razón, es decir, ironizar el racionalismo<sup>26</sup>. La práctica de esta operación, la crítica de la crítica idealista de la racionalidad, la puesta en marcha de la ironía orteguiana, tarea a la que el propio Ortega considera en 1923 *tema de nuestro tiempo* y cuyo desenlace es la razón vital (TNT, 178), arroja como resultado, según ha advertido muy finamente Regalado, la apertura del concepto<sup>27</sup>. Ironizar el concepto significa suspender su propensión a constituirse en señor de lo real y hacerlo poroso a la vida, disponible para seguir pensando el sentido originario que no cesa de brotar de la realidad vital. Dejar abierto el concepto es lo que permite potenciarlo al nivel de la metáfora para que, más que decir, sugiera<sup>28</sup>. El pensar metafórico de la razón vital es un pensar abierto, abierto a la vida, lo cual es consecuencia necesaria de su conciencia de que la vida le trasciende, de que la vida es su fuente inagotable e irrebasable (cfr. NOT, 38). Por ello sabe que sólo puede sugerir la vida, no decirla. Esta ironía tiene como fundamento la inversión del mundo invertido idealista —y positivista— que había alojado el *logos* en la razón. Ortega devuelve el *logos* al mundo vital, considerado entonces origen de todo significado racional, espacio protocultural (MQ, 320 s)<sup>29</sup>. Por tanto, sólo una vez ironizada

---

o sea, en la razón vital, es denominada por Ortega «nueva ironía, de signo inverso a la socrática», la cual fue el inicio de la pretensión racionalista de suplantar lo vital por lo racional (TNT, 176 ss).

26 Esto ha permitido a Ph. Silver calificar la filosofía orteguiana de la razón vital de «racionalismo autoirónico» (*Fenomenología y razón vital*, Madrid, Alianza, 1978, p. 159 n).

27 Regalado, *op. cit.*, p. 121.

28 Como decir que sugiere, esto es, como decir abierto por naturaleza, única forma de abrirse y de recuperar el *logos* del texto precóico y eterno de la vida, y, por tanto, como «nombre auténtico de las cosas», la metáfora representa para Ortega lo contrario del término, que es determinación de una realidad cerrada que él mismo construye, sin ninguna posibilidad de apertura. Por esto, escribe Ortega en 1937, «una terminología sólo es inteligible si previamente el que escribe o habla y el que lee o escucha se han puesto individualmente de acuerdo sobre el significado de los signos» (V, 435), es decir, requiere una previa definición. A ello se debe también el que la terminología, a diferencia de la lengua, sea más precisa (IX, 431). El término obtiene precisión a costa de volverse de espaldas a la realidad vital originaria. La lengua, en cambio, que es «cosa muy diferente a una terminología» (IX, 431), debe su imprecisión, su carácter metafórico, a su apertura a las experiencias vitales primarias. De hecho, el saber primario que contienen las palabras de la lengua, las intuiciones que van en ellas encapsuladas, son, según Ortega, metáforas elementales, venerables e inveteradas (VII, 418 s).

29 Esta operación, en apariencia sencilla, representa para Ortega la superación de la filosofía moderna, de corte idealista y positivista, y el verdadero origen de la razón vital. Ahora bien, Ortega considera la fenomenología de Husserl como verdadera responsable de esta localización del *logos* en las experiencias inmediatas y antepredicativas del mundo vital (IV, 509 s). Con ella, añade Ortega, Husserl se convierte en el causante de la «gigantesca innovación» (IV, 509) de nuestro tiempo que permite salvar la filosofía, la cual casi había desaparecido durante la segunda mitad del s. XIX por pérdida de nivel ontológico (cfr. VII, 288). En este sentido hay que entender la afirmación de Ortega: «En 1900 no había pro-

la ironía racionalista, la suposición de que la realidad vital es tal y como (decretan) los conceptos, puede la razón acometer la verdadera tarea del conocimiento: subordinar, adaptar, ajustar, la razón a la vida, haciendo de la vida —texto eterno— razón (RH, 233). La ironía formulada por Ortega consiste sencillamente en percibir la «ironía nativa» de nuestros conceptos, en captar la idealización de la realidad que nuestras ideas representan ingenua y espontáneamente. Sin esta operación irónica no hay conocimiento. Ortega sostiene que es necesario desintelectualizar la realidad para poder serle fiel y captar su *logos*, no el que proyecta la razón (HS, 30). Para captar el ser, el pensar tiene que ironizarse, o sea, tiene que restarse, debe quitar de lo real la estructura ideal, ficticia y falsificadora que él *per se* proyecta. De hecho, escribe Ortega, «la verdad resulta cuando al trasluz de ese mundo ficticio miramos la realidad. Nos basta entonces con restar nuestra propia exageración» (IN, 649).

La crítica irónica de la razón que Ortega propone bajo el título 'razón vital' representa una inversión del racionalismo y equivale a la conciencia que toma la razón de sus límites, es decir, a la conciencia de la distancia que existe entre la razón y la vida, lo que le lleva a tener presente que «la realidad es siempre más o menos distinta de lo pensado» (RH, 234), que las cosas primarias son diferentes de su lógica interna y que, en suma, tienen que ser pensadas indirecta o metafóricamente. La ironía orteguiana plantea una restricción sobre los conceptos para ser conscientes de su idealidad y de que no son directamente lo real; y concluye en la conciencia de que lo que pensamos es metáfora. De aquí se desprende que esta crítica de la razón vital nada tiene que ver con la crítica de la razón pura. Según esta última la razón no puede trascender teóricamente la experiencia, pero en el ámbito de lo conocible Kant —en clave idealista— sigue suponiendo que la razón proyecta el *logos* sobre las cosas, lo que confirma la identidad entre realidad y racionalidad. La razón vital es razón irónica, lo que significa el rechazo del idealismo y una conciencia de los límites que desemboca en la afirmación de la diferencia: la razón, lejos de poner el *logos*, intenta adaptarse a la vida, fuente de todo significado y categoría, pero sabe que su lógica es siempre diferente de la vida. Sólo desde esta crítica de la razón en clave irónica puede entenderse la polémica relación entre Ortega y la fenomenología de Husserl<sup>30</sup>. A nuestro entender, Ortega encontró en la reducción fenomenológica el método idóneo para desplegar la ironía contra las pretensiones imperialistas de la razón, evitando la orientación trascendental que Husserl le dio en *Ideen I*. La *epokhé* permitía en primer lugar la suspensión de la actitud natural de la conciencia que tomaba por realidad lo pensado. Pero además, en lugar de considerar la *epokhé* como un paso para acceder a la conciencia trascendental y encontrar en ella el «íntegro ser absoluto», lo que no dejaba de representar para Ortega una recuperación del racionalismo, la reducción hacia la 'conciencia de', el retroceso hacia los conceptos, era la operación apropiada para considerar los conceptos como lo que realmente son: idealidades, irrealidades, esquemas abstractos, sombras de la realidad. Sólo la ironía permite emplear positivamente —de forma metafórica— los conceptos y la razón para conocer la realidad vital, esto es,

---

piamente filosofía» (MSF, 12). Efectivamente, merced a la devolución fenomenológica del *logos* al ámbito de la vida originaria, la filosofía, reclusa en la cárcel idealista del neokantismo y del neohegelianismo, en contacto únicamente con *las cosas de la cultura*, y reducida a mera teoría de la ciencia, vuelve a las cosas mismas, *las cosas del mundo vital*, y recupera así su forma de ciencia estricta y radical de esencias. Lo que impidió a Husserl descubrir la racionalidad vital fue su giro trascendental y la supeditación del *Lebenswelt*, el mundo de la actitud natural, a la región de las vivencias puras, la conciencia absoluta. Evitar esta dirección trascendental de la filosofía, permitió a Ortega interpretar la filosofía en clave empirista, aunque, eso sí, un empirismo raciovital, que aloja el *logos* en el mundo vital y que, por tanto, considera lo categorial empírico, hecho, no acción del sujeto trascendental (cfr. VIII, 31 s).

30 Un resumen crítico de las distintas interpretaciones de la relación Ortega-Husserl y su propia posición puede encontrarse en Cerezo, *op. cit.*, pp. 191-205.

sabiendo que son aproximaciones esquemáticas de la realidad, análogos y no idénticos a ella. Del mismo modo que es necesario, a juicio de Ortega, tener sensibilidad estética para ver el mundo imaginario del arte como lo que es: virtualidad, también es preciso en filosofía tener sentido para lo irreal, es decir, poseer un método para ser consciente de los límites de la razón y no tomar por realidad su lógica. Pues ciertamente, subraya Ortega, es impropio de la actitud filosófica considerar *in modo recto* lo que está dicho *in modo obliquo*, o sea, la incapacidad para tomar el pensamiento metafórico como solo metáfora (DGM, 388). La reducción fenomenológica o *epokhé*, siempre que se la interprete como operación irónica y no desde supuestos trascendentales, representa para Ortega el método adecuado de la filosofía.

(Noviembre 1999)