

Ser ejecutivo y razón narrativa en la epistemología de Ortega*

Being executive and narrative reason in the epistemology of Ortega

ENRIQUE FERRARI NIETO**

Resumen: En «Ensayo de estética a manera de prólogo» (1914) Ortega contrapone a las limitaciones del conocimiento que se sirve del concepto (el ser objetivo del idealismo) la capacidad del arte para mostrar el ser ejecutivo de las cosas, para lo que apunta, como premisa, a una metafísica del «yo» como intimidad. Una tesis que, con esa misma terminología, solo retoma en su curso «Vida como ejecución», en 1929, para su ontología, para la comprensión de «mi vida». Cabe, sin embargo, un recorrido mayor para el ser ejecutivo (aunque Ortega eluda el término) con su papel cardinal en la razón narrativa, una concreción metodológica de su razón histórica que encuentra en la biografía una aplicación eficaz.

Palabras clave: Ortega y Gasset, concepto, razón histórica, biografía, vocación.

Abstract: In «Essay on aesthetics as a prologue» (1914) Ortega writes about the ability of art to show the being executive of things. He opposes it to the limitations of knowledge that uses the concept (being objective of idealism). As a premise, he writes briefly on a metaphysics of «I» as intimacy. A thesis that only he retrieves in his course «Life as execution» (1929), when he uses again the being executive for his ontology (for understanding «my life»). However, we can think about a longer path to the propose of the being executive (although Ortega does not use the term). Because its central role in the narrative reason (a concrete methodological of his historical reason, especially with the biography).

Keywords: Ortega y Gasset, concept, historical reason, biography, vocation.

La presentación del ser ejecutivo de la cosa (sin mediación) y una razón que se desenvuelve como relato son las alternativas de Ortega a un concepto que a él no le sirve o no le es suficiente para su razón vital e histórica, por distante y estático. Con su primera propuesta, frente al ser objetivo del idealismo, anula la distancia entre lo que el objeto es

Fecha de recepción: 22/10/2013. Fecha de aceptación: 13/04/2014.

* Este artículo está incluido en el proyecto de investigación «El pensamiento del exilio español de 1939 y la construcción de una racionalidad política» (FFI2012-30822), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Convocatoria del Plan Nacional 2012.

** Profesor asociado en la Universidad Internacional de La Rioja y colaborador científico en la Universidad de Friburgo (Suiza). Correo electrónico: eferrari79@gmail.com. Líneas de investigación: filosofía española contemporánea, estética y filosofía de la literatura. Publicaciones recientes: «El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*» (Anuario Filosófico vol. 46 nº 3, 2013, pp. 593-616) y «El recorrido de la analogía metafísica del actor en la comprensión de la vida como tarea» (Contrastes nº 18, 2013, pp. 321-339).

y lo que se le aparece al sujeto. Con su segunda propuesta resuelve la incapacidad de la razón racionalista para dar cuenta del dinamismo inherente a la vida. Pero el recorrido de su epistemología le queda sinuoso: Al tiempo que vislumbra su razón vital, en torno a 1914, presenta el ser ejecutivo solo en el arte (armado su argumento a partir de la comprensión del yo como intimidad, como si fuera una aplicación, más que la exposición de una teoría), con unas pocas notas sobre el *Penseroso* en «Ensayo de estética a manera de prólogo» que solo recupera, tímidamente, en sus *Ideas sobre la novela*, como justificación (un tanto enrevesada) de su propuesta formalista. Fuera del arte, en esos primeros años le basta con una petición de integración del concepto con la impresión o intuición de una comprensión de la realidad más ingenua, para una teoría del conocimiento que, aunque sugerente, resulta vaga, sin desarrollar apenas en este punto. Pero, más tarde, al complementar su razón vital con el reconocimiento de la condición histórica del hombre, le da a su filosofía otra consistencia, perfila mejor su metafísica, su noción de la vida. Para la que vuelve a plantearse el ser ejecutivo como alternativa al concepto, porque con la ejecutividad puede conocer las características de la vida como cambio, que solo se muestra ante una razón narrativa que descifra al hombre contando su historia, su biografía, para la que Ortega apunta las pautas para reconstruir, a partir de su vocación, el «yo» del biografiado: ese mismo «yo» que en 1914 había señalado en el arte, como intimidad en cuanto tal (I, 672),¹ aunque ahora ceñido al *me ipsum*, a la persona, con un sentido menos abarcador que el tanteado en su prólogo a *El pasajero* de Moreno Villa.

1. Los ámbitos del ser ejecutivo

En la bibliografía orteguiana, el recorrido que los distintos análisis le reconocen a la noción de «ser ejecutivo» queda limitado a las referencias literales de Ortega: en sus primeras aproximaciones al arte, en 1914, o en la teoría del conocimiento que pergeña en sus años de formación (y que retoma solo para la primera lección de su curso «Vida como ejecución», en 1929, publicada póstumamente). Pongo dos ejemplos, con estudios ya clásicos (que en este punto no han sido replanteados o contradichos): En su estética, Pedro Cerezo señala que a partir de 1920 abandona esa línea de crítica moral para el arte por otra de carácter lúdico, más próxima a su voluntad de aventura.² En su epistemología, Antonio Regalado plantea la hipótesis de que este concepto, la *energía* traducida a un valor antropológico, aunque construido con materiales de la metafísica idealista,³ no llegó a satisfacerlo, por lo que tras «¿Qué es conocimiento?»⁴ lo abandona.⁵ Pero cabe esta otra lectura de su planteamiento del ser ejecutivo con una trayectoria mayor, aunque intermitente, que se prolonga hasta la razón

1 Las referencias a Ortega en el texto remiten a los diez tomos de sus *Obras completas* publicados por Taurus entre 2004 y 2010. En números romanos el tomo y en arábigos la página.

2 Cerezo, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 146.

3 Orringer propone a Natorp como fuente, con el participio *Vollziehend*. Cf. Orringer, N., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 84.

4 «Vida como ejecución (el ser ejecutivo)», título que se le ha dado a los apuntes de esas seis clases que impartió Ortega en 1929, lo publicó por primera vez Paulino Garagorri incluido en «¿Qué es conocimiento?». La reciente edición de sus *Obras completas* en Taurus separa ambos textos, pero muchos de los estudios previos a 2008, como el de Regalado, mantienen la referencia de Garagorri.

5 Regalado, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, p. 279.

narrativa que sugiere luego como metodología para su razón histórica (con sus biografías y sus trabajos de historia), por su capacidad para mostrar la vida desde dentro, el «yo» en su propio desarrollo. Aunque Ortega no sea nunca exhaustivo en sus explicaciones, con el itinerario de sus teorías oculto al lector: Tampoco con el ser ejecutivo, con el que pretende ocupar el lugar de la fenomenología como racionalidad superadora de las epistemologías realista e idealista. Ni con la razón narrativa, cuando se acerca luego al historicismo para reformular su metafísica, para no falsear la condición dinámica de la propia vida con el viejo concepto del ser, de sustancia.

En la génesis del desarrollo de su razón vital, Ortega resuelve su crítica al idealismo –punto de partida de su propuesta– con solo una presentación elemental, de trazos gruesos, que enfoca desde las limitaciones que le encuentra a su ámbito de actuación, que él considera que es solo lo abstracto, lo alejado de la vida. Su planteamiento inicial, antes de apuntalar su «yo soy yo y mi circunstancia» con un encofrado existencial, no sugiere tanto una nueva racionalidad –una dicotomía, dos razones distintas– como una integración del modo de ver que él llama «mediterráneo», impresionista, más intuitivo, con el método filosófico: un mayor énfasis en las posibilidades de la razón para la vida (cotidiana, cercana). Por lo que se muestra contenido, o parco, en su valoración (negativa) del concepto, el elemento último en el análisis; incluso en su explicación de las alternativas para una epistemología más abarcadora, capaces de aproximarse más a la realidad o a la vida que el concepto del racionalismo, que solo puede dar –dice– un esquema. Luego, en trabajos posteriores, que estructura a partir del punto de inflexión que entiende que es su razón vital en la historia de la filosofía, se extiende más en el análisis de los tres siglos de idealismo, de las distintas propuestas racionalistas desde el XVII, que plantea como fases previas a la suya, anteriores a ese contexto general de crisis de la razón canónica que vislumbra. Es exhaustivo con Descartes, Kant y Leibniz. Pero del concepto –cuya hipertrofia es la causa de ese ámbito reducido en el que los idealistas se obligan a permanecer– apenas escribe más. Le basta con lo dicho (muy poco) en *Meditaciones del Quijote*. Como necesario pero insuficiente: El concepto –lo define– es el *órgano normal de la profundidad* (I, 781). Pero no puede dar lo que da la intuición: la *carne* de las cosas (I, 784). Es solo su espectro, una alusión mental: un esquema que marca sus límites, el hueco que le corresponde, porque la realidad lo rebosa siempre (III, 867). Una limitación para la ciencia, a la que lo humano se le escapa, que Ortega contrasta esos primeros años con las posibilidades epistémicas del arte, capaz de mostrar la intimidad de las cosas, miradas desde dentro de sí mismas, al captar su generación, en tanto que aparecen *ejecutándose*, con la terminología que acepta de la fenomenología, para darle la vuelta:⁶ «Tomadas así, a la hora de su nacimiento, son las cosas ingenuas y nos entregan sus secretos», avisa (I, 308). Porque entiende el ser ejecutivo como lo opuesto al ser objetivo, sin la distancia (que establece toda narración) entre lo que se da en la imagen y aquello a lo que la imagen se refiere (I, 671). Un planteamiento sugerente, que parece

6 Escribe: «La fenomenología, al describir un acto, elimina, reduce, su carácter ejecutivo. Nosotros nos ocupamos exclusivamente de este» (VIII, 225). Philip W. Silver entiende «Ensayo de estética a manera de prólogo» como la prueba inequívoca de que Ortega en 1914 ya había escapado de la prisión de la conciencia. Para Silver, plantea la noción de ejecutividad, derivada del *energía ón* de Aristóteles, en términos ontológicos. Cf. Silver, P., *Fenomenología y razón vital. Génesis de Meditaciones del Quijote de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, 1978, pp. 110-119.

querer dialogar con una metafísica existencial, del yo, diría Ortega, «en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose» (I, 668). Pero que apenas desarrolla, solo en su temprano «Ensayo de estética a manera de prólogo», de 1914: una introducción a unos poemas de Moreno Villa en la que, tras apuntar esta definición del yo como todo mirado desde dentro de sí mismo (I, 669), renuncia a continuar su argumento en el plano epistémico y lo cierra en falso con su aplicación al arte, sobre todo a la metáfora, *objeto estético elemental*, también ser ejecutivo en tanto que la nueva imagen que se crea es estado del que la piensa, convertida en sentimiento.⁷

En 1925, en *La deshumanización del arte*, solo toca de costado el alcance de las ambiciones epistémicas del arte joven, aquí tangencial, más atento a la condición de síntoma de las artes plásticas, por su honestidad en su pretensión de captar la realidad. Le queda un párrafo prieto, que parece querer rehuir el primer plano para aparecer solo como argumento adicional para la justificación del nuevo arte como producto de su tiempo. Pero con una tesis sólida, que sonsaca a los vanguardistas una comprensión de la realidad que ha conseguido desprenderse del esquema idealista, por su conciencia de la distancia entre la idea y la cosa, que les obliga a un arte deshumanizado, de ideas que no quieren ser confundidas con la realidad misma (III, 867). La constatación, también en el ámbito artístico, del agotamiento a comienzos de siglo de la teoría idealista del conocimiento. Aunque solo sea un apunte. Como también en *Ideas sobre la novela*, que publica a continuación, en el que plantea de nuevo el ser ejecutivo de las cosas que es capaz de mostrar el arte. Aunque sin mencionarlo, merodeándolo solo. Como introducción, con el capítulo «No definir», que avala su decálogo formalista para la novela. Porque advierte que el novelista no puede referir solo las vidas de los personajes. Tiene que verlas el lector. Que las muestre en su intimidad, en su *status nascens*, dice, tomándole el término a Leibniz, para revelar ese dinamismo, ese dramatismo que a la ciencia se le escapa porque, al elaborar definiciones, huye del objeto para llegar a su noción, un sistema de signos con que llega a sustituirlo (III, 883-884). Escribe al final del libro, con su ontología de la mano: «La novela está destinada a ser vista desde su propio interior, que es lo que acontece también con el mundo verdadero, del cual, por inexorable prescripción metafísica, es centro cada individuo en cada momento de su vida» (III, 903).

En su estética, que abandona casi del todo después de 1927, no volverá a referirse o a aludir al ser ejecutivo. Pero, al tiempo, aproxima su razón vital al historicismo, con sus lecturas de Dilthey y Heidegger. El hombre, escribe, tiene una consistencia histórica. No tiene naturaleza, sino historia: Es un ente radicalmente variable. Para el que recupera su noción de ser ejecutivo para una metafísica existencial que entiende la vida del hombre como un proyecto, contra la idea de sustancia, porque la realidad de «mi vida», dice, consiste en pura ejecutividad, solo en ejecutarse. Ejecutivo –lo define entonces– es un acto que se considera como tal, cumpliéndose, actuando. Aunque en su desarrollo de la razón histórica no concreta cómo funciona como epistemología, con qué sustituye al concepto, que descarta por está-

7 Lo que escribe Javier San Martín: «La función del arte es precisamente arbitrar un sistema que nos lleve a la ejecutividad, el arte nos da las cosas desde dentro de sí mismas. [...] El arte tendrá que romper la experiencia que nos dan las cosas para extraerle el carácter ejecutivo mismo, que resultará ser el valor sentimental que tienen.» Cf. San Martín, J., en *Fenomenología y cultura en Ortega: ensayos de interpretación*, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 73-74.

tico, o a qué queda reducido el papel del sujeto cognoscente. Solo dice de ella que es una razón narrativa, con un adjetivo que, para explicarla, apunta a sus trabajos de estética, a su confianza temprana en el arte como indagación. Para su razón histórica escribe que razonar consiste en fluidificar todo hecho descubriendo su génesis (IV, 472n.), en ver cómo se hace el hecho: El mismo objetivo que había planteado para la novela (la única de las artes narrativas que trabaja el madrileño), sorprender a las cosas haciéndose a sí mismas: presentándolas, no definiéndolas. Una metodología común que Ortega lleva más lejos, hasta darle forma a su metafísica, al tomar la novela como molde para la vida, o al menos como imagen, muy intuitiva, para una explicación de su comprensión de la vida, que construye sobre su noción de vocación, con la obligación del sujeto de hacerse a sí mismo, de ser –escribe– novelista de sí mismo (VI, 66). La vida como un género literario, como biografía, más allá de la biología, que puede comprenderse solo con su narración, con esa investigación literaria a la que también llama biografía, y que prueba con Goethe, Goya y Velázquez, buscándoles su vocación. Aunque, con una epistemología hecha a saltos, secundaria en su filosofía, no llega a ensamblar una razón narrativa como la razón capaz de mostrar el ser ejecutivo de las cosas, y por tanto de mostrar la vida, como alternativa a una razón pura que toma de las cosas solo su ser objetivo.

2. Los tanteos iniciales de la razón vital como epistemología

Su programática atención a la circunstancia, que no enuncia hasta 1914, tiene una trayectoria previa, que parece, más que una propuesta formal, una expresión intuitiva de resistencia al idealismo, casi emocional, para buscar su espacio. En «Arte de este mundo y del otro», en 1911, todavía cómodo con el neokantismo, Ortega construye un frente común al concepto. La impresión (que le sirve de contrapeso) se alimenta de un entorno semántico mayor, aunque poco definido, para esa otra epistemología que arranca del arte. Al principio convertida en una cuestión idiosincrásica, incluso racial, al identificarla con la cultura mediterránea (o románica). Lo que, muy pronto, en 1908, barrunta como «estética espacial», la afición de Rubén de Cendoya, el místico español al que recurre entonces como álter ego: La capacidad, escribe, para poder llegar a percibir lo sensible, el *ver* del hombre mediterráneo, enemigo de todo lo trascendente a la materia; impresionista, porque busca lo sensible como tal (I, 446-447). La catedral de Sigüenza o el Cantar de Mío Cid, por ejemplo, en los que reconoce esa *espiritualidad atendida a lo que se ve y se palpa*: productos grávidos, terrenales, que afirman este mundo. Frente a la actitud gótica, que niega la vida con la construcción de otro mundo imaginado, los elementos románicos se contentan circunscribiendo un trozo de vida. «Para un mediterráneo –dirá luego, en *Meditaciones del Quijote*– no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas» (I, 779). Lo ve en el arte, que busca lo trivial, lo intrascendente. Lo distintivo del arte español, con su voluntad de salvar *las cosas en cuanto cosas*, que le funciona de antídoto para los desdenes del idealismo. Pone ejemplos: Unamuno, y su decisión de no salvarse si no se salva su perro, y los libros de Azorín, *ensayos de salvación* de los casinos triviales de los pueblos y de provincianos anónimos; o Cervantes, con la atmósfera de trivialismo empedernido en su *Quijote*, y sobre todo Velázquez, que pinta el aire: última y suprema insignificancia (I, 446).

Pero como epistemología le queda borrosa, sin llegar a concretarla (tampoco con su perspectivismo). Incluso más tarde, cuando apuntala su razón vital, a pesar del nombre que le busca para anunciarla, como razón, descuida su teoría del conocimiento. En parte por el modo en que presenta su filosofía, como ensayos, casi siempre breves: La observación simpática, indulgente, que hace Fernando Vela en 1932: «Ortega, que ha sido el mayor suscitador de temas, también es el que ha asesinado más. Los ha sacado, nos los ha mostrado en alto, refulgentes; nos ha encalabrinado, para escamotearlos en seguida, cuando apenas habíamos podido distinguir algo más que su brillo» (V, 109). Pero también la crítica radical de Eduardo Nicol, que toma el género como incapacitante para la filosofía, cuando se usa exclusivamente, porque entiende que con trabajos periodísticos no se puede hacer ciencia, no se puede investigar y analizar los problemas de la filosofía, que necesitan de un utillaje técnico, un método.⁸ Lo que Nicol cree que Ortega no vio; o no supo renunciar a la celebridad, a reposar sus libros, para hacer de sus ocurrencias –ideas fecundas casi siempre– hipótesis que debía tomar con cautela, someter a las pruebas que constituyen la verdadera exploración científica. Le faltó una continuidad metódica, aglutinar en una teoría sus ideas sueltas, porque el ensayo –escribe en *El problema de la filosofía hispánica*– es solo una prueba, una operación de tanteo.⁹

Pero con el ensayo Ortega se encuentra más libre.¹⁰ Puede ir sacando de su propia biografía una filosofía que quiere más atada a la vida, dándole a su propuesta un tono autobiográfico, como el del aventurero que narra sus hallazgos, reordenando las aportaciones de otros para presentar su razón vital como el final de un trayecto, al tiempo que el comienzo de otro. Como función vital, sometida a una regulación orgánica, dice, lejos de lo que llama intelecto, que entiende abandonado a sí mismo: «mero juego casero y sin consecuencias, que primero divierte al hombre, luego le estraga y, por fin, le desespera y le hace despreciarse a sí mismo» (VI, 77). Su planteamiento general se alimenta de una atmósfera común de la que participan otros muchos, tras el rastro dejado por Nietzsche, con su desenmascaramiento de una razón que pretende pasar por cándida, o antes por Hegel, para la condición histórica del hombre y del conocimiento. Pero el ensayo no le exige el inventario o la cronología de las demás aportaciones. La razón vital se enfrenta sola con los grandes del racionalismo: cada problema confrontado por primera vez, para el lector de Ortega, que encuentra en la razón vital una razón con un campo de acción mayor, como respuesta a cada vida, no –el error de las anteriores– como creadora de un esquema abstracto de principios universales.

Aunque Ortega exagera las distancias entre su razón y la razón pura (el compendio de las razones anteriores) para marcar mejor la dicotomía entre ambas. La diferencia metodológica responde solo a una cuestión de enfoque, con la petición de Ortega de volver de nuevo la atención al engarce del pensamiento con la percepción, para no olvidar o no intentar esconder el primer momento en la captación del objeto, para que el pensamiento no se desvincule de la impresión de la que nace: esa ontofobia que cree percibir en Kant: torpe, incómodo con los primeros movimientos, aunque de reflexión atlética (IV, 270). No se plantea otro funcionamiento para la razón, u otros elementos que los conceptos. Pero penaliza ese ensi-

8 Cf. Nicol, E., *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, p. 135.

9 Ibid., p. 208.

10 Como escribe Guillermo Araya: «El criterio básico que preside los géneros literarios es el de la eficacia estética.» Cf. Araya, G., *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid, Gredos, 1971, p. 41.

mismamiento con los movimientos internos del razonamiento, en los que parece recrearse la filosofía idealista: esa mente que se vuelve de espaldas a lo real y se preocupa de sí misma, como dice de Kant (IV, 257). Lo único lógico, escribe, es el pensamiento (VI, 62). Por lo que con ese «vital» apunta a su ámbito de acción, no limitado a la lógica formal. Porque la razón, escribe como línea maestra de su programa, no debe aspirar a sustituir a la vida, sino servirla dócilmente. El intelecto no saca de dentro de sí los conceptos fundamentales, sino que le vienen impuestos por la circunstancia, por las urgencias de la vida: son una respuesta a lo que le acontece al hombre, que es *res dramática*, no *res cogitans* (porque existe, porque se siente perdido, tiene que pensar, al contrario de lo que planteaba Descartes).¹¹ La razón es solo una operación formal de disección, un movimiento de descenso desde el compuesto hasta sus elementos, con el que el racionalismo quiere que toda cosa sea conocida por otra. Pero las últimas cosas solo se conocen por sí mismas, de manera intuitiva, irracional: la verdad científica, dice, es exacta, pero incompleta y penúltima (VIII, 264), porque los hechos elementales más básicos son ininteligibles, opacos a la intelección (VI, 80-81). El concepto, avisa, no es la realidad misma.

Aunque en su primer balance del concepto, en *Meditaciones del Quijote*, no se lo plantea como un elemento propiamente autónomo, solo en sí mismo, sino junto a la sensación, como un segundo momento de una misma operación. Lo considera necesario, porque para comprender un objeto antes hay que convertirlo en imagen, en idea, aunque así lo vuelva un fantasma de sí mismo, porque de la cosa solo retiene su esquema (I, 670-671). Se pone de su lado. Sin preocuparse por los riesgos de su hiperdesarrollo, porque no teme en su lector los excesos del idealismo, sino el impresionismo del hombre mediterráneo, que se queda solo con la impresión de las cosas, con su materia difusa: «El concepto –escribe– expresa el lugar ideal, el ideal hueco que corresponde a cada cosa dentro del sistema de las realidades. Sin el concepto, no sabríamos bien dónde empieza ni dónde acaba una cosa; es decir, las cosas como impresiones son fugaces, huideras, se nos van de entre las manos, no las poseemos. Al atar el concepto unas con otras, las fija y nos las entrega prisioneras» (I, 784). El papel que le reconoce también en su prólogo a Moreno Villa, para dejar sin resolver el dilema en torno al conocimiento del ser ejecutivo de las cosas: la intimidad, el convertirse en imagen, deja de ser intimidad; pero –escribe, como si reulara– no podemos hacer nada objeto de nuestra comprensión si no se convierte en imagen, en concepto, en idea (I, 670).¹² Pero al tiempo que da a su filosofía un contorno más preciso, con una mayor conciencia de sí misma, orienta su reflexión hacia los peligros de un concepto sobrealimentado, midiéndose con las filosofías idealistas. Por aquello que advierte ya en sus *Meditaciones* de 1914: que la misión del concepto no puede ser sustituir a la vida, o desalojar la intuición, la impresión real (I, 784). Centra el problema en sus limitaciones, en lo que no es capaz de dar: Todo concepto, escribe, es extravital, aunque nazca de un esfuerzo vitalísimo (IV, 592-593). Es exageración (V, 141). Solo puede moverse entre superlativos y absolutos, sin detenerse en ningún tamaño hasta llegar al extremo (III, 574-575). Por lo que, para no encorsetar su propia epistemología,

11 Como ha escrito Pedro Cerezo: «Vida es ahora el circuito único de espontaneidad y reflexión, la ejecutividad de mi inhesión carnal en el mundo, y a la vez la flexibilidad con que el *cogito* viviente, al recuperarse o entrar en sí, controla y objetiva sus operaciones». Cf. Cerezo, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 118.

12 Cf. Pérez Marcos, M., «Aproximaciones al concepto ejecutivo del ser», *Estudios Filosóficos* vol. 54 n° 155, 2005, pp. 153-174.

abre dos espacios: en «Ensayo de estética a manera de prólogo» dos modos de expresar (uno alusivo y otro ejecutivo) que, mucho después, en «Vida como ejecución», plantea con otra distinción, ya ontológica, entre un ser objetivo y un ser ejecutivo.¹³ El primero para ubicar al concepto, para un teoría del conocimiento idealista. El segundo para buscarle alternativas. Al principio atento al arte, en contraposición a la ciencia. Con unos pocos apuntes de epistemología en esos primeros textos en los que –unas veces más reservado y otras más entusiasta– no cree en un saber exclusivo desde el arte, pero sí en la capacidad de este de simular la génesis de cada realidad, al poder captar su *realidad ejecutiva*.¹⁴

3. Ejecutividad en la estética de Ortega

En «Ensayo de estética a manera de prólogo» Ortega presenta el ser ejecutivo como premisa: como esquema o resumen de un argumento más minucioso para cimentar otro argumento sobre el modo de conocimiento que permite el arte, al darnos (o «*parecernos* que nos hace patente», dice) la intimidad de las cosas, su *verdadero ser*, sin la distancia (entre lo que da la imagen y a lo que la imagen se refiere) que implica el lenguaje, toda narración. El texto –que en el libro que publicó *Renacimiento* en Madrid en 1914 son cerca de cuarenta páginas– no funciona como prólogo, con una presentación de la poética de Moreno Villa, de lo que se excusa al principio: lo reconoce como un poeta verdaderamente nuevo; pero, al estar comenzando su germinación, escribe, «sería indelicado acercarme demasiado pronto a él para definirlo» (I, 665). Ortega, como dice él mismo de Simmel, es también una ardilla filosófica: no hace problema del asunto que elige, sino que lo acepta solo como plataforma (V, 123). Con un primer quiebro plantea como tema de su trabajo qué es un estilo. Con un segundo quiebro, como si fuera una caja dentro de otra caja, plantea la ejecutividad en la forma de expresión del arte. Con un tono que se reivindica como ensayístico ensambla una epistemología del arte que replica la comprensión del arte como objeto doméstico y habitual: reconoce que él no lee con frecuencia poesía; pero lo justifica porque esta, dice, exige cierta solemnidad, un trato no utilitario: El pie que necesita para introducir su noción del yo, por ser lo único que no admite una actitud utilitaria, lo único que no se puede convertir en cosa (I, 667). Lo define en un primer acercamiento: «Yo significa, pues, no este hombre a diferencia del otro, ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo –hombres, cosas, situaciones–, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose» (I, 668). Todo mirado desde dentro de sí mismo (I, 669). Con un sentido que se aleja del habitual: ese *mí mismo, me ipsum*, del subjetivismo moderno. Aunque no resuelve la dificultad que apunta para el conocimiento: cómo conjugar la intimidad que es el verdadero ser de cada cosa y su conversión

13 Escribe en «[Vida como ejecución (el ser ejecutivo)]: «La distinción más fundamental que cabe hacer es la del ser objetivo y el ser ejecutivo. Nosotros tenemos que deshacer la concepción objetiva del 'mundo', que es la que el pensamiento ingenuo nos da, y retrotraerla a una concepción del 'mundo', de lo real, como ejecutividad. A fuer de concepción, será la nuestra también objetivación, es decir, pensamiento que ejercitamos, pero, a diferencia del uso ingenuo del pensamiento, vamos a hacer que este mire la realidad desde el punto de vista de ella misma» (VIII, 224-225).

14 Escribe en «Ensayo a manera de prólogo»: «No digo –¡cuidado!– que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo 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 –frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos» (I, 672).

en imagen, necesaria para comprenderla, pero con la que deja de ser intimidación. Como si no fuera obligada una respuesta, cerrar su teoría, en su presentación solo como premisa en un texto que, además, busca ser divulgativo, un ensayo, como anuncia: «Dejemos –escribe– el perseguir la cuestión de si es posible racionalmente y de cómo será posible llegar a hacer objeto de nuestra contemplación lo que parece condenado a no ser nunca objeto. Esto nos llevaría demasiado adentro en tierras metafísicas» (I, 670).

Se limita a poner un ejemplo, sacado del arte: El *Penseroso*, al que contrapone la imagen de un hombre pensando. Sin un razonamiento convincente, despachado en un párrafo de pocas líneas (como si quisiera rebajar el tono filosófico de los capítulos anteriores), los diferencia porque la distancia que se establece con esa imagen del hombre que piensa no se da con la obra de arte: «En el *Penseroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente» (I, 671). La narración –concluye– aleja las cosas. El arte, en cambio, las presenta como ejecutándose: «El objeto estético es una intimidad en cuanto tal –es todo en cuanto yo» (I, 672).¹⁵ Definición que perfila luego, en el siguiente capítulo, con la metáfora, como ejercicio de presentación. Porque como imagen tiene dos caras, de una parte la imagen de la cosa, pero de la otra, en cuanto imagen, algo mío, advierte: un estado real mío, un momento de mi yo, de mi ser; un sentimiento, porque la imagen es estado ejecutivo mío, actuación de mi yo (I, 676).

Explica su funcionamiento con un ejemplo (un símil, en realidad) no de Moreno Villa sino de López Picó, que escribe del ciprés que «e como l'espectre d'una flama morta». Para llegar a ese *ciprés bello*, el nuevo objeto, son necesarias, dice, dos operaciones: Aniquilar el ciprés real, como realidad física, y dotarlo de una nueva cualidad que le da el carácter de belleza. Para ello primero se busca otra cosa semejante al ciprés en algún punto sin importancia para, apoyándose en esa identidad inesencial, poder afirmar su identidad absoluta. La semejanza real sirve para acentuar la desemejanza real entre ambos elementos. Porque la metáfora lleva implícita la conciencia clara de la no-identidad, que funciona como punto de partida para la búsqueda no de lo común en ambas imágenes reales, sino del nuevo objeto, del ciprés al que se le puede tratar como una llama. Con el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales: «Al chocar una con otra rómpanse sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura». Para que, en la segunda de sus operaciones, la metáfora traslade al hombre a otro mundo donde la identidad es posible. Porque toda imagen, dice, tiene dos caras: una de ellas es imagen de esa cosa; la otra, en cuanto imagen, pertenece al hombre que la percibe. Pero para ello es necesario que este se sitúe de espaldas a la cosa ciprés y desde ella mire hacia dentro de sí mismo y vea al ciprés des-realizándose, transformándose en actividad suya, en él mismo, en «yo» –escribe Ortega. En sentimiento, en definitiva, como «imagen que es estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo»: El ciprés como una llama y la llama como un ciprés. Si ambas imágenes fuesen opacas se excluirían, pero en el verso de López Picó se da una compenetración perfecta (una de las imágenes, sin dejar de ser lo que es, puede hallarse en el mismo lugar que la otra), que es posible por la transparencia que se verifica en el lugar sentimental de ambas: el sentimiento-ciprés y el sentimiento-llama son

15 La misma dicotomía entre narración y presentación a la que vuelve en su teoría de la novela de 1925.

idénticos. El lector siente una identidad, vive ejecutivamente el ser ciprés-llama, escribe (I, 673-677), para cerrar el prólogo con un ejemplo del arte como irrealización en *El pasajero*.

En «Azorín o primores de lo vulgar», en 1917, concreta su petición al arte: Le pide que no copie la realidad, sino que busque sorprenderla mediante un acierto misterioso, para que entregue sus secretos; que presente las cosas con su genealogía escrita, para poder asistir a su generación (II, 307-308). Una demanda para la presentación de la realidad que lleva luego, aunque tangencialmente, a *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, en 1925. Como la traslación al arte de su reflexión general sobre epistemología, que apunta ya en *El tema de nuestro tiempo*, en su búsqueda de síntomas, en tanto que el arte nuevo recoge la demanda de las elites más instruidas de rechazar la percepción ingenua de la realidad que va de los conceptos al mundo sin percatarse de que son ámbitos distintos. La deshumanización, con la atención en el estilo en detrimento del modelo, responde en último término a la aceptación de los jóvenes artistas –también una elite– de la mediación del concepto en la captación de la realidad; a que entienden el arte como irrealidad, como si fuera un espacio diferente: irreal porque es algo distinto a lo real y porque lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la *trituration* de la realidad (I, 678). Escribe Ortega, engarzando su epistemología y su estética: «Entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda esta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando esta de buena fe por la cosa misma. [...] Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado estas» (III, 867). Muy cerca de lo que escribe más tarde de Velázquez, sobre la ingenua idealización de la realidad, con sus formas precisas, que el pintor sevillano no acepta.¹⁶ Centrado solo en la distancia insalvable: las pinceladas, como los conceptos, como mediación (como alejamiento) con la realidad. Deshumanizar es para Ortega estilizar, alejar lo propiamente artístico, el estilo, de la fuente de sus temas. Con cualquiera de los muchos mecanismos que existen, dice (III, 864). Aunque no entra en los distintos modos de presentación.¹⁷

Pero en *Ideas sobre la novela*, que publica a continuación, merodea de nuevo, aunque sin mencionarla, su noción de ser ejecutivo. No busca, como en su libro anterior, síntomas de una sensibilidad vital nueva, ejemplos con novelas vanguardistas, de las que apenas dice nada, nada bueno. Sino adecuar al género su reflexión general sobre la capacidad del arte

16 Escribe en «Velázquez», en 1943: «El ‘naturalismo’ de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. [...] Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que *en su realidad*, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos. Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son ‘poco más o menos’, son solo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría.» (VI, 646)

17 Cf. Ferrari Nieto, E., «El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*», Anuario Filosófico vol. 46 nº 3, 2013, pp. 593-616.

—como ha hecho en pintura el impresionismo— para dar con la intimidad de las cosas, no solo con su imagen. Como preámbulo para justificar su propuesta formalista (atenta a las formas) para la novela, con la que pretende que muestre directamente al lector las vidas de las figuras novelescas. El novelista —advierde— no puede referir la vida de los personajes (eso es subrayar su ausencia). Tiene que verlas el lector. Lo contrario que la ciencia, cuyo trabajo es elaborar definiciones, que es huir del objeto para llegar a su noción, a una serie de conceptos, que son la alusión mental del objeto. A la ciencia, dice, no le importan las cosas, sino el sistema de signos que pueda sustituirlas. El arte, en cambio, debe ir del signo habitual a la cosa misma. Por su apetito de ver: «Lo importante no es *lo que se ve*, sino *que se vea bien algo humano*», dice, con su imperativo de autopsia¹⁸ como síntesis de su decálogo para mantener el interés del lector (III, 883-884), con esas pautas formales que apuntan directamente a la atención de quien lee, para situarlo (con un planteamiento un tanto cándido) junto a la acción, como si fuera un testigo: para percibir como un espectador cercano la génesis de lo narrado, para mirar desde dentro, la acción ejecutándose. Isomorfas la vida y la novela, o al menos el modo de conocerlas: vistas desde su propio interior (III, 903).

4. Ejecutividad en la metafísica de Ortega

Los capítulos que en «Ensayo de estética a manera de prólogo» le dedica Ortega al ser ejecutivo sugieren una ambiciosa propuesta metafísica que se rebela contra la cosificación del yo (el ser inerte de la ontología griega, dirá después); incluso contra su identificación exclusiva con uno mismo, para entenderla como intimidad (una cuestión epistémica que no vuelve a considerar desde entonces). Pero, al servicio de un argumento mayor que concreta su tema en el arte, esas notas no desarrollan por completo la idea: como si fueran solo su aplicación —sintética, interrumpida incluso— para el desarrollo de la réplica de Ortega a Lipps sobre la subjetividad en el arte, a pesar de que no remitan a una exposición primera, más minuciosa, publicada en otra parte. Su noción de ser ejecutivo solo la recupera mucho más tarde, para sus lecciones del curso 1929-1930, lejos de la estética, que por entonces ya ha dejado a un lado.¹⁹ Vuelve a su definición, para apuntalar su comprensión de la vida como lo ejecutivo como tal (VIII, 199). Lo explica: Ejecutividad es la nota que conviene a algo cuando es un acto y se le considera como tal, como verificándose, cumpliendo, actuando. Lo que sería ese acto para una pupila interior a él, si se viera a sí mismo (VII, 200-201).²⁰

18 Escribe: «El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos» (III, 882). Lo que quiere el lector es ver a los personajes directamente, penetrar en su interior, y no que el autor le refiera sus vidas. Ortega, frente al interés en el argumento, insiste en la necesidad de que el autor se detenga en los personajes para que el lector se sature de ellos y de su ambiente. La intensidad no se logra con muchos sucesos, sino con unos pocos muy detallados: «Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales, cuya aparente debilidad detiene los embates marinos» (III, 904). La novela, dice, es un género retardatorio, moroso.

19 Transcribe Fernando Vela de una conversación con Ortega que se publica en 1932 (V, 113):

- En sus libros anteriores no faltaba nunca algún tema artístico. En los últimos, en cambio, los ha abandonado usted.
- No los he abandonado yo solamente: los ha dejado el mundo, y yo acompaño a la Naturaleza, como, según Goethe, se debe hacer.

20 Escribe Zamora Bonilla: «El yo ejecutivo 'es algo más básico que la conciencia: es como el límite que está a igual distancia de lo interno que de lo externo' a mí, 'es la verdadera realidad, que como vida, se actúan en las obras.» Cf. Zamora Bonilla, F.J., *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002, p. 133.

Para Ortega una tercera respuesta para el conocimiento, capaz de superar los planteamientos del realismo y del idealismo: el mismo lugar que ocupa la fenomenología, a la que desplaza, con una lectura interesada, hasta dejarla dentro del idealismo, con su «conciencia» como paradigma de la distancia que establece el sujeto con el objeto percibido. Una alternativa que, de haberla trabajado más, podría haber sido la concreción que necesitaba su razón vital, el átomo o elemento primero de su epistemología, más primario que su perspectivismo. Pero que, con su desarrollo deficiente, queda solo como un modo de comprensión que acaba de golpe con toda mediación, sin aludir siquiera al papel del sujeto; solo al del objeto, por su capacidad para presentar su propio desarrollo en ejecución. Con demasiados frentes rehuidos. Aunque tremendamente sugerente para una metafísica existencialista, con ese jaque mate al concepto del ser de la filosofía anterior con que se atreve en «¿Qué es filosofía?», que escribe un poco antes, en febrero de 1929. Con su reforma radical: un nuevo tema y nuevos conceptos, para dejar atrás el idealismo, la conciencia de un yo que se tragó el mundo (VIII, 335-343). Un nuevo punto de inflexión en la historia de la filosofía: «Para los antiguos realidad, ser, significaba ‘cosa’; para los modernos ser significaba ‘intimidad, subjetividad’; para nosotros ser significa ‘vivir’, por tanto, intimidad consigo y con las cosas» (VIII, 348). El problema menos teórico que existe, dice: definir y analizar qué es nuestra vida (un acontecimiento absoluto que acontece a sí mismo: la realidad radical²¹ de una ontología que deja atrás la idea de sustancia)²², para lo que necesita del dinamismo de su vieja noción de ejecutividad, como explica también en «Vida y ejecución»: porque *mi* vida, escribe, no puede contemplarse desde fuera, tiene un ser ejecutivo, no objetivo.²³

Toma la vida como biografía, no como mera biología (IV, 422n.): Como una lucha con el entorno: un *dinamismo dramático* entre yo y el mundo (V, 125). No como el *dejarse ser* de cualquier animal (IX, 443). La vida como un proyecto, una creación propia, que a cada uno le sugiere su vocación. Un quehacer, una tarea: un drama, entendida la vida con ese «drao» de su etimología, como actuar, como ejecutar. Un *faciendum*, no un *factum*. Un gerundio. Faena poética (VI, 272). Una creación: por ser el hombre futurizo, argumental; por tener una realidad inconclusa. Un irse haciendo cada uno a sí mismo, a partir de la invención del personaje que uno quiere ser (VI, 65). El yo como un personaje programático (V, 125): a un tiempo argumento y autor; o, con la expresión de Ortega, novelista de sí mismo (VI, 66).²⁴ Un planteamiento que refuerza con la comprensión de la condición histórica del hombre, de su consistencia histórica. Porque, dice, el hombre no tiene naturaleza; solo

21 Lo explica en dos notas. En «¿Qué es filosofía?»: «El atributo primero de esta realidad radical que llamamos ‘nuestra vida’ es el existir para sí misma, el enterarse de sí, el ser transparente ante sí. Solo por eso es indubitable ella y cuanto forma parte de ella –y solo porque es la única indubitable en la realidad radical» (VIII, 363). Y en «Principios de metafísica según la razón vital»: «Todo vivir es vivirse, sentirse vivir, saberse existiendo; donde saber no implica conocimiento intelectual ni sabiduría especial ninguna, sino que es esa sorprendente *presencia* que su vida tiene para cual: sin ese saberse, sin ese darse cuenta, el dolor de muelas no nos dolería» (VIII, 571).

22 Sobre su parentesco con el ser de la existencia de lo *Dasein*: Cf. Regalado, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, 153-154 y 326.

23 Escribe en «Pidiendo un Goethe desde dentro»: «La vida no puede ser mero objeto porque consiste precisamente en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada. No tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista*» (V, 126-127).

24 Cf. Ferrari Nieto, E., «El recorrido de la analogía metafísica del actor en la comprensión de Ortega de la vida como tarea», *Contrastes* n° 18, 2013, pp. 321-339.

historia, o pasado, por ser un ente radicalmente variable y sin identificar. Una *inexorable trayectoria de experiencias*, escribe en *Historia como sistema* en 1935. *Peregrino del ser, sustancial emigrante*. Que solo puede mostrarse a una razón narrativa, una razón convertida en narración (VI, 71-72), que consiste en contar historias (V, 443), saber lo que el hombre fue ayer (IX, 557). Como si descubriera así su génesis, al fluidificar todo hecho en el *fieri* de que proviene, dice, al ver cómo se hace el hecho. Sin inducir ni deducir, avisa: solo con su narración,²⁵ contando su pasado (IX, 1266).

Una razón histórica que Ortega suma por primera vez a su razón vital en «Las Atlántidas» y «El sentido histórico», ambos de 1924. Aunque apenas la explica entonces. Solo en «Historia como sistema», que aparece primero en traducción inglesa en 1935 (y en español en 1941), y luego en un brindis en Buenos Aires en 1939 plantea una razón narrativa para precisar el modo de razonar de la razón histórica, como narración. Un método que arranca del arte,²⁶ para él un ámbito de libertad: con la vida –cerca de las éticas de Píndaro y de Aristóteles, con su arquero– como género literario, con un argumento que con su desarrollo ha de justificarse a sí mismo, desde dentro.²⁷ Con planteamientos paralelos para la vida y la creación literaria para los que encuentra en la biografía un punto de convergencia nítido: como género que pretende ahorrar, dar sentido, a cada vida. Como el género literario supremo, escribe, porque concretiza con un trabajo de precisión la noción abstracta del hombre que puede dar una definición realista (VI, 782). Un trabajo difícil, en el que hay que unificar las contradicciones de una existencia (V, 132). Del que –se lamenta– no ha encontrado un buen ejemplo. Porque las biografías hasta entonces han querido ser solo un cúmulo de acontecimientos, como si estos fueran objetivos, externos, la misma realidad para cualquier sujeto. Lo contrario que defiende él en su comprensión de la vida como drama: que la vida humana se compone solo de acontecimientos internos a ella; que, por tanto, los hechos biográficos son cosas que le pasan a alguien, no cosas que pasan (IX, 803-808). Por lo que le busca una nueva estructura, que él tantea (con biografías breves, hechas de varias veces) con Goethe, Velázquez y Goya: Cambiar el biógrafo su punto de vista por el biografiado: en vez de acumular datos, buscar la trayectoria de su existencia, incluso aunque haya quedado troncada. Determinar cuál era su vocación (que quizá el biografiado no supo nunca) y medir su fidelidad a ese destino singular, a su vida posible, para determinar, escribe, la dosis de autenticidad de su vida efectiva (IV, 401-402). Como si fuera un jeroglífico. Pero sin un método seguro para acertar: En 1925 se había atrevido con unas pautas muy precisas para la novela, que justifica entonces en términos de eficacia: para poder mantener la atención del lector concentrada en la ficción, para así –con el paso de la estética a la

25 Empleado el término como sinónimo de relato, como plasmación del dinamismo de una acción. Con otro sentido que el empleado en «Ensayo de estética a manera de prólogo», en el que aparece como distancia.

26 En este sentido escribe Molinuevo: «Cuando Ortega afirma en 1940 que la razón histórica es una razón narrativa, está, por una parte, continuando la relación establecida en su juventud entre literatura y vida, reforzándola ahora con su afirmación de que la vida es un género literario. Tanto una cosa como la otra pertenecen a este sentido estético del vivir que recibe Ortega como herencia de los literatos franceses. Cf. Molinuevo, J.L., *Para leer a Ortega*, Madrid, Alianza, 2002, p. 209. También Gutiérrez Pozo ha reflexionado sobre la impronta estética de la razón vital: Cf. Gutiérrez Pozo, A., «El carácter estético de la filosofía de la razón vital. Una presentación», *Revista de estudios orteguianos* nº 2, 2001, pp. 175-184.

27 Cf. Lasaga, J., *Figuras de vida buena*, Madrid, Enigma editores, 2006, pp. 215-216. También Conill, J., «Razón experiencial y ética metafísica en Ortega y Gasset», *Revista de estudios orteguianos* nº 7, 2003, pp. 95-117.

epistemología– rentabilizar su esfuerzo en la comprensión del mensaje del novelista. Para la biografía no se atreve: Solo alguna digresión en la redacción de sus propias biografías. Pero que no apunta tanto a una metodología general como a una ontología que recupera el «yo» como ser ejecutivo con el que en «Ensayo de estética a manera de prólogo» trasciende el ámbito de lo estético.

Su única condición para la biografía es mostrar el yo del personaje. Lo mismo que le había pedido antes a la ficción: Mostrar la intimidad de las cosas, su yo ejecutándose, recuperado ahora como la *inexorable prescripción metafísica* que engarza su ser ejecutivo y su razón narrativa: «La dificultad y, a su vez, la gracia de la biografía radican en que el biógrafo tiene que sustituir su punto de vista por el punto de vista del biografiado y conseguir que, en algún modo, le duelan a él las muelas de este. Para ello es menester que en cada una de sus páginas conste al lector *previamente*, en la forma más precisa que sea posible, el yo de su personaje. Porque el yo es efectivamente lo previo en todo vivir, lo primero que es cuando es una vida» (VI, 551), escribe en «Sobre un Goethe bicentenario», en 1949, dando con la solución a la distancia que en su ensayo de 1914 había establecido entre el dolor propio y el dolor ajeno.

Bibliografía

- Araya, G., *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid, Gredos, 1971.
- Cerezo, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Conill, J., «Razón experiencial y ética metafísica en Ortega y Gasset», *Revista de estudios orteguianos* n° 7, 2003.
- Ferrari Nieto, E., «El recorrido de la analogía metafísica del actor en la comprensión de Ortega de la vida como tarea», *Contrastes* n° 18, 2013, pp. 321-339.
- Ferrari Nieto, E., «El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*», *Anuario Filosófico* vol. 46 n° 3, 2013.
- Gutiérrez Pozo, A., «El carácter estético de la filosofía de la razón vital. Una presentación», *Revista de estudios orteguianos* n° 2, 2001.
- Lasaga, J., *Figuras de vida buena*, Madrid, Enigma editores, 2006.
- Molinuevo, J.L., *Para leer a Ortega*, Madrid, Alianza, 2002.
- Nicol, E., *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961.
- Orringer, N., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979.
- Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, Madrid, Taurus, 2004-2010.
- Pérez Marcos, M., «Aproximaciones al concepto ejecutivo del ser», *Estudios Filosóficos* vol. 54 n° 155, 2005.
- Regalado, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990.
- San Martín, J., en *Fenomenología y cultura en Ortega: ensayos de interpretación*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Silver, P., *Fenomenología y razón vital. Génesis de Meditaciones del Quijote de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, 1978.
- Zamora Bonilla, F.J., *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.