

Estética, antropología y epistemología de la metáfora

Antonio Gutiérrez Pozo

1. Introducción

En este trabajo nos proponemos aclarar el sentido que tiene el arte para la filosofía de Ortega, lo que nos llevara inexorablemente al estudio de la metáfora, verdadera piedra angular de la estética raciovital. Iniciamos el camino con un problema al que Ortega dedico mucha atención: la relación entre el arte y la estética. Y es que esta relación depende precisamente de la auténtica naturaleza del objeto artístico. Ortega comprende que al aficionado al arte no suele satisfacerle la estética debido a que esta pone todo su empeño en conceptualizar la inagotable materia artística. A causa del prejuicio decimonónico que, primero, ha hecho del arte el “reino del sentimiento” (Adán en el paraíso, 1,477 s), y luego le ha negado toda posibilidad de organización racional, se ha vuelto una actitud espontanea apartar el arte de la razón y considerar vulgar toda intromisión del pensamiento en el ámbito estético. No obstante, la comprensión que practica Ortega de la relación arte/estética desde el modelo de la dialéctica vida/reflexión, le permite afirmar que “la estética vale tanto como la obra de arte” (Id., 478). Veamos. La tesis principal que rige este último binomio reza así: la claridad proporcionada por la reflexión no es la vida, pero si la plenitud *de* la vida (MQ,I,358)³. La vida no es pensamiento; la realidad vital rebosa el concepto, pero sin el no poseemos nada en plenitud (Id.), porque delimita, define lo que es la cosa, y la lleva del caos y vacilación primaria, a su estado de fijeza y orden.

2. Estética de la metáfora

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

entender la naturaleza metafórica de la obra de arte y conectarla con su carácter de absoluta presencia nos vemos obligados a reparar de nuevo en el ‘sí mismo’ que se transparenta en la obra. Hemos entendido la esencia de la obra de arte como metáfora, pero el objeto estético es metáfora en los dos sentidos que Ortega concede a este último término: como método o procedimiento mental, y como resultado, el objeto logrado mediante aquel (EEP, 257). Acerquémonos en primer lugar al proceso metafórico. La metáfora consiste entonces en la operación casi mágica por la que unas cosas se vuelven otras (TEA, VII, 458 ss; VE, 587). Esto mismo es el arte: “transformismo, prestidigitación”, un “ámbito de transfiguraciones”, escribe Ortega (VE, 476; TEA, 458). En la obra de arte, las realidades están para transfigurarse en otros objetos. Así, según ejemplos de Ortega, los actores Tal y Cual se transforman en Hamlet y Ofelia, y en los versos el ciprés *e com l'espectro d'una flama morta* y “la mejilla de una joven es como una rosa”, el ciprés parece volverse llama y la mejilla rosa. No hay experiencia estética sin que las cosas reales dejen de ser la realidad que son y sean otra cosa (VE, 587). En esta metamorfosis metafórica reside no solo el núcleo del arte sino la esencia de la creatividad humana, pues la metáfora es “la potencia más fértil que el hombre posee” (DA, III, 372). A diferencia de la creatividad divina, la creación metafórica ni crea *ex nihilo* ni crea una realidad; en rigor, no crea. Ortega asegura que “la materia no aumenta” (EEP, 247), o sea, que lo real es lo que es y no puede haber creación de realidades; las cosas son siempre las mismas. El arte no crea materia, realidades, privilegio reservado a la divinidad. No obstante, algo del poder creativo de Dios queda en la metáfora. Por eso, metafóricamente, Ortega señala que la metáfora “parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de una de sus criaturas” (DA, 372). El enriquecimiento del ser no puede venir de su material. Queda por descubrir en qué sentido crea la metáfora. La aclaración de esto último, es decir, la profundización en la naturaleza de la operación metafórica, equivale a desvelar la esencia raciovital de la obra de arte, a desplegar el exacto sentido del resultado de la metáfora entendida como método. Volvamos a los ejemplos anteriores.

Ortega precisa que cuando decimos que la nieve es blanca, queremos decir que *es* blanca *realmente, directamente* (TEA, 460). Usamos el verbo ser en sentido directo. Pero el actor no es *realmente* Hamlet, ni el ciprés es llama, ni la mejilla rosa. En las metáforas usamos el verbo ser en sentido irreal o indirecto. La mejilla es rosa *indirecta o irrealmente*, metafóricamente. En la metáfora las cosas son otras virtualmente. Ser metafóricamente

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

La esencia del arte es deshumanizar, desrealizar o irrealizar: “El arte es esencialmente irrealización” (Ortega, MQ, p. 678). Es preciso aclarar que el concepto ‘arte’ contiene un doble sentido: supone tanto la *poiesis* (*ποίησις*), la creación o acto productivo, que consiste en la “operación de deshumanizar” (Ortega, DA, p. 859), como el resultado de la misma, el objeto producido, la obra de arte, que es entonces un objeto deshumanizado o desrealizado, o sea, una irrealidad o idealidad. El arte irrealiza, consiste en desrealización, y fruto de esa actividad resulta un objeto irreal, la obra artística. Ya comprobamos más arriba que esta práctica desrealizadora en que consiste el arte equivale, según Ortega, a estilizar o artizar. No podía ser de otra forma: si el ser del arte es la irrealidad, entonces artizar no puede consistir sino en desrealizar o irrealizar. Ahora podemos añadir que Ortega considera además que desrealizar o idealizar —o sea, deshumanizar, irrealizar o estilizar/artizar— es lo mismo que metaforizar. Por eso “objeto

estético y objeto metafórico son una misma cosa, afirma Ortega, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella” (Ortega, MQ, p. 673). Afirmando como hace Ortega que la naturaleza ontológica del arte es la irrealidad es lo mismo que sostener que es metáfora. Por esta razón, igual que el término ‘arte’ incluía aquellos dos aspectos, Ortega advierte que también “el término ‘metáfora’ significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado” (Ortega, MQ, p. 673). Por tanto, Ortega establece una tríada entre lo estético/artístico, lo irreal y lo metafórico. Virtual y metafórico son sinónimos, y constituyen la sustancia artística esencial. El ser de lo metafórico como tal –el ser de la obra de arte por tanto- no es ser algo realmente sino *serlo irrealmente, ser como*. Según el ejemplo de Ortega, en la metáfora ‘la mejilla de la amada es una rosa’, la mejilla no es *realmente* una rosa, sino que lo es virtual, irreal o idealmente, o sea, *metafóricamente*: “El *ser* rosa la mejilla era sólo metafórico; no era un *ser* en el sentido de real, sino un *ser* en el sentido de irreal” (Ortega, TEA, p. 839). En la metáfora ‘la mejilla *es como* una rosa’, lo metafórico, “el *ser como* no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; *es la irrealidad como tal*” (Id. p. 839). Lo metafórico es el ‘ser como’ y “el *ser como* es la expresión de la irrealidad” (Id. p. 839). Ser metafóricamente algo -que es como únicamente una mejilla puede ser una rosa o unos centímetros pintados en un cuadro pueden ser un paisaje de kilómetros- es en efecto ser ese algo; pero serlo irreal o virtualmente. Esta es la naturaleza de lo artístico según Ortega. La metáfora –sustancia de lo estético- es virtualidad, idealidad o irrealidad.

3. Antropología de la metáfora

Analicemos las dimensiones antropológica y epistemológica de la metáfora y del arte. Ortega sostiene que la metáfora como potencia que supera lo real y crea objetos imaginarios, y, por tanto, el arte, como constitución de un mundo irreal, responden al modo de ser del hombre. En primer lugar, la creatividad metafórica, la producción de novedades que trascienden lo que es, se debe a la insaciable insatisfacción humana, al “divino descontento” que define esencialmente al hombre (IV, 521). El origen del hombre estuvo en una hiperfunción cerebral, un desarrollo de la fantasía que le llevó a crear un mundo interior imaginario, ideal, enfrentado al mundo exterior de la realidad, lo que lo ha condenado a estar permanentemente insatisfecho con lo real. El hombre, a juicio de Ortega, es hijo de la fantasía, es el “animal fantástico” (IX, 190 s, 621 ss). En segundo - y decisivo- lugar, y dado que las novedades que produce la metáfora son irrealidades,

Ortega afirma que tras la creación de virtualidades hay “un instinto que induce al hombre a evitar las realidades” (DA, 373). Si el hombre mediante la metáfora libera a las cosas de su condición real y les da descanso de su realidad, si crea “arrecifes imaginarios”, es porque necesita descansar del mundo real, del peso de tener que hacer y elegir su vida. De cuando en cuando, el hombre necesita, abandonar el orbe de la realidad, suspender su vivir en serio y vivir en broma, jugar, divertirse; está constituido por una *voluntad de farsa*; la farsa es para Ortega “un lado imprescindible de nuestra existencia” (TEA, 466). Nada mejor para satisfacerla que crear mundos irreales, fantásticos, y emigrar a ellos. Pero esta es la función principal de la metáfora. La voluntad de farsa es lo que subyace a la operación desrealizadora del arte y la metáfora. El universo metafórico del arte es *otro* que el mundo real y por ello mismo el lugar ideal para unas *vacaciones de realidad*: al contemplarlo, el hombre se siente fuera de *este* mundo, transportado al *otro*, al único mundo raciovitalmente trascendente, el mundo de la virtualidad. Por esto, concluye Ortega, “el placer de lo bello es un sentimiento místico” (VE, VIII, 622). Por tanto, la metáfora y el arte son consecuencias de la propensión *instintiva* del hombre a tomarse vacaciones de realidad. Esta es la fundamentación antropológica del arte que ofrece Ortega y que insiste en su tendencia humanista. Por otro lado, el arte, según Ortega, al ser animado por la metáfora, única potencia que logra trascender la materia ya dada, es la forma más perfecta de satisfacer la necesidad humana de evasión del mundo real, el método ideal de diversión (TEA, 470). El hermetismo de la obra de arte, el mundo irreal que representa, desconectado del orbe real, es lo que explica su poder absorbente y lo que nos permite descansar en ella de la realidad.

Mientras contemplamos una obra de arte, mientras leemos una novela, evitamos la realidad y nos absorbe un universo imaginario; entonces, no vivimos en serio, no hacemos nada en serio. Ahora bien, liberarse de todo lo que hacemos seriamente es jugar. El juego aparece en Ortega como una categoría básica para la comprensión del arte. La experiencia artística es una experiencia lúdica. Sin duda, el carácter irreal del objeto estético, y su capacidad de absorbernos y suspender nuestra vida real y seria, permiten a Ortega aplicar la categoría de juego al arte. También la toma de conciencia de la naturaleza virtual del arte y su capacidad liberadora de lo real, ha permitido a las vanguardias estéticas, a juicio de Ortega, modificar la actitud subjetiva ante el arte. Durante los siglos XVIII y XIX el arte era vivido como algo muy serio, con un tono casi patético; era interpretado como centro de la vida, sustituto de la metafísica y de la religión, y algunos —Schopenhauer y Wagner— esperaban de él la salvación de la humanidad. Ortega descubre que en su

tiempo, con la superación del *homo oeconomicus* burgués y la aparición del hombre deportivo y festival, el arte, como irrealidad que es, es vivido como cosa poco seria, e intrascendente. El arte de vanguardia, consciente de su naturaleza virtual y liberadora de la realidad, se sabe juego y diversión (III, 194 s; DA, 381 ss).

4. Epistemología de la metáfora

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

cosa en otra se basa en el descubrimiento de una semejanza real entre las dos: el ciprés y la llama, p. e., tienen el mismo esquema lineal. Por tanto, confirma Ortega, “no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas” (DGM,II,393).

La metáfora es para Ortega “conocimiento de realidades”, más aun, un “medio esencial de intelección” (DGM, 390 s). Pero la semejanza que existe entre aquellos dos objetos es solo parcial: los cipreses no son como llamas, aunque existe entre ellos cierta analogía. Ahora bien, “la exageración de la identidad más allá de su límite verídico, es lo que le da valor poético. La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye” (DGM, 393). Por tanto, el arte consiste en la *realización* de la metáfora, *es* metáfora. La ciencia, en cambio, solo se interesa por el momento de conocimiento de la metáfora, por el descubrimiento de semejanzas entre cosas distintas: solo *usa* la metáfora (DGM, 387). La metáfora, además del uso expresivo, tiene otro intelectivo (DGM, 390). Más aun, para la ciencia, cuando tiene que pensar objetos que no pueden ser definidos *directamente* porque se escapan a los conceptos, “la metáfora es un instrumento mental imprescindible” (DGM, 387). En ese caso, usa metafóricamente o indirectamente los conceptos que tienen cierta analogía con el objeto que pretende definir, sin dejar de tener conciencia de que no son idénticos entre sí sino solo semejantes, de que emplea los conceptos en sentido indirecto. Esta conciencia impide que la ciencia afirme la metáfora como algo real, y se convierta en poesía. Pero la voluntad de identificar cosas solo análogas, origen del arte, nos obliga a superar su realidad, a desrealizarlas, para adentrarnos en un mundo irreal donde si es posible la transfiguración e identificación, donde los cipreses *son como* llamas: el mundo de la conciencia. En esta región de realidad débil se establece el arte, lo que implica que la obra de arte es artística en la medida en que no es real. La metáfora abandona la realidad de las cosas y se queda con la huella que producen en la conciencia, es decir, con la alusión, mención o intención mental de las cosas -lo que Ortega llama *forma-yo* o *lugar sentimental* de las cosas (EEP, 260 s).

En clave husserliana diremos que la metáfora se realiza abandonando la realidad de las cosas y limitándose a nuestra *conciencia de* ellas, a su concepto. Ortega, que define la metáfora como “transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental” (EEP, 261 n), reconoce que, al desrealizar y limitarse a la *conciencia de* las cosas, la metáfora es una operación equivalente a una reducción fenomenológica no teórica, una *epokhé irreflexiva*. En la metáfora nos reducimos a la cosa en tanto que intencionada, como pura presencia inmediata ante la conciencia. Instalada ya en ese ámbito intrasubjetivo, cada metáfora consiste en el descubrimiento de una identidad entre

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

Aun más decisivo es el papel de la metáfora en la filosofía raciovital. Aquí no es un mero instrumento auxiliar sino -junto a la ironía- *el* método de la razón vital, su forma filosófica de existir. La razón vital o es metafórica o no es. La causa de esta solidaridad es clara: la vida, objeto cuyo *logos* pretende desvelar, es, según Ortega, “un fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar” (II, 519). Esto se debe a que la vida, o sea, la experiencia inmediata y antepredicativa de la conciencia natural, el *cogito lebendig* husserliano, consistente en intimidad o ejecutividad, en la actualización de la conciencia, la vida, decíamos, es el “texto eterno” (MQ, 385), la fuente originaria y permanente del *logos*. Por ser origen de los significados, texto sobre el que debe volcarse la reflexión para extraer el *logos* que en el solo esta apuntado, rebasa todo concepto, supera la potencia racional. Con esta tesis Ortega no afirma la impotencia del concepto ni niega la razón para postular —con Bergson— una especie de intuición transracional como única posibilidad de penetrar en la realidad vital (III, 272). En absoluto. Ortega entiende el concepto como instrumento para apresar el *logos* primario (MQ, 352 ss). Lo que pretende es hacerlo poroso a la vida. Al afirmar la vida como texto que trasciende toda objetivación racional, lo que niega es la posibilidad de que la razón la conozca directamente: “Es imposible, escribe Ortega, conocer directamente la plenitud de lo real” (IV, 235). La vida “no puede ser directamente objeto para nosotros” (EEP, 260); pero si indirecta o metafóricamente.

Así el arte. Al rechazar el conocimiento directo de la vida, Ortega niega el dogma racionalista, esencia de la modernidad: la fe en que la razón es un poder mágico que todo lo aclara, porque se supone que razón y vida son idénticos (VI, 15). “Mi ideología, sostiene, no va contra la razón, puesto que no admite otro modo de conocimiento teórico que ella: va solo contra el racionalismo” (III, 273). Solo la suposición de esa identidad hace posible que la razón conozca directamente la vida, sin más que seguir sus conceptos.

Pero Ortega considera que “lo que pensamos no es nunca la realidad; porque lo que pensamos es lógico y la realidad es ilógica” (RH,XII,233). En su opinión, “todo concepto es por su naturaleza una exageración y en este sentido una falsificación. Al pensar dislocamos lo real, lo extremamos y exorbitamos” (II, 649). Los conceptos no son directamente la realidad. Hay, pues, una inadecuación entre la experiencia originaria de la vida y su categorización racional. Ajuicio de Ortega, “entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia”, de modo que “lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo” (DA, 375). La vida afirma su diferencia frente a la razón, su equivocidad y la imposibilidad de la identidad. Si para Descartes, en clave idealista, solo es verdadero, real, aquello que se presenta clara y distintamente —inequívocamente— ante la conciencia, Ortega mantiene que “la realidad es ella misma equivoca” (RH, 276), contradictoria, es esto y lo otro, tiene muchas caras (V, 191); demasiado rica y compleja para que puedan apresarla directamente, escapa de los conceptos. Por esto, añade, “todo lo que pretende ser inequívoco”, el racionalismo p. e., es “adulteración o falsificación de la realidad, es lugar común, aspaviento, postura y frase” (RH, 276).

Pero además de la directa, hay “una forma indirecta o metafórica” de pensar (DGM, 387), consistente en la posibilidad de conocer algo con un concepto siendo conscientes de que no son idénticos sino solo análogos. La metáfora, lejos de ser una potencia irracional de conocimiento, representa para Ortega “un suplemento a nuestro brazo intelectual”, un “procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual”, (DGM, 391). En suma, el método de la razón vital, lo que le permite leer el *logos* silencioso alojado en el texto del mundo vital. La localización del *logos* originario en la vida, lo que no es sino una impugnación de la identidad racionalista, hace imprescindible el uso de la metáfora. Solo mediante ella puede pensar la razón —en sentido indirecto— lo que en principio no puede. La metáfora es el instrumento que logra potenciar el concepto para que *diga más* de lo que puede en sentido directo; entonces, más que decir, *sugiere*. Precisamente, “ese decir [o pensar] que es sugerir es la metáfora” (RH, 168). Mediante la metáfora se obtiene un *concepto sugerente*, un *concepto que dice más*, que logra que nuevas realidades -las que rebosan los límites del concepto, las experiencias originarias de la vida- se hagan presentes, aunque sea en forma indirecta, solo sugeridas. Por esto Ortega declara que la metáfora es el “nombre auténtico de las cosas” (VIII, 292). Si emplear directamente los conceptos significa suponer que lo real es idéntico a ellos, usarlos indirecta o metafóricamente quiere decir tomar conciencia de que los conceptos son análogos a la realidad; en palabras

de Ortega, son “cuadriculas”, “representaciones simbólicas”, “esquemas”, “visiones aproximadas” (IV, 235; RH, 226). La filosofía de la razón vital equivale a esa toma de conciencia, a la conciencia de que no se puede pensar directamente la vida sino solo mediante *sugerencias*, en sentido indirecto u oblicuo. La razón vital es una filosofía de la diferencia: sabe que sus conceptos no piensan directamente la vida. La metáfora es el método de una razón que -como la razón vital- se mueve en la conciencia de la no-identidad. Ahora estamos en condiciones de aclarar la naturaleza cognoscitiva del arte. La ciencia es una re-presentación metafórica de lo real: emplea la metáfora para sugerir aquello que no puede decirse directamente de ella. El arte es la realización o presencia misma de una metáfora, de modo que es un nuevo objeto que sugiere *-parece-* el verdadero ser de las cosas. La ciencia usa la sugerencia; el arte es sugerencia.