

RICHARD WAGNER COM A PENSADOR: L'OBRA D'ART DEL FUTUR, REFLEXIONS FILOSÒFIQUES D'UN MÚSIC REVOLUCIONARI

Joan B. Llinares
Universitat de València

I

POTSER cal començar aquesta ponència amb una mena de justificació, ja que no és obvi ni evident que la figura de Wagner tinga entrada de seguida dins d'un congrés de filosofia. Heus ací, doncs, de primer, unes quantes raons per tal de legitimar aquesta insòlita intromissió.

És clar que el fet de repensar les relacions entre música i filosofia és una tasca fonamental de la teoria estètica. Tanmateix, i per regla general, en tractar la qüestió hom tendeix a repassar solament les aportacions dels grans pensadors de la història de la filosofia, entre les quals destaquen, si ens limitem estrictament a aquest específic problema, les contingudes dins les obres de Plató, de Schopenhauer i d'Adorno, per citar tres exemples d'inexcusable referència. No obstant això, practicar la comesa inversa també és un afer pertinent i fins i tot necessari: *hi ha hagut grans músics en la història l'obra dels quals, per la radicalitat de les seues innovacions, és bastant incomprendible si no coneixem les reflexions estètiques en què es recolzen i que les justifiquen*. Fet i fet, quan hi ha revolucions dràstiques en la història de l'art, en especial des del darrer segle, és normal trobar manifestos, redactats sovint pels mateixos artistes, que proporcionen una guia als coetanis, que d'aquesta manera poden assajar de comprendre una mica més fàcilment els canvis i les innovacions que les noves obres d'art els presenten amb la seua sorprenent i imprevisible força material. Aquesta és l'opció que ara voldríem subratllar, en part perquè sol restar més desatesa pels filòsofs, molt tancats dins la pròpia tradició de les obres essencials de la història de la filosofia, i en part perquè els mateixos músics professionals, nombrosos al nostre país, i els professors dels conservatoris, tots generalment amb una digna preparació tècnica i instrumental de l'ofici, tampoc no tenen massa en compte la inesgotable riquesa teòrica que de vegades contenen les obres de reflexió d'alguns compositors, com és el casafortunat de la personalitat exuberant que ara considerem.

Potser encara no sabem suficientment, o som massa reacis a admetre, que aqueix home polèmic anomenat Richard Wagner (1813-1883), a més de ser un reconegut músic i poeta, l'imprecindible autor dels textos dels seus impressionants drames musicals –veritables i majúscules meravelles d'extraordinària simbiosi entre paraules i melodies–, també fou no sols un monumental i reincident autobiògraf, sinó *així mateix*

un notable escriptor i pensador, un excèntric assagista d'abundant producció, si és que no ens volem referir als milers d'interessantíssimes cartes que componen el seu epistolari, que en part encara resta inèdit. Com ha dit el professor Ronald Taylor, dels catorze volums de les *Obres completes* –en l'edició de 1914, preparada per Julius Kapp–, no arriben ni tan sols a quatre els volums que contenen les obres dramaticoliteràries, tant les acabades i musicades com les que són mers projectes i esborranys, fragments o relats més o menys ocasionals, com, per exemple, *Die Sarazenin* (*La sarraïna*), *Friedrich I* (*Frederic I Barba-roja*), *Jesus von Nazareth* (*Jesús de Nazaret*), *Achileus* (*Aquil·les*), *Luthers Hochzeit* (*Les noces de Luter*) o l'aconseguit i preciós esbós, tan premonitori, que és *Wieland der Schmied* (*El ferrer Wieland*), la cèl·lula germinal del qual és la brillant conclusió de *L'obra d'art del futur*. Els deu restants i gruixuts volums arpleguen els escrits autobiogràfics, el conjunt d'assaigs pròpiament dits –si volem utilitzar aquest nom tan obert– i els prolífics i constants articles i crítiques que mai no deixà de redactar, fins l'hora de la mort. Aquest llegat enorme, que pertany a aqueix gènere imprecís de la “literatura d'idees”, ple de reflexions i suggeriments, sembla que és, en l'opinió del seu propi autor, essencial per a poder comprendre amb un mínim de seriositat i de rigor la decisiva empresa esteticomusical que va portar endavant el poeta compositor. *Tristan und Isolde* (*Tristany i Isolda*), *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Els mestres cantors de Nuremberg*), *Parsifal* i, sobretot, el pròleg i les tres jornades de *Der Ring des Nibelungen* (*L'anell del nibelung*), *L'ordel Rin*, *La Valquíria*, *Siegfried* i *El capvespre dels déus*, bé mereixen, sense cap mena de dubte, que l'oïent vertaderament estètic i adult, ço és, l'oïent integral, aquell que percep amb els ulls i amb la imaginació, sent amb l'oïda i amb els afectes, i pensa amb l'enteniment i amb la raó davant d'una representació dins d'un gran teatre o palau de la música, faça alguns esforços de lectura complementària per tractar de copsar el sentit –o el conjunt de sentits i de significacions– d'aquestes obres cabdals. La fruïció de l'art no implica cap baralla amb la intel·ligència, és a dir, amb la saviesa i la reflexió crítica, ni encara menys amb la responsable capacitat de donar raó dels propis gustos i criteris. Heus ací, doncs, una bona oportunitat de conjuminar música i filosofia, o, si ho preferiu, de coordinar la musicologia i la història de les idees, tot configurant una primera raó per a llegir Wagner com a pensador: satisfer les mínimes condicions que possibiliten la vivència antropològicament plena d'uns drames musicals que ja pertanyen al millor de la història de l'art.

La segona raó que ens ha portat a interessar-nos per aquest artista que fou músic, escriptor i pensador –de conseqüències impossibles d'exagerar fins, com a mínim, la meitat del segle XX– és l'intent de comprendre una mica a fons això tan decisiu i tan esmunyedís que anomenem “romanticisme”, les derivacions del qual a hores d'ara a tots encara ens afecten –per exemple, la qüestió del nacionalisme, o la superació del concepte il·lustrat de raó, sense voler en aquest moment anar més lluny ni pretendre cap silueta identificatòria que siga suficient: si de cas, ens conformem amb una única referència que voldríem aclaridora, la de les obres d'Isaiah Berlin, que comencen ja a circular per les nostres llibreries. Doncs bé, en aquest sentit indicat, Wagner sempre fou una personalitat molt independent, un creador que accentuà incessantment l'originalitat del seu treball, els trencaments amb la tradició, l'inconformisme permanent, el romanticisme. Amb un contradictori tarannà de revoltat i de triomfador, d'exiliat i de protegit reial, en una paraula, motivat per exigències vitals d'artista genuí, compromés i radical, els assaigs d'estètica, cultura, política, religió i crítica social que escriví, tan desafiants, poderosos i, en certs moments, genials, també semblen, tanmateix, sa-

turats d'eclèctiques manipulacions dels autors llegits, de grotesques relectures interessades del passat de la història de l'art i de tràgiques ideologies del moment, com el racisme i l'antisemitisme; concebuts amb desmesurada autosuficiència, sovint menyspreen l'elegància i la claredat expositives, s'atapeeixen d'exageracions impertinents i de grandiloqüències aparentment filosòfiques, i es troben, en definitiva, a gran distància de l'altura estètica i reflexiva tant del creador d'aquest producte modern, Montaigne, com dels esplendorosos textos dels seus millors cultivadors en llengua alemanya, per exemple, Schiller, Schopenhauer, Heine o Nietzsche. L'amalgama que els caracteritza és un magma peculiaríssim que bé requereix, diguem-ho així, molta paciència i molta ciència "geologicogenealògiques" perquè l'exigent lectura resulte profitosa i gratificant. No obstant això, fer l'experiència paga la pena i ofereix moltes satisfaccions i ensenyaments, no només a tots aquells disposats a viure-la des d'una reconeguda passió per la música wagneriana: no oblidem mai que tenim davant nostre una part central, vulgues no vulgues, de la producció d'una figura que potser condensa en major mesura que cap altra el complex cúmulo de tensions, d'il·lusions i de contradiccions que foren el camp de lluita de tots els grans creadors romàntics de la passada centúria. El fet d'haver arreglat com una gegantina esponja tots els corrents del temps i d'haver sigut capaç d'expressar-los en l'obra de creació, sia amb sons o amb paraules, amb imatges o amb idees, amb tota la força de la barreja i amb tot l'esplendor de l'art, això l'ha convertit en punt de referència obligatori per a qui vulga conèixer la cultura romàntica, com bé ho ha indicat en els seus llibres el gran mestre de musicòlegs Enrico Fubini. Com que no parlem d'un fet merament passat, sinó d'un corrent molt ampli que encara ens empenta, l'estudi de les obres de Wagner permet de situar-se en els debats del nostre present amb una mica d'orientació, tot sabent d'on vénen les aigües, i no ens limitem ara i ací al terreny evident on la seua força revitalitzadora ha estat reconeguda, la creació musical, la llarga ombra fecundant que projecta el seu prolífic treball de creació, bé sobre els artistes més innovadors del segle XX, com Arnold Schönberg, bé sobre els a poc a poc més escoltats i estimats pel gran públic, com Mahler i Bruckner, i també sobre tots aquells que són incomprendibles sense la lluita per alliberar-se de les seues seduccions, com Claude Debussy i Igor Stravinsky.

Hi ha una tercera raó que només volem indicar amb poques paraules, potser per si de cas és una mica massa personal, tot i que aquest any ens trobem en la celebració del centenari de la seua mort. Ens referim, és clar, a la filosofia de Nietzsche, la comprensió de la qual reclama necessàriament el coneixement i la confrontació amb la persona, l'obra i les idees de Richard Wagner. No cal repetir que el filòsof de l'etern retorn escriví tres obres que estan dedicades a aquell que fou, juntament amb Schopenhauer, un dels seus mestres de joventut: la *Tercera consideració intempestiva*, titulada ben clarament *Richard Wagner a Bayreuth*, de 1876, que és una lloança al gran músic que acabava de realitzar el somni de disposar d'un teatre per a representar les seues obres tal com les havia imaginades, i els dos petits i durs textos crítics de 1888, *El cas Wagner. Un problema per a amants de la música* i *Nietzsche contra Wagner. Actes d'un psicòleg*. Aquest últim fou el darrer escrit que completà abans del col·lapse dels primers dies de gener de 1889 a Torí, i es publicà el 1895. El recull que acabem d'enumerar és directe i indiscutible, però deixa un perfil inexacte, ja que des del primer llibre del filòsof, *El naixement de la tragèdia a partir de l'esperit de la música*, de 1872, fins l'*Ecce homo*, escrit els darrers mesos de vida lúcida i publicat pòstum el 1908, l'obra sencera de Nietzsche medita una vegada i altra l'obra de l'artista més

gran que arribà a conèixer personalment, bé sia per continuar-ne les idees i aprofundir-les, bé sia per criticar-la sense hipocresies, com de seguida descobrí el mateix Wagner –i ho continua descobrint avui qualsevol lector despert– només encetar el primer volum d'*Humà, massa humà. Un llibre per a esperits lliures*, de 1878. Potser és impossible llegir un text de Nietzsche sense trobar-hi la presència de Wagner com a interlocutor, com a inspirador, com a símptoma, com a paradigma de l'art decadent, com a exemple de la trista situació de l'art i de l'artista a l'època del treball, de la indústria i de la cultura burgesa. Així doncs, si hom vol conèixer i explicar Nietzsche amb una mica de qualitat, si hom vol llegir amb profit i comprendre un tractat tan excepcional com el tercer de *Per a la genealogia de la moral. Un escrit polèmic*, de 1887, per exemple, aleshores cal tenir de primer una mínima familiaritat amb l'obra de Wagner, ço és, cal estar familiaritzat no només amb la música i la persona de Wagner, sinó també amb els llibres de Wagner, amb les reflexions de Wagner, amb les complexes relacions d'aquest artista llest amb la filosofia, ja que, tant abans d'encetar l'amistat amb el jove Nietzsche, ja havia llegit, com de seguida contarem, Hegel, Feuerbach i Schopenhauer. Tenim, doncs, bastants motius els filòsofs per llegir Wagner, si de cas no ens sembla suficient l'atractiu estrany que la seua figura irradia, encara que no visitem amb freqüència els teatres d'òpera i les sales filharmòniques.

–Posem un exemple concret: a l'aforisme 5 de la Tercera secció de *La genealogia de la moral* escriu Nietzsche que “Richard Wagner es convertí a Schopenhauer (com se sap, persuadit per un poeta, persuadit per Herwegh (l'any 1854)), i això fins a tal mesura que sorgí de sobte una contradicció teòrica perfecta entre la seua fe estètica anterior i la seua fe estètica posterior –la primera expressada, per exemple, en “Òpera i drama” i la segona en els escrits que publicà a partir de l'any 1870. Particularment a partir d'aquí –això és el punt que em sorprén més–, Wagner canvià el seu judici pel que fa al valor i a la positura de la mateixa *música*” (trad. catalana a ed. Laia, p. 149). Ja que aqueix nou judici no és indiferent per a comprendre i valorar *El naixement de la tragèdia*, obra escrita l'any 1871, per exemple, si volem ser coneixedors del pensament i de l'originalitat de Wagner i de Nietzsche, previament cal tenir les idees clares pel que fa a les reflexions estètiques del gran compositor: l'argument és fins i tot massa obvi, és d'una elementalitat que cau pel seu pes. Hem de tractar, doncs, d'aconseguir aqueixes clarificadorres idees–.

II

Tot al llarg de la vida creadora de Wagner, la unió i l'íntima relació que en ella hi ha entre reflexió teòrica i realització pràctica és un fet constant. Les obres poeticomusicals que escriví i composà no sorgeixen a colps d'una pretesa i ultraromàntica inspiració sobtada i inconscient, pulsional i suposadament racial, sinó que es generen lentament, després d'haver dilucidat amb lentes meditacions el llampant i revolucionari objectiu que amb elles pretén aconseguir, i després d'haver assajat i d'haver trobat els mitjans més adients per a assolir-lo, els quals, per necessitat, hauran de ser també innovadors, complexos, inaudits i susceptibles d'afectar el camp plural de l'estètica musical, l'escriptura poeticodramàtica, l'escenografia, la direcció orquestral, l'arquitectura teatral, i fins i tot la societat on naixen i a la qual van dirigits. Aquesta clau estructural ajuda a entendre que el vessant assagístic de la seua obra siga tot el contrari d'allò que hom pot esperar d'un professor acadèmic o d'un erudit especialista, i ni

tan sols el difús rètol d'“artista”, expressament reivindicat per l'autor amb ambigua humilitat en moltes ocasions, no li fa justícia, perquè en el procés d'elaboració d'aquesta obra que sempre és més que mera música, hi aborda, sens dubte, qüestions estètiques directament implicades en el treball de creació, com els mateixos títols ja indiquen, i també, però, i en no menor mesura, difícils problemes filosòfics, històrics, culturals, polítics, econòmics, religiosos i socials. No neguem que tracta de resoldre'ls unes vegades amb la desimboltura de l'espontani que s'atreveix a pensar pel seu compte, d'altres amb els refregits de l'intel·lectual bastant ben informat que posseeix una selecta biblioteca, i encara d'altres amb la supèrbia de l'altiu geni que monologa i que declama amb superlatius, que reclama ja des del to de veu amb què ens parla l'acceptació incondicional dels seus profètics vaticinis. Hom podrà acusar-lo i criticar-lo per massa pedant, per excessivament retòric, per megalòman; hom cauria en una flagrant injustícia, però, si el considerara un artista atabalat i confús que compon des del descontrol i les presses, és a dir, si el reduïra a un afortunat inconscient que desconeix allò que porta entre les mans. Per a convèncer-nos del contrari, potser no hi haja cap remei millor que recordar aquest consell que Wagner va escriure al crític Eduard Hanslick el 1847: “No menyspreu la força de la reflexió, l'obra d'art produïda de manera inconscient pertany a períodes que resten lluny del nostre: l'obra d'art del nostre elevat període formal no pot ser produïda sense tenir-ne consciència”.

—Fet i fet, la dedicatòria a Ludwig Feuerbach de *L'obra d'art del futur* insisteix en la personalitat de l'autor, ço és, del propi Wagner, que s'autopresenta com un artista que es dirigeix a *artistes que pensen*, ja que ell mateix ho és, és un artista que confessa que, com a artista, li han afectat molt les idees del filòsof Feuerbach, i, tot demostrant-ho, reconstrueix breument la seua biografia intel·lectual de la forma següent: una exigència indeclinable l'ha fet escriptor. Començà, de primer, escrivint poemes i peces teatrals, i es convertí en músic per tal de compondre la música adequada als poemes dramàtics que havia escrit. Però els resultats li han servit de ben poc, els literats el consideren un músic i els músics el tenen per un poeta. Tanmateix, si aconseguieix d'emocionar el públic, cosa que ja ha passat, els crítics el tiren per terra. Aquestes contradiccions li han donat prou matèria per a pensar. El problema ara és nou: quan ha publicat el resultat de les seues meditacions, els filisteus se li han rebel·lat, ja que solament volen vore els artistes diguent bajanades, però no mai *pensant* (cf. la nostra traducció, València, Servei de publicacions de la Universitat, pp. 172-173). Wagner, pel contrari, *s'afirma com a artista i com a pensador en tant que veritable artista*—.

Un mínim resum de les principals circumstàncies teòriques de la seua biografia artística ho provarà amb palmària claredat.

Ja l'any 1834, i com a expressió de les preocupacions que anaven madurant tot al llarg del procés de composició de les primeres òperes *Die Feen (Les fades)* i *Das Liebesverbot (La prohibició d'estimar)*, de 1833 i 1834-36, respectivament, publicà l'assaig *Die deutsche Oper (L'òpera alemanya)*, on apareixen les concepcions nacionals sobre aquest gènere musical que aleshores sostenia, gènere que, segons el jove Wagner, ha de tornar a guanyar l'altura musical que ja havia assolit a l'època de Bach, tot fent seu també el bo i millor de les posteriors aportacions italianes i franceses. A més a més, ha de tornar a brostar des de les vertaderes qualitats del poble alemany, amb tota la veracitat i el calor de la vida d'aquest poble verge i desaprofitat que encara no ha donat els fruits que pot i que ha de donar. Aquesta doble temàtica, la d'una òpera que assumisca les millors aportacions de la plural tradició europea i que, a més a més, sàpiga respondre a les madures exigències dels temps presents, per una banda, i la

d'una fe nacionalista en les potencialitats encara inèdites del poble alemany, per l'altra, romandran constants durant tota la producció teòrica de Wagner. Aquell mateix any, per al número de novembre de la *Neue Zeitschrift für Musik* de Robert Schumann, escriví l'assaig *Pasticcio*, on reclamava la necessitat d'"atrapar la càlida i vertadera vida" mitjançant un impostergable canvi en la manera de concebre i de compondre l'òpera. La funció del cant i dels cantants s'havia de transformar.

Un paral·lelisme similar podem trobar entre les partitures de *Rienzi* (1837-40) i *Der fliegende Holländer* (*L'holandès errant*) (1840-41) i els escrits que publicà entre els 1840 i 1841 a la *Gazette musicale* de la capital francesa, a saber, la indirecta pintura quasibiogràfica d'*Ein deutscher Musiker in Paris* (*Un músic alemany a París*), on el tràgic heroi dels tres vius relats –*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (*Una peregrinació a Beethoven*), *Ein glücklicher Abend* (*Una vetlada feliç*) i *Ein Ende in Paris* (*Un final a París*)– no deixa de reflectir les situacions vitals i les opinions personals de Wagner mateix durant aquells tenses mesos de músic pobre a l'estranger, així com els articles i assaigs breus següents: *Ueber deutsches Musikwesen* (*Sobre música alemanya*), *Der Virtuos und der Künstler* (*El virtuós i l'artista*), *Ueber die Ouvertüre* (*Sobre l'obertura*), *Der Künstler und die Oeffentlichkeit* (*L'artista i el públic*), a més d'una doble introducció sobre l'estrena a París de *Der Freischütz* (*El caçador furtiu*) de Weber, l'una concebuda per allisonar el públic francès i l'altra per tal informar de l'esdeveniment els alemanys. El respectuós interès per la figura i pel magisteri de Beethoven s'expressa reiteradament en aquests articles, així com la incessant reflexió sobre les peculiaritats de la música alemanya, o sobre la història de determinats gèneres musicals, com ara l'obertura, analitzada aquí de Haendel a Beethoven, tot insistint sempre en les característiques distintives del veritable artista.

La tercera parella de les creacions poeticomusicals wagnerianes, fruit dels anys a Dresde, *Tannhäuser* (1842-43) i *Lohengrin* (1845-48), es va compondre juntament amb la redacció dels *Autobiographische Skizze* (*Esborranyes autobiogràfics*) de 1842-43 i d'un grapat de notables articles programàtics, sorgits directament del treball pràctic com a *Kapellmeister* del Teatre de la Cort de la capital de Saxònia: *Die Königliche Kapelle betreffend* (*En relació a l'Orquestra Real*), projecte de reforma de l'any 1846, i *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* (*Projecte d'organització d'un Teatre Nacional Alemany per al Regne de Saxònia*), redactat l'any 1848. Tots dos plans restaren en l'estat vaporós i polsegós de purs intents sobre el paper, en mers projectes benintencionats sense cap repercussió directa ni sobre l'orquestra ni sobre el teatre, a pesar d'haver sigut continuats per altres dos nous escrits dedicats a la detallada reforma del teatre, ja l'any 1849; malgrat la ineficàcia administrativa, els projectes demostren que el somni finalment realitzat a Bayreuth no fou cap capritx sobtat, sinó una necessitat llargament gestada i raonada des del treball concret d'un compositor que també es fa responsable, en qualitat d'exigent director de l'orquestra i del teatre, de l'escenificació de diferents òperes, algunes de pròpies i d'altres, evidentment, alienes, i que fa la seua feina directiva tenint escrupolosa cura de tots els detalls. A aquesta etapa a Dresde pertanyen, a més a més, no solament unes versions força aplaudides de la *Novena Simfonia* de Beethoven, sinó també un altre parell d'articles sobre aquesta magna i estimadíssima creació amb l'innovador moviment final, ple de veus humanes i amb la intervenció de tot el cor, publicats l'any 1846, preludis del famós llibre que dedicà al compositor de Bonn l'any 1870, *Beethoven*, assaig que tothom reconeix que influencià moltíssim el pensament del jove Nietzsche.

Des del mes d'abril de l'any 1848, és a dir, des de la finalització de la partitura de *Lohengrin*, el compositor guardà uns quants anys de silenci musical, en un estrany i perllongat parèntesi, excepcional dins la seua biografia, que no s'explica solament pel desenvolupament rocambolesc dels tràgics incidents de la revolta popular de Dresde a començaments de maig de l'any següent, el 1849, dels quals va tenir la sort d'escapar il·lès i lliure gràcies a la col·laboració de certs amics, i es va exiliar a Zuric, amb el consegüent canvi de circumstàncies vitals i laborals que aquell trasbals significà. El bloc que formen aquests cinc anys permet d'assistir a la gestació del nucli de tota l'obra de maduresa en general, i de *Der Ring des Nibelungen* (*L'anell del nibelung*) en particular, i l'atapeïda garba de llibres i d'articles que aleshores arribaren a veure la llum pública, no es justifica en el fons per les urgents necessitats econòmiques de l'home responsable d'una família anòmala, la qual sospira per viure segons els cànons de la comoditat burgesa, perduda ara sense el càrrec de funcionari reial i amb la trista i crítica situació de l'exili, ja que en tots aquests escrits és ben palesa també la íntimament necessària i vital clarificació personal del projecte futur que vol escometre un gran artista en la plenitud de les seues forces: hi vegem com ho va perfilant i com s'ho va explicant ell mateix, i al mateix temps ho va exposant al públic, perquè qual-sevol interessat i seguidor dispose de tots els antecedents necessaris per tal de poder comprendre'l en la innovadora labor de creació. Fracassada la revolució sociopolítica i evitada la presó que altres companys i amics suportaren durant anys, el músic Wagner optà per dedicar-se en exclusiva a meditar sobre l'ideal artístic que havia anat madurant des de la joventut. Ja no hi haurà, doncs, cap etapa posterior tan rica com aquesta pel que fa als treballs teòrics, sinó una ininterrompuda sèrie de composicions i d'estrenes afortunades, que amb l'encert refermaran i consolidaran les meditacions centrals d'aquest moment clau i definitori en la vida de l'autor. Fet i fet, la redacció de llibres i d'articles, d'assaigs i de crítiques i notes mai no deixarà d'acompanyar la moguda vida d'aquest poderós compositor, i solament la mort podrà interrompre l'íntima necessitat de comunicar també amb paraules les idees sociopolítiques i els plantejaments artístics i religiosos més personals, de convèncer l'opinió pública i d'augmentar d'aqueixa manera la quantitat d'amics i de deixebles.

Efectivament, l'avortada revolució a Dresde i el consegüent exili a Zuric produïren molts escrits, un dels quals, el segon en importància i en extensió, és precisament l'assaig que acabem de traduir juntament amb Francisco López i que ha editat aquest curs el Servei de Publicacions de la Universitat de València, *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'obra d'art del futur*). Redactat a les acaballes de l'any 1849, es publicà, però, per primera vegada a Leipzig ja l'any 1850 amb la cèlebre dedicatòria al filòsof Ludwig Feuerbach. El llibre fou precedit i seguit per diversos pamflets, articles i assaigs menors, escrits tots ells al llarg d'aquell any tan agitat, ple d'esperances i de decepcions. Aqueixos textos es troben centrats sobre dos eixos capitals, la imminència de la revolució i les característiques de l'activitat artística que ha d'estar en consonància amb les noves circumstàncies, generades per la revolució. Els escrits de què parlem són els següents: *Der Mensch und die bestehende Gesellschaft* (*El ser humà i la societat existent*), *Die Revolution* (*La revolució*), *Die Kunst und die Revolution* (*L'art i la revolució*), *Das Künstlertum der Zukunft* (*La vida artística del futur*) y *Zu 'Die Kunst und die Revolution'* (*Per a "L'art i la revolució"*).

Aqueixa fructífera labor assagísticoarticulística es continuà l'any 1850 i l'any 1851 amb altres textos d'obligada citació, capitals dins la vida i la fama i les repercussions pòstumes de Wagner: *Kunst und Klima* (*Art i clima*), *Das Judentum in der Mu-*

sik (*El judaisme en la música*) i, en especial, el cim de toda la producció teòrica del gran compositor, el gran estudi titulat *Oper und Drama (Òpera i drama)*. Aquesta voluminosa producció d'escrits –insistim en la tesi que abans exposàrem i la repetim una vegada més– no fou merament “alimentària” ni capritxosa, perquè respon a profundes exigències íntimes i personals. Com podem llegir en una reveladora carta de setembre de l'any 1849 a l'amic Theodor Uhlig, Wagner confessa que “és per a mi absolutament necessari realitzar aquests treballs i enviar-los al món abans de continuar la meua producció artística immediata; els qui s'interessen pel meu ser artístic han de coincidir amb mi, i jo també ho he de fer amb mi mateix, en una intel·ligència precisa, perquè del contrari tots anirem a les palpentes pel mig d'una fastidiosa semiobscuritat, pitjor encara que l'absoluta i maldestra nit, ja que hom no hi veu absolutament res i aleshores només hi resta agafar-se pietosament al passamà de la baraneta que ens és familiar”.

Endinsar-se en aquest bosc és difícil, però com bé ha dit Martin Gregor-Dellin en la seua gran biografia, “no hi ha més remei que entrar a fons en els escrits de Wagner, perquè entre la malesa de la seua prosa es troba la clau del seu pensament”. Amb el breu recordatori que acabem de fer pensem haver proporcionat les dades essencials que permeten de situar en la biografia del músic la gestació i les circumstàncies del llibre al voltant del qual, a partir d'aquest moment, centrarem l'atenció i els comentaris.

III

Les idees i l'estil tan idiosincràtics del Wagner assagista són incomprensibles si no tenim en compte el context intel·lectual dins del qual sorgiren i prengueren forma. És ben conegut l'interès juvenívol del futur compositor per tres passions que amb el pas dels anys es confirmaran com a essencials i permanents en tota la seua vida, a saber: la mitologia grega, el teatre de Shakespeare i la música de Beethoven. Els grans autors del romanticisme alemany i les obres que anaren publicant s'entrecreuen sovint en el procés de maduració de la pluridimensional personalitat artística de Wagner, començant pel magisteri del *Faust* de Goethe i del teatre de Schiller, las narracions d'E. T. A. Hoffmann, els poemes de H. Heine, els estudis dels germans Grimm –*Mitologia alemanya, Costums alemanys*– o el decisiu llegat del filòsof Hegel, que, com és ben sabut, tant en la dreta com en l'esquerra, tingué una extraordinària influència entre les files de la joventut del moment. Un conegut escriptor i editor, membre del moviment anomenat de la *Jove Alemanya*, Heinrich Laube, amb el qual Wagner arribà a tenir tracte personal i en el periòdic del qual publicà el seu primer article sobre l'òpera alemanya, simbolitza bastant bé el conjunt d'idees que el jove músic assumí durant els anys d'iniciació professional: la revolució antiautoritària, la llibertat personal, la lluita per la felicitat ací i ara, l'optimisme saint-simonià, certa utopia libertària, defensora de la fraternitat universal, l'afirmació contundent de l'amor físic, etc. En un volum de la seua obra *Jove Europa* Laube havia escrit que solament aquell que puga “estimar plenament l'art, la ciència, la sociabilitat, la dona i l'anomenada naturalesa” serà el millor exponent de la nostra època, dibuixant així el perfil de l'ideari que per aquells anys defensà Wagner amb oberta franquesa. Potser convinga apuntar que el nacionalisme o patriotisme germànic en què des d'aleshores milità no deixa d'entrar en contradicció amb las premisses liberals, personalisticocsmopolites, que també desitjà

defensar simultàniament. Gregor-Dellin ha expressat aquesta incoherència amb gran encert i molta concisió: “Ningú no hagué d’experimentar en ell mateix, com ho feu Richard Wagner en totes les estacions de la seua vida, en quina mesura fou insoluble al segle XIX la quadratura del cercle nació-estat-societat-humanitat”. L’exili a París, amb les estretors i la penúria, refermaren aquestes idees i les extremaren: el vertader artista ha d’estar disposat a morir per la realització de les seues conviccions estètiques, sense fer cap tipus de concessions davant les intolerables exigències d’una societat decadent. En l’artista Wagner, certament, la radicalitat estètica fou la màxima expressió del compromís ètic: és veritat que tingué colps de moltíssima sort en la vida, però mai no deixà de jugar fort en la defensa del que pensava que havia de fer per l’acompliment del seu art.

Pel que sembla, Wagner conegué les obres de Proudhon i de Feuerbach gràcies a l’amistat que el lligà amb el pobre i malaguanyat filòleg jueu Samuel Lehrs durant la primera de les seues estades a París, des de l’any 1839 fins l’any 1842. *De la propriété* (*De la propietat*), de Pierre-Joseph Proudhon, aparegué l’any 1840, i en les miserables circumstàncies de l’exili aquest amic lletraferit, sempre ben informat, explicà al compositor quin era el vertader significat d’aqueixa institució: la propietat és un robatori, que perjudica els dèbils en benefici dels forts i que corromp tota la societat i, sense excepcions, també contamina l’art. Des de la pròpia experiència de la pobresa i del fracàs com a artista, els ideals de revolució social del pensador francès començaren a prendre forma en l’horitzó mental de l’apassionat compositor alemany: l’or passà a ser símbol dels diners i causa de la perversió dels ideals més nobles dels éssers humans. –La persistència de l’interés per l’obra de Proudhon la confessà el mateix Wagner quan anys després reconegué que, ja fracassada la revolta de Dresde i establert ell a l’exili, de seguida es consagrà a la lectura dels escrits del pensador francès, sobretot al *De la propriété*, on trobà un estrany consol a la seua trista situació (cf. *Mein Leben*, I, p. 384), la qual cosa demostra que les idees revolucionàries del compositor no foren cap accident improvisat, perquè tenien llargues arrels–.

L’any 1841 aparegué publicat el llibre *Das Wesen des Christentums* (*L’essència del cristianisme*), de Ludwig Feuerbach, de seguida àvidament llegit per l’agut amic Lehrs, greument malalt de tuberculosi i vitalment afectat pel problema de la mort i la immortalitat. Les converses que llavors mantingué amb Wagner obriren al músic l’interés per les qüestions filosòfiques, que fins aleshores havien restat en la frontera de l’incomprensible i de l’inconquerible des del seu autodidactisme impacient. –Com ell mateix reconeix al text del volum I de la seua autobiografia (*Mein Leben*), el tracte amb Lehrs li donà la possibilitat de conrear la seua vella tendència vers una consideració seriosa de les coses i li posà els fonaments per a una més immediata ocupació en les qüestions filosòfiques, en el vast camp de reflexió i de coneixement al voltant del problema de la mort (cf. trad. cast., pp. 198-199)–. Potser d’aquells diàlegs sorgira el tema del final dels déus i –per dir-ho amb l’encertada formulació de Feuerbach– el de “la reducció antropològica de la teologia”, així com el missatge redemptor de la veritable religió exclusivament humana, la de l’amor, un amor corporal i material, sensible i sensual.

Els anys passats a Dresde ofereixen una altra amistat de característiques similars, la que uní el *Kapellmeister* Wagner amb el director musical August Röckel, un home de tarannà polític, imbuït de l’ideari demòcrata radical i anarcosocialista. Tot al llarg dels constants diàlegs mentre passejaven i caminaven, com ho solien fer per les rodalies de la ciutat, tornaren a aparèixer, sens dubte, una vegada i altra, les estimades te-

sis de Proudhon i Feuerbach, així com les d'altres joves hegelians "d'esquerres", per exemple, les extremadament individualistes de Max Stirner. Fou aleshores quan es publicaren *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (*Principis de la filosofia del futur*) i *Das Wesen der Religion* (*L'essència de la religió*), obres de Feuerbach que ocasionaren grans debats nacionals i que serviren de fonament per a les concepcions revolucionàries de Wagner, que les llegí com a encesos intents de recerca de la felicitat i el plaer a la terra en la comunitat humana, i no en una futura vida celestial. —Per això encara paga la pena llegir el resum de les converses durant les passejades amb Röckel, escrit per Wagner uns vint anys després, cf. *Mein Leben*, I, pp. 343-344. —A la p. 373 Wagner exposa que la primera persona que li cridà l'atenció sobre la conveniència de la lectura de Feuerbach fou un predicador catòlic que també participà a les revoltes de Dresde del 1848, Metzsdorff—.

L'any 1845 l'inquiet músic llegí amb un gran entusiasme el mestre Hegel, concretament la *Phaenomenologie des Geistes* (*Fenomenologia de l'esperit*); el vocabulari dels assaigs dels anys següents deu molts termes i moltes expressions i idees a aquesta tempestuosa lectura. Per cert testimoni d'un amic d'aquell temps, el pintor F. Pecht, bé podem deduir que l'apassionada immersió en les denses aigües de tan difícil i extraordinari llibre fou una experiència quasipoètica eminentment emotiva, sense arribar a comprendre a fons, però, de manera conceptual, el contingut de tot el que hi havia estat exposat pel filòsof. No obstant això, durant l'hivern dels anys 1848-49 el delerós músic se submergí en les *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (*Lliçons sobre la filosofia de la història*), i va obtenir d'aquesta manera l'ensenyament de saber estar al nivell dels temps, obeir-ne els comanaments, voler allò que és inevitable i disposar-se de grat a realitzar-ho. Pel seu defici vital, insatisfet amb el càrrec de funcionari reial sense noves iniciatives artístiques i tot desitjant un canvi de situació que encetara l'adveniment de formes de vida que ja tingueren sensibilitat per a les creacions que somniava aconseguir en una Alemanya moderna i racional, sembla que estava totalment convençut del triomf de la revolució que llavors s'apropava pel continent.

El mes de març de l'any 1849 Wagner conegué personalment un altre personatge característic del moment, l'agitador rus Mikhaïl Bakunin, figura capital de l'anarquisme, com és ben sabut, i gran crític de la civilització tradicional, tipus d'organització de la societat que, en la seua opinió, s'havia de destruir de soca-rel per tal de poder propiciar una nova societat lliure, de consecució imminent. Durant setmanes, al llarg de freqüents passeigs, tots dos intercanviaren fervoroses esperances. L'eco d'aquelles converses encara persisteix i hom el pot escoltar amb prou claredat si llegeix el panflet wagnerià sobre la revolució, on aquesta es presenta en persona i crida un missatge de destrucció i de nou començament, de transformació de la indigència en fruïció i joia sobreabundants. Calia acabar amb l'estat modern, generador de tots els mals —cf. R. Wagner, *Mein Leben*, I, pp. 354-355 i 356-357—.

Ja a Suïssa, en ple exili, durant l'estiu, la contemplació dels papers pintats del "Café literari" de Zuric li recordaren els motius d'un quadre de Buonaventura Genelli, *Dionís educat per les muses d'Apol·lo*, tema mític que tant l'havia impressionat quan el va veure a la gran sala de la casa del seu cunyat Brockhaus, a la ciutat de Leipzig, al mateix saló justament on anys després, durant una visita, saludarà una jove promesa de la filologia clàssica que escrivia crítiques musicals i aleshores sentia una desfermada passió per la filosofia d'Arthur Schopenhauer, i que s'anomenava Friedrich Nietzsche. La necessitat de la reconstrucció del prodigiós art grec, entès com a model insuperat, i la defensa d'aqueix imprescindible magisteri dels grecs antics per a tot genuí

renaixement futur de qualsevol tipus d'art que meresca ser considerat com a tal, com a vertader art, això són dues conviccions que tots dos futurs amics compartiran, i que permeten de comprendre la ràpida i càlida relació que de seguida encendrà els diàlegs que mantindran al llarg d'uns pocs anys plens d'intensitat.

Abans de redactar els assaigs sobre la revolució i l'obra d'art del futur sabem que, com a darrera influència important d'aquesta etapa, Wagner tingué l'oportunitat de llegir un text que feia mesos que li havia estat recomanat, els *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (*Pensaments sobre la mort i la immortalitat*) de l'admirat pensador Ludwig Feuerbach. La radicalitat de les tesis defensades l'acabà de motivar per al treball de clarificació prèvia que requeria concebre una obra d'art que, de la mateixa manera que un vertader mite de l'antiguitat grega, fóra quelcom imperible. El respecte pel filòsof es transformà en veneració quan va consultar l'obra capital i més voluminosa de tot el que havia publicat, *Das Wesen des Christentums* (*L'essència del cristianisme*), el gran text que motivà la sentida confessió de la posterior dedicatòria, plena d'humilitat, de *L'obra d'art del futur*. No anava, doncs, mal informat Nietzsche quan a l'aforisme 3 de la Tercera secció de *La genealogia de la moral* escriví: "Recordem com s'entusiasma Wagner amb el camí seguit pel filòsof Feuerbach: la frase de Feuerbach referent a la 'sensualitat sana' sonà a les oïdes de Wagner durant els anys trenta i quaranta de la mateixa manera que sonà a les oïdes de molts alemanys (els que s'anomenaren ells mateixos 'alemanys joves') com la frase salvadora i redemptora" (ed. catalana, Laia, p. 145).

(—Potser aquest deute li resultà massa gran al madur Wagner, que tractà de reescriure les coses en l'autobiografia *Mein Leben*, I, pp. 392-393, de forma una mica diferent. Tanmateix, és ben interessant el que confessa, tot dibuixant un esborrany del context de gestació i de redacció de *L'obra d'art del futur*.—)

IV

Tots els assaigs dels primers anys de l'estada a Zuric responen a una mateixa hipòtesi de base, que es podria formular més o menys de la manera següent: la humanitat ha viscut una mena de decadència creixent i ruïnosa des d'aquell afortunat i fugisser moment d'esplendor artísticosocial que fou la meravellosa antiguitat grega, en què floriren aquelles dues magnífiques creacions que són la tragèdia atenesa i la *polis*. Des d'aquella llunyana època —i després de tants segles de mediocritat i d'esclavatge—, encara ens arriba el caliu de la vitalitat autèntica i ens assenyala que ja ha arribat el temps d'encetar, mitjançant una revolució alhora política i artística, ço és, mitjançant la revolta política i l'ajut fecundant d'un art revolucionari, una nova experiència de la comunitat humana, en què la nova societat i el nou art es complementaran i es recolzaran recíprocament: el fruit imperible en serà l'obra d'art del futur. Per entendre els pesants esglaons de la passada degradació i per programar la incipient innovació que tenim al nostre abast, Wagner es concentra en el drama, el qual, als seus ulls, ha fet, fa i farà un paper central en tot aquest procés, ja que, d'una banda, reclama la col·laboració del conjunt de totes les diferents arts i dels respectius artistes, i de l'altra, aquesta associació de camarades i companys consagrats a l'art integral que els reuneix i conjumina serà quelcom semblant a una mena de premonitòria cèl·lula paradigmàtica de la fecunda llibertat de la futura societat i dels meravellosos fruits que s'hi aconseguiran. És ben obvi que els somnis d'un artista revolucionari, que se sap i es considera el

director plenipotenciari d'aqueixa futura associació de col·legues competents, lluirats per complet a la tasca que els justifica, es barregen ací, d'una banda, amb els somnis compartits del socialisme utòpic del moment (tant els de nissaga germànica —els de l'esquerra hegeliana—, com els d'arrel francesa —Proudhon— i russa —Bakunin—), i amb les necessitats historiconacionals de l'època, de l'altra, és a dir, amb la construcció del futur estat alemany modern i l'adopció d'una constitució ja plenament burgesa que reconega finalment els drets dels ciutadans. Sobre aquest doble pla general van prenent cos i figura els diferents textos que complementen la reflexió central de *L'obra d'art del futur*:

El plantejament té unes innegables dimensions antropològiques, en el sentit que es vol i es pretén legitimar argumentant que la seua realització es l'únic camí que desenvolupa i que satisfà de debò les capacitats i les pulsions constitutives de l'ésser humà, entès com a realitat complexa i múltiple: Wagner concep l'*anthropos* conjuminant tres nivells, el sensible, l'afectiu i l'intel·lectiu, ço és, pensa l'ésser humà en tant que posseïdor de sentits, sentiments (o cor), i enteniment (o cap). A més d'aquesta perspectiva, individual i descontextualitzada, Wagner posa en joc altres dues instàncies, la naturalesa i la societat, amb les necessitats respectives que també s'han de satisfer. En tant que ésser natural, l'ésser humà és corporal, material i sensual; i en tant que ésser social, l'humà és —o, millor dit, ho pot ser i cal que ho siga— un ésser sexual, familiar, comunitari, diversament associat, nacional i també universal. No és casual al text, en efecte, la ressonància de les obres de Feuerbach, que hi deixen un rastre omnipresent. El missatge de revolució anuncia, doncs, no sols un art nou i una nova societat, sinó també un nou ésser humà, una nova humanitat, que no s'aliene ja mai més amb els déus i la religió, ni tampoc amb la propietat privada i l'utilitarisme burgès, ni amb la moda i les modes, el luxe, l'egoisme aïllant i solitari i el poder dels diners, sinó que, per contra, es desenvolupe gràcies a les creacions artístiques més originàries, originals i autèntiques, més comunistes, comunitàries i lliures, mitjançant obres totalitzadores, integradores, globals i assimiladores dels millors guanys dels més grans artistes del passat. Aqueixes magnes realitzacions seran com uns museus vivents, engendrats des dels afanys i les ànsies que en cada moment i per a cada ocasió tinga l'associació dels artistes del futur.

Aquell artista unidimensional amb obres d'art que resten solament el producte d'una única modalitat artística, per exemple, la música instrumental, ço és, obres que siguen encara sols pintura, o poesia exclusivament, no tenen entrada en la concepció wagneriana de l'obra futura, ja que aquest nou art somiat i anunciat ha de sumar i potenciar les diferents modalitats artístiques, conjuminant-les en creacions multidisciplinars, en drames miticoexemplars que atorguen permanència al record i a la significació dels herois, conformant una espècie de tragèdies gregues redivives, novament musicals, que s'escenificaran dins nous teatres que els arquitectes dissenyaran per tal que els espectacles es vegen, s'escolten i es compreguen de la manera que ho demane i ho exigezca el col·lectiu dels autors que els han creats. Heus ací la meta última vers la qual *L'obra d'art del futur* apunta; i en la mesura que la consecució assolida implica una crítica detallada de les insuficiències de l'òpera europea, contrastada amb la nova concepció del drama, aquella encara exigirà la redacció d'altres meditacions posteriors, que prendran la definitiva forma teòrica en *Òpera i drama*.

NOOLOGÍA DEL SENTIDO Y DE LA VERDAD (ORTEGA Y ZUBIRI)

Jesús Conill

Universidad de Valencia

1. HACIA LA NOOLOGÍA COMO FILOSOFÍA PRIMERA

TANTO Ortega como Zubiri asumen el proceso moderno como instancia crítica del realismo antiguo, pero no aceptan su solución idealista y criticista. Precisamente por eso uno y otro, aunque de diferente manera y en momentos distintos, cuentan con o recurren a la fenomenología (puesto que la lógica y la psicología no bastan).¹ Pero la fenomenología no es aprovechable en cualquiera de sus formas, sino que hay que rectificarla o corregirla en aquellos aspectos que nos hacen caer de nuevo en excesos idealistas, por ejemplo, la reducción y el modo cartesiano de entender la conciencia; de la fenomenología interesa muy especialmente su afán por atenerse a las cosas mismas, es decir, el dejar que los fenómenos se manifiesten de modo inmediato y, por tanto, llegar a los datos radicales y últimos, superando todo estorbo o construcción. La fenomenología presta el servicio de conducirnos a la captación inmediata de los datos radicales y primarios, que se pueden expresar por vía descriptiva. De este modo, podemos superar las interpretaciones (explicaciones) filosóficas realistas e idealistas de la razón filosófica.

Pero, si como en el idealismo moderno, estamos desvinculados de la realidad y nos movemos en el ámbito de la conciencia y de la objetividad (aunque sea como intersubjetividad), cómo llegar a la realidad. Cómo pasar del objeto a la realidad. Cómo traspasar la mera conciencia del objeto dado a dicha conciencia y descubrir si hay una captación más primordial de la realidad, que no sea la interpretación y explicación realista clásica (antigua). ¿Es posible descubrir un nivel previo, más básico, desde el cual poder comprender el proceso subsiguiente de construcción racional? ¿Hay algún fenómeno más radical que el del ámbito de la objetividad y un escenario más profundo que el de la conciencia? El afán de radicalidad de Ortega y Zubiri es común, a mi modo de ver, y sus esfuerzos estaban dirigidos a responder a estos interrogantes de fondo.

¹ J. Ortega, *Qué es conocimiento* (= QC), Madrid, Revista de Occidente/Alianza, 1984, p. 144 y X. Zubiri, *Inteligencia sentiente* (= IS), Madrid, Alianza/Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1980, Prólogo.

2. NOOLOGÍA DEL SENTIDO (ORTEGA)

Ortega se sintió llamado a buscar la base pre-racional de la razón y la correlativa realidad pre-teórica. Esta actitud encontró inicialmente en el enfoque fenomenológico un buen aliado (a fin de sacar a la luz el fondo vital y la fuerza pre-racional de la propia razón). Otra cosa es que lograra una configuración definitiva desde el primer momento.

Si reparamos en el anuncio impreso del curso dado en otoño de 1915 y comienzo de 1916 puede leerse: “Curso público sobre Sistema de Psicología.- Primera parte: Los fundamentos de la Psicología: Noología, Ontología, Semasiología.- Determinación de lo psíquico.-...”. Aparece el término “noología” para designar la primera parte de los fundamentos de la psicología y, en un primer momento, se considera la noología como una ciencia que se ocupa “del pensamiento en su forma más pura y primaria”² (IP, 45), a diferencia de la psicología. La noología no es psicología sino filosofía, la primera parte de la filosofía que podrá servir de auténtico fundamento a la psicología.

Y no olvidemos que el propósito del curso es “la superación del idealismo o subjetivismo”, es decir, aquella modificación en la concepción del ser, introducida por Descartes, en que —dice Ortega— “se desconfía de la realidad” (IP, 39), porque “antes que la cosa” se ve “el sujeto que la piensa” y, por consiguiente, el problema central es el de la objetividad (cómo lo subjetivo llega a ser objetivo). El idealismo es el modo moderno (subjetivista) de enfrentarse con la vida. Su superación implica nuevos modos de vida y una nueva relación entre ser y pensar (IP, 79-80).

La noología constituye una de las “partes primeras de la filosofía”, que indaga hasta los “supuestos no sólo racionales”; junto con la “semasiología” y la ontología, la noología es una ciencia “primera y fundamental” que trata del pensamiento “en su forma más pura y primera” y que no supone ninguna otra y es supuesta por todas.

Sin embargo, el significado de la noología oscila en el desarrollo del pensamiento de Ortega a lo largo de la misma obra *Investigaciones Psicológicas*. En un primer momento, la “ciencia primera y fundamental” de la filosofía parece que nace, según Ortega, ante el problema de la verdad; no obstante, se conserva el método “sin supuestos” y con la radical pretensión de alcanzar “verdades absolutas”.

Por otra parte, la actitud del noólogo parece fruto de la actitud fenomenológica, porque para el noólogo su objeto habitual es la “conciencia de los objetos”; en cambio, la actitud natural de la conciencia es la que va a los objetos como tales. Sólo merced a una torsión o reversión, en forma de reflexión, puedo encontrar la “conciencia de objetos” como tal (IP, 87).

La noología, pues, como ciencia fenomenológica trataría de una peculiar “conciencia de los objetos”. Como ciencia filosófica fenomenológica sería puramente descriptiva de “posibilidades” o “idealidades”, pero no de “realidades”. Y curiosamente, entre las posibles “ciencias fenomenológicas o puramente descriptivas” incluye Ortega lo que denomina “el ‘sistema de la razón vital’”, del que ha encontrado “gérmenes” en la filosofía de la *Weltanschauung* y en el “pragmatismo” (IP, 85).

La posible noología se mueve aquí todavía en el ámbito de la “relación de conciencia” como fenómeno fundamental, como el elemento universal donde flotan todos

² J. Ortega, *Investigaciones psicológicas* (= IP), Madrid, 1979.

los demás fenómenos (IP, 85). Y por relación de conciencia se entiende la “intencionalidad” (“conciencia de”), “el referirme mismo, el llevar en sí lo otro que sí mismo”, “el tener un objeto, el darse cuenta de algo” (IP, 105).

A pesar de estas restricciones, el impulso inicial de la noología como fenomenología de la conciencia y como sistema de la razón vital seguirá más tarde indicando expresamente las pretensiones de una filosofía primera. En “Historia como sistema”³ Ortega se refiere en nota a la aparición de un libro titulado *Sobre la razón viviente* y al que califica de “ensayo de una *prima philosophia*”.

Sin irse tan lejos en el tiempo, en la propia obra *Investigaciones Psicológicas*, unas páginas más adelante, encontramos algunos textos donde se produce un cambio significativo. Hablando de que la filosofía primera o fundamental trata de la verdad con un método sin supuestos (IP, 112 ss.), Ortega señala que esto ha de tomarse radicalmente, por tanto, incluso sin el supuesto de la verdad. En un proceso de argumentación a vueltas con los tropos de Agripa (la disonancia de las opiniones y la relatividad de la verdad) se ve forzado a rebasar el plano de la verdad y de la duda en que se había situado inicialmente. “Verdad, falsedad y duda no son lo primero”, porque –dice significativamente Ortega– “aún tenemos donde apoyarnos más allá de la verdad” (IP, 124). Y considera esta posibilidad como un auténtico avance contemporáneo (ya no moderno, ni del s. XIX). Se trata de “la primera gran conquista específica del siglo XX”: el *sentido*.

“El sentido se entiende” y es algo “incorrutable”, como las *Ideas* de Platón. En una percepción “lo visto se destruirá –yo pereceré– pero el sentido de mi visión es eterno” (IP, 125). Este es un auténtico avance frente al cartesianismo de la conciencia, puesto que –según Ortega– aquí no puede actuar el “genio maligno” de Descartes. Frente al escéptico, no valen los análisis de la verdad, sino los del *sentido*, puesto que el escéptico puede hacer *epokhé* de la verdad, pero “no puede renunciar al sentido” (IP, 129). “La duda concluye donde empieza el contrasentido”, “tiene como límite ciertas condiciones sin las cuales no sería duda”. Si se especifican algunas de estas condiciones se ve la semejanza con las postuladas por Wittgenstein y también por K. O. Apel, en este caso, como condiciones transcendentales del sentido.⁴ Esta filosofía de los *límites del sentido* permite seguir confiando en la razón y darse cuenta de que hay alguna garantía más básica que la misma verdad o falsedad (IP, 130). De ahí que Ortega agregue, a continuación, lo siguiente:

Pronto ensayaremos la investigación de qué sea el “sentido”: este estudio a quien doy el nombre de Noología es, en mi opinión, fundamento de todo lo demás, anterior a la lógica y a la psicología y a la matemática y a la metafísica (IP, 129).

La noología, ahora, se nos presenta como logrando un plano más profundo y básico: el del *sentido*; sería la ciencia filosófica primera. En este contexto es importante señalar que uno de los temas más importantes de la reflexión zubiriana será la contraposición con las filosofías del sentido, por ver si hay un plano todavía más profundo que el sentido.⁵ Este nuevo paso es constatable también en el propio Ortega, quien, a mi

³ *Obras completas* (= O.C.), VI, 38.

⁴ J. Conill, “Wittgenstein y Apel sobre la crítica del sentido: ¿de la lógica a la antropología?”, *Pensamiento*, n.º 189 (1992), pp. 3-31.

⁵ Vid. D. Gracia, *Voluntad de verdad*, Barcelona, Labor, 1986; A. Pintor-Ramos, *Realidad y sentido*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1993; J. Conill, “La transformación de la fenomenología en Ortega y Zubiri: La posmodernidad metafísica”, en *Ortega y la Fenomenología*, Madrid, UNED, 1992, pp. 297-312; “La fenomenología en Zubiri”, en *Pensamiento*, n.º 206 (1997), pp. 177-190.

XIII^è CONGRÉS VALENCIÀ DE FILOSOFIA

XIII^è CONGRÉS VALENCIÀ
DE
FILOSOFIA

Peníscola, 2, 3 i 4 de novembre de 2000

VALÈNCIA

2001

ORGANITZA:

Societat de Filosofia del País Valencià

Editor

Enric Casaban Moya
Societat de Filosofia del País Valencià

ISBN: 84-7274-253-9
Dipòsit legal: V. 4.934 - 2001
Arts Gràfiques Soler, S. L.
L'Olivereta, 28 - 46018 València

XIII^e CONGRÉS VALENCIÀ DE FILOSOFIA

Peníscola 2, 3 i 4 de novembre de 2000

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



VALÈNCIA
2001

PRESENTACIÓ. AGRAÏMENTS

AQUEST volum de *Quaderns de Filosofia i Ciència* conté les actes del XIII^è Congrés celebrat a Peníscola en novembre de 2000. És sempre una satisfacció per a la SFPV poder connectar amb els seus membres i amb els filòsofs en general a través de les seues activitats i les seues publicacions: el XIII^è Congrés en fou una bona prova amb les sessions i debats molts d'ells de gran interès. Si més no, aquestes pàgines mostren l'ampla gamma de problemes en els quals treballem alguns d'aquells que ens dediquem a la filosofia.

El Congrés i aquesta publicació han estat possibles gràcies a l'esforç de tots, socis i junta, que malgrat les dificultats d'organització poguérem aplegar-nos uns dies a Peníscola per escoltar-nos els uns als altres, el que resulta cada vegada més important en una societat d'individus perduts en l'aldea global, i per discutir sobre les nostres reflexions. Ara pretenem que el nostre esforç arribe a tothom.

Cal el nostre reconeixement i agraïment especial a l'Excel·lentíssima Diputació de València que a través de la seua Àrea de Cultura i amb la generositat que ens ha mostrat ja altres vegades ha contribuït a fer possible aquesta publicació.

En nom de la Societat de Filosofia del País Valencià moltes gràcies a tots els qui de diverses formes heu col·laborat a que aquest volum siga avui a les vostres mans.

JOSEP L. BLASCO
President de la SFPV

ÍNDIX

	Pàg.
Salvador Cabedo Manuel: <i>Multiculturalisme i democràcia</i>	9
Modest Barrera Aymerich: <i>La acción y el tiempo: el espacio del mundo</i>	23
Domingo García Marzá: <i>Política vs. economía: la necesidad d'una democràcia cosmopolita</i>	31
Juan Manuel Ros Cherta: <i>Sociedad civil y asociacionismo ciudadano en A. de Tocqueville</i>	43
Joan B. Llinares: <i>Richard Wagner com a pensador: L'obra d'art del futur, reflexions filosòfiques d'un músic revolucionari</i>	51
Jesús Conill: <i>Noología del sentido y de la verdad (Ortega y Zubiri)</i>	63
José Martínez Fernández: <i>La teoría de la verdad de Kripke como solución proposicional a la paradoja del mentiroso</i>	73
Amparo Muñoz Ferriol: <i>¿Puede la democracia evitar la dictadura? La necesidad de transformar la democracia en una sociedad abierta</i>	81
Jesús Fernández Orrico: <i>El sujeto estético como sujeto irreconciliado (treinta años sin Th. W. Adorno)</i>	99
María Jesús Vázquez Lobeiras: <i>Retrospectiva sobre 'libertad' y 'causalidad': John Searle entre Crusius y Kant</i>	119
José Pedro Úbeda-Rives, Juan Manuel Lorente-Tallada y Jesús Alcolea-Banegas: <i>Representación en programación lógica de agentes razonadores</i>	133
Karina P. Trilles Calvo: <i>Del cuerpo-objeto: Maurice Merleau-Ponty</i>	155
Fernando-M. Pérez Herranz: <i>Del fin de la historia al Pensamiento Único</i>	163
Elsa González Esteban: <i>Aportaciones de la Teoría de Stakeholders a la Ética Empresarial</i>	177
Amador Antón Antón: <i>Lewis Mumford: la desmitificación de la máquina</i>	187
Vanessa Vidal Mayor: <i>La idea de historia natural en Th. W. Adorno: algunas consideraciones críticas a la lectura habermasiana de Dialéctica de la Ilustración</i> ..	207
Josef Rafel Moncho i Pascual: <i>La coacción en la Biblia: filosofía implícita</i>	221
Vicente Sanfèlix Vidarte: <i>Anti-historicismo</i>	235
Vicent Agut i Martínez: <i>L'ontologia general materialista de G. Bueno</i>	251
Carmen Ferreté Sarrià: <i>Los ecofeminismos: la introducción de la categoría de género en la ética ecológica</i>	261

	<i>Pàg.</i>
Elena Cantarino y Frédéric Mertens de Wilmars: <i>Soberanía, ciudadanía e inmigración: un reto ético para la política comunitaria</i>	273
Francisco Carlos Bueno Camejo: <i>La imitatio, la perspectiva y el neoplatonismo en el Renacimiento italiano: a la sombra del Timeo y la nueva concepción del cosmos infinito</i>	283
Juan de Dios Bares: <i>La φαντασία καταλεπτική y la Academia Escéptica</i>	295