

Miguel Alberti. *Romantizar el mundo. Poesía y filosofía en Novalis*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas / Miño y Dávila, 2024, 336 páginas

Friedrich von Hardenberg (1772-1801), cosecha en nuestro idioma mucho de lo que ha sembrado a lo largo de su fructífera obra. Hoy más que nunca, Novalis sigue siendo una mina de oro. Prueba de ello es *Romantizar el mundo. Poesía y filosofía en Novalis*, el trabajo en el que Miguel Alberti se propone reconstruir, a partir de las distintas etapas de producción de Hardenberg, su posición en torno a lo absoluto o lo incondicionado, una temática por demás recurrente en el Idealismo y Romanticismo alemanes.

La afirmación precedente esconde en parte la tesis central del libro: A lo largo de su breve vida, Novalis utilizaría determinados géneros expositivos para dar a conocer su cosmovisión, su antropología, su estética, su ontología, y principalmente, su perspectiva gnoseológica frente a lo incondicionado. Alberti ve en Hardenberg una búsqueda muy definida por intentar conocer lo absoluto, que comenzaría por la filosofía como modo de expresión por excelencia, pero que pronto lo llevaría a descubrir los límites del pro-

pio pensamiento analítico-racional. Más adelante, Novalis tomaría en cuenta esta insuficiencia de la filosofía y elegiría el fragmento como modo de dar cuenta de lo incondicionado, en un período marcado por la tragedia a nivel biográfico y por la experimentación a nivel filosófico-literario. Finalmente, Hardenberg se decantaría por el lenguaje exclusivamente poético, el único capaz de mostrar aquello que la filosofía fue incapaz de demostrar.

La clave de lectura general de Alberti es sumamente original, hecho que no debe soslayarse. Se trata de un estudio guiado por un hilo conductor más formal que de contenido, una aproximación que se observa en contadas ocasiones en la historia de las investigaciones sobre Novalis (la comúnmente denominada *Novalis-Forschung*). En este sentido, además de examinar la manifestación o ausencia de lo absoluto al interior de la obra de Novalis, Alberti se sumerge en las profundidades del género o tipo expositivo elegido por Hardenberg para dar cuenta de sus inquietudes ontológicas más fundamentales.

Ello no excluye un análisis pormenorizado de los textos fuente, que el autor de *Romantizar el mundo* siempre observa de cerca en cuanto a su historia compositiva y especialmente en cuanto a su historia editorial, esta última por lo general póstuma a Novalis, y por lo general cargada de turbulencias.

Romantizar el mundo se divide en tres grandes secciones. En la primera de ellas, se examina el discurso filosófico de Novalis en torno al texto de mayor riqueza teórica durante esta primera etapa: los *Estudios sobre Fichte* (1795-1796). A lo largo de esta sección, se da a conocer la perspectiva novaliana, por así decirlo, desde la frontera interior de la propia filosofía. Novalis aparece en esta serie de capítulos iniciales como un estudioso de los conceptos filosóficos más complejos que finalmente descubre la insuficiencia de la razón especulativa para dar cuenta de un Yo absoluto. La capacidad meramente ordenadora-analítica de la filosofía, sumada a la recursividad propia de la reflexión (actividad racional cognitiva por excelencia), apenas llegan a remitir indirectamente a un “más allá” en el uso puramente regulativo de la razón. Por ello, Novalis terminaría por convencerse de “la necesidad de

acudir a otro lenguaje para dar la manifestación correspondiente a estos pensamientos, que quedan trancos en el ineficaz lenguaje filosófico” (79).

La segunda gran sección del libro indaga en la búsqueda de ese mismo lenguaje extra-filosófico capaz de dar cuenta de lo absoluto. El autor anticipa que se trata del lenguaje del arte, enteramente incondicionado y libre de las ataduras del discurso argumental que domina la filosofía. La alta estima por parte de Novalis hacia la imaginación productiva en tanto capacidad sintética-creadora se observaba ya en los últimos apuntes de los *Estudios sobre Fichte*; pero esta facultad se concretiza como manifestación de un nuevo lenguaje en la colección de fragmentos titulada *Polen* (1798), así como también en otras obras de la época, como los *Fragmentos Logológicos* (1798) y los *Trabajos preparatorios para distintas colecciones de fragmentos* (1798). En estos textos, Novalis muestra de manera creciente su apuesta por una visión *poiética* de la realidad, en la cual ser humano aparece como figura enteramente creadora a través de un nuevo lenguaje fruto de la imaginación productiva. A nivel teó-

rico, dicho posicionamiento podría identificarse, no sin cierta controversia, con el “idealismo mágico”, un concepto que Novalis acuña para dar cuenta del carácter irrestrictamente creador del ser humano desde su más pura espontaneidad.

La tercera sección del libro es ciertamente la mejor lograda, pues en ella se observa la mayor complejidad de análisis en cuanto al corpus de Novalis, a la vez que se ponen a prueba las hipótesis más audaces del autor, todo ello sin carecer en ningún momento de la solidez histórica, filológica y hermenéutica que caracteriza *Romantizar el mundo*. Esta sección está dedicada a la obra literaria de Hardenberg una vez que la poesía ha sido descubierta como el lenguaje adecuado para la mostración de aquello que la filosofía había sido incapaz de demostrar. A lo largo de este apartado, el más extenso del libro, Alberti indaga en la etapa final del tránsito al lenguaje poético/profético, que finalmente sí consigue dar cuenta de lo incondicionado o absoluto. Este tránsito es concebido como un “pasaje del *lógos* al *mythos*”, en concordancia con las expectativas de Hardenberg de “construir un saber de otra naturaleza” (307). Alberti da sobradas pruebas de

este movimiento propio de la etapa final de la obra novaliana, apoyándose en textos icónicos como las novelas *Los Discípulos en Saïs* (1798-1799) y *Enrique de Ofterdingen* (1799-1801). Pero más valorable aún resulta su uso de textos apenas accesibles para la literatura crítica sobre Novalis en español, como lo son el *Monólogo* (1798-1799) y los *Cantos Espirituales* (1799-1800). Todo ello, a su vez, es cotejado y puesto a prueba de manera constante con los apuntes teóricos del propio Hardenberg, un hecho que se observa paradigmáticamente en las diversas caracterizaciones del *Märchen* como género literario predilecto (287-299). Esta operación le brinda aún más coherencia a la tesis central del libro.

Desde el punto de vista metodológico, *Romantizar el mundo* cumple, tanto en sus tesis centrales como en su análisis pormenorizado de los textos de Novalis, con la difícil labor de matizar y ajustar muchas de las tesis centrales de la *Novalis-Forschung*. Esta tarea lleva a Alberti a situarse, histórica y filológicamente hablando, entre Escila y Caribdis: de un lado, el autor debe alejarse de los mitologistas de un Novalis definido como

“poeta místico irracional y patológicamente romántico” (83), defensor de lo ininteligible, la fantasía y la locura, que ya datan del siglo XIX y se extienden incluso en el imaginario colectivo actual. De otro lado, debe esquivar los actuales abogados de un Novalis cauteloso, filósofo, ilustrado, y plenamente optimista respecto del acceso y la inteligibilidad de lo infinito mediante la razón especulativa. Contra ambos excesos, Alberti emprende su gesta, que es tan simple como inmensa: interpretar de modo congruente la obra novaliana como una totalidad de sentido.

A nivel de estilo y de forma expositiva, es de destacar cómo el autor, lejos de teorizar y argumentar su hipótesis de lectura en todas y cada una de sus afirmaciones, se deja llevar en muchas ocasiones por la propia obra de Novalis, y con ello da una palabra privilegiada a su propia fuente. A ello acompaña una cierta soltura en la redacción y en las intuiciones desplegadas a través de ella, en la que aparecen no una, sino todas voces de Novalis (poeta, teórico literario, filósofo, alumno, amigo, etc.) en combinación con la propia voz interpretativa del autor del libro.

Romantizar el mundo es una obra que carece de deficiencias notables, pues sus hipótesis, su desarrollo argumental y su empleo de herramientas teóricas son sólidos y consistentes a lo largo del texto. Con todo, si fuera necesario indicar algún punto ciego del libro, debería señalarse al gran elefante en la habitación: la ciencia. Novalis no solo estudió detalladamente geología, matemática, física y química, entre otras disciplinas. También era él mismo un científico competente para su época. Aún más: Hardenberg utiliza asiduamente la teoría, experimentación y lenguaje científicos para componer muchos de sus fragmentos, estudios y textos literarios. Prueba de ellos son textos de gran riqueza como el *Borrador General* (1798-1799) o los *Estudios de ciencias naturales de Freiberg* (1798-1799), donde la *Weltanschauung* novaliana aparece profundamente imbricada con su concepción de ciencia en un sentido poético, experimental y enciclopedístico. Todo ello bien podría ir en línea con la propia idea de Alberti respecto de la búsqueda de un nuevo lenguaje para acceder a lo absoluto. Dicho de otra manera: la concepción de las diversas ciencias particulares y también de la

ciencia como una totalidad parece influir y contribuir mucho a lo que Novalis entiende por “conocimiento” al menos a partir de 1798. En este sentido, la inclusión del discurso científico de Novalis, o al menos de su epistemología, habría sido de enorme beneficio para los potenciales lectores que, por descontado, ya cuentan con un referente en lo tocante a la filosofía y la poesía de Hardenberg en las páginas de *Romantizar el mundo*.

Cabe por último destacar dos elementos del libro. En primer lugar, el enorme trabajo de traducción realizado por Alberti a lo largo del texto. Este elemento no puede soslayarse, pues Novalis cuenta, aún hoy, con escasas traducciones satisfactorias en el habla hispana, especialmente respecto de sus apuntes y estudios. En este sentido, el autor de *Romantizar el mundo*, que también es traductor de profesión, logra acercar al público buena parte de la obra novaliana de manera fia-

ble y consistente. En segundo lugar, se destaca el acopio bibliográfico tal como se despliega al final del libro. Este gesto, quizás frívolo en relación con otros autores de referencia, es de vital importancia para un pensador como Novalis, que todavía hoy recibe modesta atención en el mundo de la filosofía y la crítica literaria. En este sentido, Alberti pone a mano de cualquier investigador toda una serie de herramientas teóricas para emprender el estudio de la obra de Hardenberg en prácticamente cualquiera de sus facetas.

Romantizar el mundo constituye una obra de referencia para las investigaciones actuales sobre Romanticismo temprano alemán, a la vez que permite, gracias a su organicidad y coherencia argumentativa, una lectura fructífera por parte de cualquier tipo de público ligado a la filosofía y a los estudios literarios en general.

Santiago Napoli

Universidad Complutense de Madrid

Esteban Buch. *Playlist: música y sexualidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023, 313 páginas

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) es director de estudios en la reconocida Escuela de los Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (*École des Hautes Études en Sciences Sociales*, EHESS). Su trabajo académico y autoral se despliega principalmente a través de las relaciones entre música y ciencias sociales, lo cual en el caso de Buch, pero también, generalmente, da lugar a las disciplinas (o subdisciplinas, según el punto de vista) de la sociología de la música, de las relaciones entre música y política—destacan sus trabajos musicológicos en el contexto político de la dictadura argentina, del himno nacional argentino y de “historia política” musical, en su libro sobre la novena de Beethoven—, y más recientemente, de las relaciones entre música y sexualidad. Es alrededor de esta encrucijada particular que nace *Playlist: música y sexualidad*, un libro escrito como resultado de una investigación realizada en París y presentada entre 2016 y 2020 en el seminario que dirige el autor en la mencionada EHESS.

De entrada, *Playlist* esquivo la normatividad que pudiera sugerir su implacable subtítulo y propone que “infinitas son las historias sonoras de las personas y las comunidades, y también infinitas las variaciones del deseo en el arte musical” (9-10). En una lógica ensayística que puede quizás explicarse por ciertas influencias más o menos gravitacionales de la escuela de Frankfurt —Georg Lukács, Walter Benjamin y, sobre todo, Theodor W. Adorno— el libro de Buch intenta adoptar la forma de una *Playlist*, es decir, la forma de su objeto. Dicho de otra manera, *Playlist* es un ensayo en tanto que investigación especulativa de objetos específicos —la música, la sexualidad, y, sobre todo, los discursos alrededor de éstas—: objetos culturalmente predeterminados.

Por otro lado, como una *playlist* cuya secuencia podemos escuchar en orden o en modo aleatorio, *Playlist* también puede ser leído cronológicamente o en cualquier disposición, “según la ocasión o el deseo” (11); acaso una indeleble marca de argentinidad en Buch, en la tradición de *Rayuela* de Julio Cortázar. Y es

que el libro, como lo admite el autor, “va de una cosa a la otra, como un texto de sociología de la música que se transforma en un texto de musicología” (11). Es decir, que, en su conjunto, *Playlist* preconiza una lógica ensayística de “la forma de su objeto” al menos en dos dimensiones: la de su estructura por capítulos, hilados y relacionados entre ellos tipo *Playlist*, y la de su lectura, variable según el antojo. No en vano Buch reconoce algo que es de alguna manera cierto sobre toda producción intelectual, y particularmente pertinente en un trabajo que aborde la sexualidad: que “la lógica de la investigación converge con la del deseo” (11).

La primera parte aborda la cuestión de las *playlists* que la gente escucha durante el acto sexual, desde el álbum *Music for Lovers Only* de Jackie Gleason hasta la llamada *music for sex* disponible en Internet. La segunda mitad hace referencia a obras clásicas y modernas de música escrita tal como *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, la *Sonata Eroica* de Erwin Schulhoff, *Lady Macbeth* de Shostakovich y la censura staliniana, la *Ópera de dos centavos* de Kurt Weill y Bertolt Brecht o la *Histoire du soldat* de Stravinski. Como bisagra entre

ambas mitades, hay un capítulo “fundamental y solitario” sobre la erótica sonora en Pompeya, pues la cronología es extraña adrede, como dice Buch, cual Disc-Jockey que ha previsto subibajas emocionales hechos de asociaciones de estilos y temáticas más o menos contrastadas.

Un hilo teórico (“artístico-teórico” sería quizás más atinado) heterogéneo y vasto, a veces ecléctico, entrelaza los distintos momentos de *Playlist*. Las referencias más estructurales son quizás a los trabajos hitos sobre la sexualidad que son la película *Comizi d'Amore* (1964) de Pier Paolo Pasolini y el libro *Music in Everyday Life* (2000) de la investigadora anglosajona en sociología de la música Tia DeNora. La película de Pasolini —una suerte de encuesta sociológica callejera musicalizada por la sensualísima ópera *Don Giovanni* de Mozart— aporta la herramienta de un “sis-mógrafo” popular de la moral sexual a través de apasionadas discusiones que reflejan las tensiones inherentes a un país fuertemente conservador y católico en tiempos los tiempos de postguerra marcados por una cierta apertura y liberación progresiva de las costumbres. Por su parte, el libro

de DeNora recoge variados testimonios-entrevistas sobre el uso de la música en la vida cotidiana de un grupo de estudiantes de música, del cual Buch retiene que obras como el *Boléro* de Ravel serían ricas en “asociaciones coitales”, y, más generalmente, que la música en las parejas puede ser una “herramienta de negociación sexual-política” (Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000: 116). Así pues, *Playlist*, nos dice su autor, es, entre otras cosas, “una investigación sobre la sexualidad de personas reales inspirada por Pasolini y DeNora” cuyos testimonios “muestran las huellas singulares que la música conocida y menos conocida deja en vida íntima de los individuos” (25). A ello se le suman las referencias a la musicóloga feminista Susan McClary, la socióloga Evva Illouz la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, Aldous Huxley, Guy Debord, o incluso, Goethe o Platón, entre tantas otras.

Justamente, en Platón, Buch encuentra uno de los primeros casos de una de las constantes a través de lo que parece ser una especie de “historia de la sexualidad musical”, en onda foucauldiana: la sospecha moral frente al poder

erótico de la música, tan bien ilustrada en la escena de Ulises y sus marinos hipnotizados frente al canto de las sirenas en la Odissea. Platón, nos cuenta Buch, señalaría los caracteres de “embriaguez” y de “pereza” en ciertos modos musicales, preocupado por el efecto de éstos sobre los guardianes de la ciudad. De manera similar Buch habla de San Agustín, quien advirtió de las “tentaciones del oído” bajo las cuales el hombre se encuentra “en lucha consigo mismo”, incluso en la plegaria musical del canto gregoriano, dirigida a Dios, cuyo riesgo pecaminoso sería el de “hallar más emoción en la canción que en lo que se canta” (16). Así, para Platón, como para San Agustín –como para tantas personas a través de la historia y hasta nuestros días– escuchar música representó y representa aún una penetración placentera de la que hay que cuidarse, sea ésta un canto gregoriano, un *concerto* de Vivaldi, o una canción de reggaetón. Esta constante resistencia moral –sea filosófica, religiosa, política, intelectual, etc.– frente al potencial erótico de la música, atraviesa las situaciones socio-musicales que componen *Playlist*. Esteban Buch las integra al análisis como parámetro de

normatividad constante pero cambiante según épocas y contextos, a la vez como *framework* y pulso de tal o cual sociedad en función de tal o cual música presente o pasada.

Los múltiples placeres a los cuales hace ilusión *Playlist* son tan variados como las músicas citadas. De hecho, pareciera que tanto los placeres como las músicas evocadas son finalmente tratados casi superficialmente, o, por decirlo de otra manera: como puerta de entrada al verdadero objeto de Esteban Buch. Éste, al no ser *ni* la música en sí *ni* la sexualidad en sí, parece corresponder más bien a *los discursos* alrededor de éstas, o sea, a las casi infinitas *relaciones* socializadas y subjetivadas entre música y sexualidad. Es así como pasamos de las relaciones entre ciertos sujetos sexualizados y ciertas músicas (del capítulo 3, “Encuesta sobre la sexualidad, *ossia Il Don Giovanni*”, sobre la película de Pasolini, a los testimonios del capítulo 4. *Monique y Rémy y Robert y Tom y Elena*), a la música como *soundtrack* y dispositivo sexual (5. *Máquinas de un mundo feliz*, 6. *Googlear Music for sex*, 7. *Los amantes de Hollywood*, 12. *Amar*

la música), las representaciones de la sexualidad y de la música en épocas y contextos con siglos de distancia (8. “Triángulo en Pompeya”; 9. “Dadá e Isolda”; 10. “Tangos cultos”; 13. “El canto de las muchachas-mercancía”) o de lo que a menudo llamamos amor, por no decir las relaciones interpersonales sexoafectivas (e individuales: la masturbación y el amor propio) atravesadas por fuerzas musicales (16. *Remedio para la melancolía*) o las músicas cuyo contenido evoca directa o explícitamente *pulsiones* propiamente sexuales (Gainsbourg, Birkin, Mina, Madonna en el capítulo 14. *Je t’aime, etc.*, pero también, los *leitmotifs* que son Mozart y Wagner, entre otros, a través del libro). Es aquí donde reside la creatividad investigativa de Esteban Buch en *Playlist*: en la composición constante de variaciones temáticas entre los polos “socializantes” y “subjetivantes” que son la música y la sexualidad a través de un puñado de situaciones y ejemplos tan variados como nuestras músicas, tan extraños como nuestros deseos.

Héctor Cavallaro
Université Paris 8