



Formación o diletantismo. Las novelas de Karl Philipp Moritz

Formation or dilettantism. The novels of Karl Philipp Moritz

Gabriel D. Pascansky¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires
gpascansky@filo.uba.ar

Resumen: En la historia de la literatura alemana, los temas del diletantismo y de la *Bildung* nacieron juntos durante el último cuarto del siglo XVIII. La hipótesis de este artículo es que existe un vínculo estructural entre la novela de formación y el tema del diletantismo, y se demuestra a partir del análisis de dos novelas de Karl Philipp Moritz (1756-1793): *Anton Reiser* y *Die neue Cecilia*. En estas obras se encuentran los primeros diletantes de la historia de la literatura, un tipo de personaje idiosincrásico de la literatura alemana que aquí se caracteriza en el momento de su nacimiento. Además, se postula al diletantismo como concepto clave para comprender la singularidad de la obra de Moritz y su posición histórica en el desarrollo de la novela alemana de la época de Goethe.

Palabras clave: Formación – Diletantismo – Novela – Artista

Abstract: In the history of German literature, the themes of dilettantism and *Bildung* were born together during the last quarter of the 18th century. The hypothesis of this article is that there is a structural connection between the *Bildungsroman* and the theme of dilettantism, and it can be demonstrated by analyzing two novels by Karl Philipp Moritz (1756-1793): *Anton Reiser* and *Die neue Cecilia*. In these works we find the first dilettantes in the history of literature, an idiosyncratic character type in German literature, which is characterised here at the time of its birth. Furthermore, dilettantism is presented as a key concept for understanding the uniqueness of Moritz's work and its historical position in the development of the German novel in Goethe's time.

Keywords: Formation – Dilettantism – Novel – Artist

¹ Gabriel D. Pascansky es becario doctoral del CONICET y doctorando en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es integrante de proyectos de investigación FiloCyT y UBACyT sobre literaturas comparadas. Su tema de investigación de doctorado es la crítica al diletantismo en la literatura alemana de la época de Goethe. Tradujo obras de E.T.A. Hoffmann y artículos para la edición en español del *Diccionario Histórico-crítico del Marxismo* (HKWM).

I

La novela de formación o *Bildungsroman*, ese género narrativo elusivo que surge en Alemania a fines de siglo XVIII, narra el crecimiento y desarrollo psicológico de un héroe individual y —este es su rasgo distintivo— tiene como tema central a la *Bildung* (formación) en su sentido específico, como aparece en el discurso filosófico dieciochesco.² De acuerdo con Swales (28 s.), la estructura narrativa de las novelas de formación se define por una tensión básica entre la complejidad de las personalidades posibles del héroe en el plano de la simultaneidad, por un lado, y, por el otro, la aceptación de la realidad práctica (el matrimonio, la familia, la carrera profesional) como una dimensión necesaria en la autorrealización gradual del protagonista, lo cual, por cierto, supone una limitación de la personalidad en el plano de la sucesión temporal del relato.³ El diletantismo funciona como un tema especialmente oportuno y actual para articular esa tensión básica del género, porque, en tanto afición o gusto superficial por una disciplina artística que se ejerce como pasatiempo, se vincula con aquel primer plano de la personalidad versátil e indeterminada, y se opone esencialmente a la orientación práctica de la vida y el desarrollo profesional especializado del protagonista.⁴ Si bien

² La bibliografía sobre la novela de formación alemana es ya prácticamente inabarcable y supera hace tiempo a las pocas novelas que se aceptan como ejemplos del género. Cf. los libros de Selbmann y de Koval, que contienen análisis valiosos tanto de la historia del concepto de *Bildung* y de los antecedentes críticos, como de las novelas más representativas de la tradición del género en Alemania. Como genial introducción a los debates críticos sobre el género, cf. Sammons. A diferencia de Koval (24 y ss.), que sostiene que todo *Bildungsroman* debe concluir con la agregación exitosa del héroe a la sociedad (lo cual hace que este famoso género narrativo solo cuente con dos o tres ejemplos), seguimos a Sammons (41) y Selbmann (33), que no restringen el género de acuerdo a su desenlace, y postulan que el desarrollo formativo del héroe puede ser positivo, negativo o paródico. Si la conciliación final no determina la pertenencia al género, entonces, novelas como *Anton Reiser*, en las que la formación del héroe ocupa un lugar central en la trama, pero fracasa en el desenlace, pueden considerarse ejemplos plenos del *Bildungsroman*.

³ Este esquema dicotómico básico es un señalamiento común en la tradición crítica sobre el género. Para Hegel, el conflicto se da entre la poesía del corazón y la prosa de las circunstancias externas (786), para Lukács, entre el ideal y la concreta realidad social (116), para Koval, entre la vocación artística y la necesidad social de la renuncia (24 y ss.). Si bien ni Hegel ni Lukács usan el término *Bildungsroman*, se refieren a esta tradición novelística (cf. Selbmann 12 y ss.).

⁴ En Alemania, la crítica al diletantismo comienza a mediados de siglo XVIII y se consolida como problema estético específico hacia 1790, cuando el término ya adquiere una

en una genealogía hipotética de los personajes diletantes se podría señalar a Werther como primer ejemplo, es recién en las novelas de formación clásicas (de Moritz, Goethe, Keller) donde encontramos protagonistas cuyo diletantismo tiene características más definidas y relevantes para la trama. En efecto, en Anton Reiser, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* o *Enrique el verde*, encontramos protagonistas diletantes que deben renunciar a una vocación artística mal entendida que representa un obstáculo o un desvío en su evolución formativa.

El parentesco entre diletantismo y *Bildung* fue reconocido ya desde el comienzo por Goethe, como se ve en una entrada de sus *Diarios y Anales* correspondiente al año 1786, en la que describe el origen de la novela *La misión teatral de Wilhelm Meister* (la versión primigenia e inconclusa de *Los años de aprendizaje*):

Mucho tiempo llevaban descansando los principios del Wilhelm Meister. Habían nacido de un oscuro presentimiento de esta gran verdad: que suele el hombre intentar empresas para las que la Naturaleza hale negado condiciones y a las que nunca podrá darles cima, un íntimo sentimiento aconséjale entonces que desista, pero no acierta a ver claro en sí mismo y persevera en seguir un falso camino hacia fines falsos, sin que él mismo sepa qué hacerse. En este capítulo puede apuntarse todo eso que se ha dado en llamar falsa tendencia, diletantismo, etcétera (*Obras completas* 487).

Los lectores y críticos de la época también asociaron la versión definitiva de esta novela con el fenómeno del diletantismo: Karl Immermann comentó en 1823 que “en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* todo apunta a curar al jovenzuelo, al que acompañamos en sus extravíos, del diletantismo artístico superficial” (347).⁵ Más recientemente, Vaget aludió a este parentesco originario entre la novela de formación y el diletantismo,

connotación peyorativa generalmente aceptada que denota superficialidad, falta de seriedad y de conocimiento específico en relación con la práctica artística. En este momento, además, el diletantismo se convierte en un concepto fundamental de la estética del Clasicismo de Weimar y se perfila como la contracara negativa del concepto de autonomía del arte (cf. Vaget “Der Dilettant”, *Dilettantismus und Meisterschaft*; Leistner).

⁵ Las traducciones son nuestras cuando no se indica lo contrario en las referencias bibliográficas.

aunque solo como una idea lateral que no desarrolla: “Así, se podría considerar la tesis de que la tradición de la novela de formación alemana se originó de la confrontación con el diletantismo y sus peligros y beneficios en el arte y la vida” (“Der Dilettant” 132).

Goethe conoció a Moritz en Roma en noviembre de 1786 y, de regreso en Alemania, fue su anfitrión en Weimar desde diciembre de 1788 hasta enero de 1789; entre los dos escritores surgió inmediatamente una amistad fraternal y se profesaron una admiración mutua, no exenta de fanatismo por parte de Moritz, y de ambigua condescendencia, por parte de Goethe. Es lícito suponer que la preocupación de Moritz por el diletantismo, que recién aparece expresamente en *De la imitación formativa de lo bello* (1788), su principal escrito sobre estética, se cristaliza a partir de su contacto personal con Goethe durante el viaje a Italia.⁶ Esto no implica considerar a Moritz como un portavoz de Goethe, sencillamente: el probado intercambio personal, la preocupación simultánea de ambos autores con el mismo problema y la reiteración de temas en uno y otro tornan innegable el reconocimiento de una influencia mutua. Recordemos que Goethe fue uno de los primeros en señalar la importancia del ensayo de Moritz y, en particular, de la idea del impulso formativo errado, y se convirtió en su principal difusor a partir de la reseña que publica en *Der Teutsche Merkur* (julio de 1789) y de la reimpresión de la parte central del ensayo en su *Viaje a Italia* (1816-1817). Todavía en 1829, el autor del *Fausto* recuerda que ese ensayo de Moritz fue el “fundamento de nuestro modo de pensar posterior, más desarrollado” (carta a Riemer del 19/8/1829; cit. en Adler 716).

Más allá de las diferencias en la concepción de cada autor sobre el diletantismo, este fenómeno ocupa una posición idéntica en sus obras, en el

⁶ Todos los especialistas coinciden en que el impulso formativo errado (*falscher Bildungstrieb*) que se describe en *De la imitación* es un sinónimo del diletantismo, un término que no era de uso frecuente en la época y que Moritz utiliza una sola vez en *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (*Viajes de un alemán por Inglaterra en el año 1782, 1783*) (cf. *Vaget Dilettantismus und Meisterschaft* 73; Schrimpf 113).

sentido de que es tanto un objeto de la reflexión estética en los ensayos (por ejemplo, en *De la imitación*, de Moritz, y en *Sobre el diletantismo*, de Goethe), como un tema recurrente en sus novelas, ejemplificado en personajes diletantes como Wilhelm Meister y Anton Reiser.⁷ Además, se cumple también para los dos autores que, por un lado, en los escritos sobre estética el diletantismo representa el concepto contrario a la autonomía del arte y, por el otro, en las novelas el diletantismo se opone a la formación, a la *Bildung*.

II

La producción narrativa de Moritz abarca tres novelas: *Anton Reiser* (1785/1786 y 1790), *Andreas Hartknopf* (dos partes de 1785 y 1790) y *Die neue Cecilia* (*La nueva Cecilia*, 1794, inconclusa y póstuma), de las cuales la primera y la tercera contienen reflexiones sobre el diletantismo y protagonistas diletantes (Anton Reiser y el marqués Mario). Tanto Vaget (*Dilettantismus und Meisterschaft* 73) como Schrimpf (112 ss.) y Burello (150) han señalado a Anton Reiser como exponente del autoengaño o el malentendido típico del diletante, que consiste en sobreestimar su receptividad artística y considerarse poseedor de verdadero talento, es decir, en confundir el sentimiento para lo bello con la capacidad productiva; pero, más allá de mencionar esto, sus trabajos no se dedican a analizar los personajes de la narrativa de Moritz en relación con este concepto. Costazza, el mayor especialista en la estética de Moritz, le resta importancia al tema del diletantismo en la obra de este autor; sostiene que se trata de una aparición tardía y subsidiaria que, por un lado, surge solo después de su viaje a Italia (1786-1788), como consecuencia del desarrollo de su teoría estética hacia el clasicismo, y que, por otro lado, es una manifestación derivada de la crítica de Moritz a dos fenómenos más amplios, la *Empfindsamkeit*

⁷ En otro artículo, que funciona como complemento de este, nos dedicamos a estudiar el concepto de diletantismo en los ensayos sobre estética de Moritz: cf. Pascansky.

(Sentimentalismo) y la irracionalización del proceso productivo en el arte. Si bien coincidimos con estas dos premisas, entendemos que el diletantismo sí es un tema central en los principales escritos estéticos y narrativos de Moritz (en *De la imitación* y, como veremos a continuación, en *Anton Reiser*) y, además, funciona como concepto clave para comprender la singularidad de su obra y su posición histórica en el desarrollo de la novela alemana de la época de Goethe.

En la novela autobiográfica *Anton Reiser* se describen desde el comienzo hasta el final numerosos vínculos entre el protagonista y el arte. La vocación artística de Reiser se anticipa desde su niñez, con su manía lectora, la temprana composición de versos o la emulación fascinada de los ademanes teatrales y la oratoria del pastor Paulmann, y se manifiesta definitivamente durante la juventud, cuando asiste a la Escuela Superior en Hannover. Aquí da a conocer sus primeros versos y, entusiasmado con las clases de declamación, comienza a soñar con una carrera como actor profesional, participa en obras estudiantiles y asiste a todas las funciones teatrales que se representan en la ciudad. Pero recién en la cuarta parte —la única escrita después del viaje a Italia— se vuelve central el tema del diletantismo. Por eso, es muy significativa y oportuna la comparación que propone Costazza entre esta novela de Moritz y el *Wilhelm Meister* de Goethe, cuando afirma que con el paso de las primeras tres partes (de 1785/1786) a la cuarta (1790), a Reiser le ocurre lo mismo que al protagonista de la novela de Goethe, “quien, al pasar de la *Misión teatral* a los *Años de aprendizaje* —probablemente no sin influencia de Moritz— fue degradado de promisorio estudioso del teatro alemán a incorregible diletante sin arte y sin mundo” (196).

En las tres primeras partes, la fascinación del protagonista por el teatro y la literatura puede explicarse, por un lado, desde un punto de vista individual y psicológico (este es el camino que tomaron los especialistas en el género del *Bildungsroman*) como efecto de una capacidad imaginativa desbordada que lo conduce a identificarse continuamente con los personajes

o sentimientos que encuentra representados en el arte (Selbmann 51). La identificación funciona, además, como mecanismo de evasión de su realidad miserable hacia un mundo ideal (Schrimpf 52) y como compensación patológica de su complejo de inferioridad (Koval 99). Efectivamente, en el prefacio a la cuarta parte, el narrador resume este sentido personal de la teatromanía del protagonista cuando afirma que “las partes anteriores de esta historia muestran claramente que la pasión irresistible de Reiser por el teatro fue en realidad un resultado de su vida y sus cambios de fortuna”, y que el teatro significaba un “refugio contra todas sus tribulaciones y adversidades” (Moritz Anton Reiser 380).⁸

Por otro lado, la crítica a la teatromanía y la manía lectora tienen también un sentido colectivo e histórico, que se expresa por el hecho de que los desvíos artísticos de Reiser son compartidos por muchos de sus compañeros, y aparecen así como una conducta general típica de su época y de su generación:⁹

Era aquélla, en verdad, la época más brillante del teatro alemán, y no es de extrañar que la idea de pertenecer a un mundo tan deslumbrante como el del teatro brotara en la mente de algunos jóvenes y excitara su fantasía. Tal era el caso, en aquel entonces, de los estudiantes que hacían teatro en Hannover; habían visto cómo los actores más destacados, Brockmann, Reineck, Schröder, unidos por el arte y para el arte, cosechaban laureles diarios y no era realmente una idea deshonrosa querer imitar a esos modelos (352).

Esta cualidad realista y epocal de la teatromanía prueba que Moritz apuntaba aquí a una crítica social históricamente específica y de pretensión

⁸ En este sentido, también es elocuente el siguiente pasaje que resume las causas del interés de Reiser por el teatro cuando es un estudiante en Hannover: “Lo que deseaba era un papel emotivo, en que pudiese hablar con mucha vehemencia e identificarse con una serie de sentimientos que tanto le gustaban y que no tenían cabida en su mundo real, donde todo era tan pobre, tan mezquino” (186-7).

⁹ El profesor Sextroh de Hannover le indica en un informe al profesor Froriep de Erfurt que la “pasión por el teatro” fue el origen de la conducta irregular de Reiser, “como le había ocurrido a muchos otros jóvenes del colegio de Hannover” (452); y Philipp Reiser le cuenta en una carta a su amigo Anton que “varios condiscípulos [...] de los que hicieron teatro con él en Hannover, habían seguido su ejemplo y se habían marchado, algunos también furtivamente, para dedicarse al teatro” (460).

disuasoria, y no solo al develamiento de un rasgo psicológico individual. Como ha sostenido Costazza, considerada en su totalidad, la novela *Anton Reiser* no se dirige contra el diletantismo en sentido estricto, sino contra un fenómeno psíquico, cultural y social más amplio: la *Empfindsamkeit*; porque lo que se cuestiona no es tanto el comportamiento artístico particular de Reiser como el extremo subjetivismo en el arte en general (Costazza 179 y ss.). Toda la novela puede leerse como un “Kompendium der Empfindsamkeit”, en el que Reiser representa el prototipo del personaje sentimental que, entusiasmado por las representaciones teatrales, la lectura de novelas y los escritos de moda y sobre el genio, se evade del mundo real a un mundo ideal y, así, se vuelve inútil para el ejercicio de las obligaciones cotidianas. La naturaleza de sus amistades, el *pathos* de cuño wertheriano, la melancolía, los paseos por la naturaleza, la soledad, el deseo de viajar y el vagabundeo, las ideas fantasiosas y la manía lectora son todos rasgos del comportamiento sentimental y afectado de Reiser y sus amigos que el narrador caracteriza de modo irónico y satírico.

Recién en la cuarta parte de la novela la problemática del artista se vuelve un tema central, cuando el especialista en estética Moritz convierte al narrador-psicólogo de las tres primeras partes en adalid del nuevo concepto de la autonomía del arte (Schrimpf 53); ahora, la relación de Reiser con el arte no se explica solo por circunstancias personales o históricas, sino que se adopta un enfoque estético particular para caracterizar su método productivo. Ya en el prefacio de 1790, cuando se mencionan la “inclinación artística mal entendida” o la “falsa vocación artística” que caracterizan a Reiser, notamos que lo que aquí se produce es una aplicación directa del concepto de impulso formativo errado (o diletantismo) al protagonista de la novela:

Se ve por esta historia que una inclinación artística mal entendida, basada sólo en la afición y no en la vocación, puede llegar a ser igual de fuerte y a producir los mismos fenómenos que se dan en el

verdadero genio artístico, que es capaz de soportarlo todo y de sacrificarlo todo para lograr su meta final (Moritz Anton Reiser 379).

Como en el ensayo de 1788, el diletantismo se opone a la verdadera artisticidad del genio, con el que puede ser confundido; aparece como un autoengaño egoísta que surge por la sensibilidad exacerbada frente a las obras pero que carece de la energía formativa; y supone una serie de consecuencias nocivas para la persona.

La descripción de Reiser como diletante se concentra en la sección titulada *Los sufrimientos causados por la poesía* (*Die Leiden der Poesie*) (465 y ss.), que funciona como ejemplificación y ampliación de los postulados teóricos sobre el impulso formativo errado del ensayo *De la imitación*. Evidentemente, Moritz consideraba este pasaje de la novela como una sección específicamente dedicada al diletantismo y con autonomía programática, como se ve por la marca tipográfica de la inserción del subtítulo¹⁰ y, sobre todo, porque esta sección fue reimpresa como artículo independiente, primero, en la *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* de Moritz, en 1791, con el título “Die Leiden der Poesie”, y luego en el *Neuer Teutscher Merkur*, de C. M. Wieland, en 1792, con el título de “Warnung an junge Dichter. Ein Fragment aus Anton Reisers Geschichte” (Advertencia para jóvenes poetas. Un fragmento de la historia de Anton Reiser). Hay aún otra marca que destaca a esta parte como una sección independiente sobre el diletantismo, y es cierto desequilibrio con la línea argumental del resto de la novela; de hecho, antes que con el resto de la novela, esta sección se asocia más coherentemente con los postulados teóricos de los ensayos sobre estética de Moritz. Pues, si bien es cierto que, desde la infancia, la relación del protagonista con las obras de arte se juzga negativamente como parte de la crítica a la afectación sentimental, el desempeño de Reiser como actor y como escritor es valorado y reconocido en general por sus compañeros de estudio en la escuela y en la universidad, por profesores y por otros artistas.

¹⁰ En la edición española de la novela se omite este paratexto.

En los hechos, el fracaso de Reiser como artista se explica más por circunstancias externas ajenas y azarosas (como la disolución de la compañía teatral de Speich), y no se deriva de su propio diletantismo.

“Los sufrimientos causados por la poesía” se refieren a la frustración y la tristeza del diletante que gasta su tiempo y sus esfuerzos en proyectos artísticos que no logra llevar a cabo. Estas consecuencias psicológicas del impulso formativo errado habían aparecido anunciadas en *De la imitación*, y ahora son encarnadas por el protagonista de la novela, que “enturbió las mejores horas de su vida con intentos fallidos, con inútiles esfuerzos por alcanzar una engañosa ilusión que siempre veía ante él y que, cuando ya creía estar abrazándola, se deshacía al instante en humo y en niebla” (Moritz Anton Reiser 467). En esta sección, los sufrimientos causados por la poesía aparecen como la consecuencia lógica de una secuencia fija de acciones: primero, el protagonista proyecta escribir una obra monumental que excede sus posibilidades (por ejemplo, la adaptación del *Siegwart* o los grandes poemas sobre la Creación y sobre la muerte), gasta tiempo y esfuerzo en múltiples borradores que no puede concluir, siente frustración por el fracaso y, finalmente, se vuelve más melancólico, solitario y apático. A modo disuasorio y preventivo, para evitar estos síntomas psicológicos adversos, el narrador describe sistemáticamente los signos del diletantismo del protagonista, quien, como en el resto de la novela, funciona como un caso de muestra que pretende ser útil para un público amplio —pues, cabe recordar que, pese a sus postulados teóricos sobre la autonomía, las novelas de Moritz (al menos *Anton Reiser* y *Andreas Hartknopf*) tienen un marcado propósito pedagógico—. Por eso, si bien es cierto que en la cuarta parte de la novela el narrador asume el nuevo rol del crítico de arte, que no estaba presente en las partes anteriores, no abandona con esto su perspectiva de pedagogo;¹¹ y es natural

¹¹ Aquí se nota el tono del autor de la *MzE*: “Una voz de aviso tiene que advertir cuanto antes al joven y decirle que se examine a fondo, por si el deseo está ocupando el lugar de las aptitudes, y como no debe ocupar ese lugar, un perpetuo malestar será siempre el castigo

que estos dos roles se den conjuntamente, porque la concepción de Moritz sobre el diletantismo combina estética y psicología.

Las características del diletantismo de Reiser en esta sección se pueden organizar en tres ejes que se refieren a tendencias equivocadas en la motivación, en la finalidad y en el trabajo artísticos. En primer lugar, el impulso artístico de Reiser es errado porque no surge de su interior, como un deseo o una necesidad auténticos que necesitan proyectarse, sino que surge por la voluntad de emular o recrear la sensación que la obra de otro artista produjo en él. El impulso viene del exterior, por eso se dice que Reiser era presa de la “fuerza seductora de la poesía”, él quiere crear para producir una sensación similar a la que él ya experimentó. Al igual que en los ensayos, la manifestación de una subjetividad excepcional es una cualidad del genio que se asocia con la originalidad como factor de legitimación de la obra y de la dignidad del artista; como en Reiser falta esta capacidad, él no puede escribir ningún “verso aceptable”, sino solo balbuceos y generalidades y, además, su impulso artístico es de corto aliento, porque solo dura mientras persiste la sensación. A partir de esto, la condición del diletante se cristaliza en esta descripción:

Es sin duda un signo infalible de que una persona no tiene vocación de poeta el hecho de que en general sea sólo una sensación lo que la anima a ser poeta y que la escena concreta que quiere escribir no esté en ella antes de esa sensación o al menos al mismo tiempo. En resumen, quien no pueda abarcar con la mirada todos los detalles de la escena mientras dura esa sensación, tiene sólo sensibilidad pero no dotes poéticas (Moritz Anton Reiser 467).

En segundo lugar, y como complemento de la falsa motivación, la actitud del diletante también expresa una equivocación en cuanto a la finalidad artística, porque él se interesa más por los efectos del arte que por la obra misma, y la preocupación por la recepción ocupa entonces el lugar de privilegio que debería tener exclusivamente el objeto estético. En cambio, “el

del placer prohibido” (467). Se entiende que el narrador de la novela actúa como esa “voz de aviso”.

verdadero escritor y el verdadero artista no encuentran su recompensa, ni tampoco la buscan, en el efecto que pueda hacer su obra, sino que se deleitan en el trabajo como tal, y no darían éste por perdido aunque nadie llegase a conocer esa obra” (468-9). Aquí se retoman otras dos ideas fundamentales de los ensayos (sobre todo, del *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de ‘lo acabado en sí mismo’*, de 1785): la defensa de la autonomía y la crítica al afán de reconocimiento, que oponen el interés auténtico por el objeto artístico a la voluntad efectista. Ya en la tercera parte, cuando comienza a participar en obras teatrales estudiantiles con sus compañeros de Hannover, se manifiesta muy explícitamente que el principal propósito del protagonista es consagrarse inmediatamente como un artista famoso:

Por eso, cuando escribía, siempre estaba obsesionado por convertirse en escritor [...] Conseguir fama y reconocimiento, tal había sido siempre su mayor anhelo [...] y, conforme a nuestra tendencia natural a la holgazanería, quería cosechar sin sembrar. Por eso el teatro era lo que más se avenía con sus deseos. En ningún otro sitio se podía esperar ese *reconocimiento de primera mano* tan directamente como en el teatro (348).¹²

Además, a lo largo de toda la novela, Reiser se revela como un mal lector y prueba tener una comprensión más bien pobre de las obras de arte, porque nunca las aprecia como un todo. Él solo se interesa por determinados personajes con los que se identifica personalmente, y prefiere representar en el teatro aquellos papeles que le resultan atractivos por su potencial para desarrollar su fantasía compensatoria.¹³ En cualquier caso, lo que falta siempre es la comprensión y la apreciación de la obra de arte como algo acabado en sí mismo.

En tercer lugar, el diletante tiene una incapacidad técnica: le falta la habilidad creativa para darle forma a sus ideas y, entonces, debe adaptar

¹² Traducción modificada.

¹³ “Lo que [Reiser] deseaba era un papel emotivo, en que pudiese hablar con mucha vehemencia e identificarse con una serie de sentimientos que tanto le gustaban y que no tenían cabida en su mundo real, donde todo era tan pobre, tan mezquino” (186-7)

siempre temas ya conocidos y elaborados por otros. Estos temas le permiten estructurar su obra a partir de un modelo preformado y reconocible, y funcionan como esquemas externos con los que el “pretendido genio poético” intenta ocultar “el vacío y la esterilidad interior” (Moritz Anton Reiser 468). El narrador enumera tres temas o clases de temas que son típicamente utilizados por los diletantes, y que el protagonista aplicó en sus distintos proyectos literarios: el tema del ermitaño, “idea preferida” de “casi todos los jóvenes que creen tener vocación literaria”, que Reiser utiliza en su tragedia sobre *Siegwart*; lo horrible, que abarca, por ejemplo, “el perjurio, el incesto y el parricidio”, reunidos en la tragedia de su época escolar en Hannover llamada *El juramento en falso*; y los temas tomados de “lo lejano y desconocido”, como “la mentalidad de los orientales”, es decir, el exotismo, que Reiser introduce en su poema trunco sobre la Creación (469).

Por todo esto, aunque solo sea por el desarrollo que adquiere en la cuarta parte de la novela, Anton Reiser se convierte en el personaje diletante prototípico, por primera vez este tipo de carácter adquiere rasgos específicos y reconocibles, profundidad psicológica y un rol protagónico en la trama.

En el breve fragmento que se conserva de la novela epistolar inconclusa *Die neue Cecilia*, se presenta a dos protagonistas, el marqués Mario y Cecilia, que intercambian cartas con sus respectivos familiares o amigos (Mario con su padre y con Carlo Maratti, su amigo de juventud, y Cecilia con su amiga Augusta) en las que describen su vida en Roma. Las vidas de cada protagonista, que al principio no se conocen y transcurren como dos líneas argumentales separadas, comienzan a entrelazarse al final en una historia de amor que solo llega a insinuarse. En varias cartas se debate sobre la vocación artística y la relación con el arte de cada personaje, y los protagonistas, a partir de la comparación con sus respectivos amigos, aparecen delineados en este aspecto como figuras opuestas. En la primera carta a su amigo Carlo, Mario diferencia así sus personalidades:

Nuestros sentimientos ante las bellezas de la naturaleza y el arte coincidieron desde nuestra infancia, solo que con la diferencia de que tu sentimiento más vivo siempre se trasladaba al impulso de la representación, mientras que el mío se contentaba con el disfrute tranquilo. Tú te esforzabas en recrear la rosa, con cuyas forma y olor yo me deleitaba. Tu disfrute pasaba pronto a la creación y a la producción; y aunque yo mismo no sentí este impulso, tuve que amarlo en ti y así me sentí irresistiblemente atraído por ti (Moritz *Die neue Cecilia* 770).

Los personajes de Carlo y Mario aparecen a partir de aquí como representantes del verdadero artista y del diletante respectivamente. La base para esta diferenciación retoma la conceptualización del ensayo *De la imitación*, y podríamos reformularla diciendo que Mario posee sentimiento para lo bello pero no la auténtica capacidad formativa, él es un receptor y no un genio creativo, por eso, el hecho de querer volverse productor lo convierte en un representante del impulso formativo errado. Nótese, además, que el símil de la rosa con la obra de arte, que aparece en esta carta para distinguir entre la capacidad productiva y la receptiva, se reitera en términos muy similares en el ensayo de Goethe *Über den Dilettantismus* (Sobre el diletantismo): “[el diletante] pretende así volver productivo y práctico el estado emocional al que es llevado, como si se pensara producir la flor misma con el aroma de una flor” (778). No es arriesgado suponer que aquí el autor de *Fausto* realizó un préstamo directo de esta novela de Moritz, ya que sabemos que Goethe fue uno de los primeros lectores de esta obra porque Johann Friedrich Unger, el editor, le envió el manuscrito a Weimar en julio de 1793, tras la muerte del autor, para pedirle su consejo sobre el modo de publicarlo (si convendría imprimirlo en su estado inconcluso, como finalmente se hizo, o si cabía buscar un nuevo escritor para continuar la obra). Pero, más allá de lo anecdótico, se evidencia con esto que en estos autores, la distinción entre una facultad receptora y otra productora, o entre el sentimiento para lo bello y la energía formativa, es una precondition estética de la crítica al diletantismo, que supone la confusión de aquellas dos facultades.

En la pareja de amigas se describe una oposición similar, casi simétrica a la que se da entre Mario y Carlo. Así lo evidencia Augusta en su carta a Cecilia, cuando dice que la naturaleza les dio una conformación diferente: “A ti el instinto para el arte, y a mí una sangre algo más ligera, y un poco más de indiferencia para soportar los cambios de fortuna en la vida” (Moritz *Die neue Cecilia* 781); Augusta reconoce a continuación que ella solo puede disfrutar del arte como espectadora, pero que nunca se siente impulsada a crear: “Sabes cuánto me encanta un cuadro que sólo puedo contemplar, y cómo me deleito con la bella construcción de los versos de nuestros Tasso y Ariosto, a los que, sin embargo, nunca he tratado de imitar” (781). Cecilia y Augusta encarnan respectivamente el impulso formativo puro y el sentimiento para lo bello, o la capacidad productiva y la meramente receptiva. La diferencia fundamental que hace que la relación de cada pareja no sea especular es que, mientras que Augusta se conforma con su rol receptivo e, incluso, lo ve como algo positivo, porque le otorga más libertad y versatilidad para las actividades y los cambios de la vida, Mario transgrede su limitación e intenta volverse productor, lo cual lo convierte en un diletante.

El tema de los padecimientos del diletante es introducido aquí en el intercambio epistolar entre Mario y su padre, que reconoce esta tendencia al diletantismo del hijo y los riesgos que supone para su formación profesional. El padre desconfía de la influencia de Carlo, a quien llama un “joven exaltado” (“jungen Schwärmer”) y, desde una postura perfectamente filistea, aconseja a su hijo que abandone sus pretensiones artísticas que no conducen a nada, que deje de dibujar, y que, ya que está en Roma y tiene acceso a los círculos de la alta sociedad, se concentre en hacer carrera: “¡Solo te ruego que dejes de lado el espíritu delirante y dejes de perder tanto tiempo con el burdo arte! Solo persigues fantasmagorías; los puestos lucrativos y los ingresos contantes y sonantes son la meta final a la que aspiramos” (775). Luego, en una carta a su amigo Carlo, Mario admite que su padre tiene razón y reconoce su tendencia al diletantismo al caracterizarse como un chapucero (*Pfuscher*),

que es uno de los sinónimos peyorativos más comunes del diletante en esta época: “Mi padre probablemente tiene razón cuando dice que no debo perder el noble tiempo con el arte y que no debo garabatear el bello papel. Aunque bien me doy cuenta de que nunca lograré nada en el arte, todavía no puedo abstenerme de chapucear allí” (783). Esta oposición entre el mandato paterno de especializarse en una profesión tradicional y rentable, por un lado, y la vocación artística del hijo, por el otro, que aquí apenas aparece esbozada, es parte del esquema de acción típico de las novelas de formación (cf. Koval *Vocación y renuncia* 25). Al igual que en *Anton Reiser*, el conflicto entre la (in)decisión vocacional del protagonista y el mandato del padre (o de los maestros) tiene su núcleo problemático en el diletantismo del héroe, que actúa como un factor de inmovilización o interrupción de la evolución formativa (aunque hay una diferencia de clase en cada novela, porque en el caso de *Reiser*, el protagonista pertenece a una familia de la pequeña burguesía alemana, mientras que Mario es un aristócrata italiano).

Es difícil hacer una afirmación general sobre *Die neue Cecilia*, porque no podemos conocer cuál habría sido el desarrollo del personaje en lo que refiere a su vocación artística, pero, al menos para *Anton Reiser*, se comprueba que el diletantismo es un rasgo permanente que el protagonista no puede superar, ni por el camino de una conciliación negociada con la realidad práctica, ni por el de una trascendencia plena a la vida como artista. Si la *Bildung* supone una caracterización de tipo dinámico, el diletantismo es su principio contrario y estático, y su triunfo en esta obra representa una variable singular y postrera en la historia de la novela alemana que, a fines de la década de 1790, se bifurca en dos modelos contrapuestos, el goetheano y el romántico, pero coincidentes ambos en su rechazo del diletantismo.

III

La novela *Anton Reiser* demuestra cómo repercute en la caracterización del personaje ficcional y en la forma narrativa una

concepción estética como la de Moritz, que concibe al artista como genio innato y al diletante, entonces, como su intento apócrifo, una simulación irremediadamente fracasada. Por eso, a pesar del juicio favorable de otros personajes, el narrador critica invariablemente el gusto y los proyectos artísticos del protagonista en un tono fatalista y admonitorio: el teatro y la poesía son “el germen de todas sus futuras adversidades”, “maravillosas quimeras”, una “fuerza seductora” y un “placer prohibido” (Moritz Anton Reiser 199, 442, 466, 467). Mientras no desista de su vocación, Anton Reiser está condenado a ser un carácter estático, que no progresa ni se desarrolla, porque la separación entre el impulso formativo errado y el genio es irremontable; y la trama de la novela, paralelamente, se vuelve repetitiva al alternar continuamente ciclos de inclusión y socialización positivos (en la escuela o en la universidad) con rebrotes de sueños artístico-sentimentales negativos que conducen a la melancolía y el aislamiento. Anton Reiser permanece a mitad de camino entre la resolución goetheana de la novela de formación —donde el protagonista renuncia a sus ilusiones de juventud— y la resolución romántica de la novela de artista —en la que el protagonista realiza su misión artística—. Mientras que el Wilhelm Meister de los *Años de aprendizaje* es un carácter dinámico, Anton Reiser se asemeja en su estatismo a los Berglinger, Sternbald u Ofterdingen, que son personajes con destinos prefijados, pero se diferencia fundamentalmente de todos estos, porque los protagonistas de las obras de Wackenroder, Tieck y Novalis son, al contrario que Reiser, artistas de nacimiento, y no diletantes. En sueños y premoniciones ellos se consideran elegidos, lo cual también los convierte en caracteres estáticos pero de un tipo inverso al de Reiser; si para este hay una serie de acontecimientos que ratifican su fracaso, para ellos cada suceso es una reafirmación de la vocación innata. Todo lo que para Reiser es exterior, erróneo y fatal, es en los artistas románticos manifestación interior, destino y autorrealización, por más que el resultado sea siempre la marginalidad. Son artistas irredimibles, su vocación inicial significa verdaderamente un

llamamiento divino. Por eso, el tema del diletantismo, que implica una falsa artisticidad, se diluye en la literatura de los escritores románticos y recién reaparece con E. T. A. Hoffmann, un representante tardío y escéptico de este movimiento.

Por último, encontramos aún otra particularidad del tratamiento del diletantismo en la obra de Moritz. En este autor, la caracterización del diletante, aun siendo una figura negativa que se critica siempre y sin concesiones, se da sin embargo con cierta empatía y clemencia, como se ve en la descripción enfática y compasiva de los sufrimientos del diletante, o en la identificación que el narrador de *Anton Reiser* habilita con el héroe de la novela, pese al enjuiciamiento constante. Esta simpatía en la crítica no se vuelve a encontrar en otros autores de la época, que, frente al diletante, adoptan ya un cuestionamiento sistemáticamente decidido, como Goethe, o un odio intransigente, como Schiller, o un desprecio irónico, como Hoffmann.

Bibliografía

Adler, Hans. "Moritz, Karl Philipp". *Goethe Handbuch*. Eds. Bernd Witte et al. Tomo 4/2. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. 715-717.

Burello, Marcelo. G. "K. P. Moritz, alias Anton Reiser. De un posible origen de la literatura alemana". *Cruce de fronteras*. Eds. Adriana Massa et al. Córdoba: Comunic-arte, 2014. 146-154.

Costazza, A. *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlín: Peter Lang, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Tomo 6. Madrid: Aguilar, 1944. Traducido por Rafael Cansinos Assens.

---. "Über den Dilettantismus". *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Tomo 18. *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Ed. Friedmar Apel. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1998. 739-785.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1987. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz.

Immermann, Karl. "Brief an einen Freund über die falschen Wanderjahre Wilhelm Meisters". *Goethe im Urteil seiner Kritiker*. Ed. Karl Robert Mandelkow. München: Beck, 1975. 344-358.

Koval, Martín Ignacio. *Vocación y renuncia: la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.

Leistner, Simone. "Dilettantismus". *Ästhetische Grundbegriffe*. Eds. Karlheinz Barck et al. Tomo 2. Stuttgart: Metzler, 2010. 63-87.

Lukács, György. *Teoría de la novela*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2002. Traducido por Manuel Sacristán.

Moritz, Karl Philipp. *Anton Reiser*. Valencia: Pre-textos, 1998. Traducido por Carmen Gauger.

---. *Die neue Cecilia. Werke in zwei Bänden*. Ed. Heide Hollmer y Albert Meier (eds.). Tomo I. *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1999. 763-790.

Pascansky, Gabriel Darío. "Sobre la creación artística en los ensayos de Karl Philipp Moritz". *Exlibris* 12 (2023) (en prensa).

Sammons, Jeffrey L. "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification". *Reflection and Action. Essays on the Bildungsroman*. Ed. James N. Hardin. Columbia: University of South Carolina Press, 1991. 26-45. [Hay traducción al español en: *Inter Litteras* 2 (2020): 10-26.]

Schrimpf, Hans Joaquim. *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: Metzler, 1980.

Selbmann, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler, 1994.

Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Vaget, Hans Rudolf. "Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgechichte". *Schiller Jahrbuch* 14 (1970): 131-158.

---. *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*. München: Winkler, 1971.