



El joven E.T.A. Hoffmann y el diletantismo

Gabriel D. Pascansky¹

Recibido: 18 de agosto de 2022 / Aceptado: 13 de diciembre de 2022

Resumen. En este artículo se analiza la concepción del diletantismo de E.T.A. Hoffmann a partir del estudio de sus textos autobiográficos, es decir, de sus diarios y cartas. En primer lugar, se presenta el significado y el contexto de aparición de la crítica a los diletantes en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII. Luego, se detallan las particularidades de la concepción de Hoffmann sobre este fenómeno y sus consideraciones sobre su propio diletantismo. Si bien Hoffmann no intenta elaborar una reflexión estética sistemática ni específica sobre el diletantismo como Moritz o Goethe y Schiller, las consideraciones marginales que él tiene sobre este tema permiten conocer su visión sobre la institución artística contemporánea y su autopercepción como artista.

Palabras clave: Diletantismo; artista; profesionalismo; mercado literario.

[en] The Young E.T.A. Hoffmann and Dilettantism

Abstract. This article studies E.T.A. Hoffmann's conception of dilettantism on the basis of his autobiographical texts, i.e. his diaries and letters. In the first place, we focus on the meaning and emergence of the critic of dilettantes in Germany in the second half of the eighteenth century. Then, we examine the specific features of Hoffmann's conception of this phenomenon and his reflections on his own dilettantism. Although Hoffmann does not attempt to elaborate neither a systematic nor a specific aesthetic theory of dilettantism like Moritz or Goethe and Schiller, the marginal considerations he has on this subject provide an insight into his view of the contemporary art institution and his self-perception as an artist.

Keywords: Dilettantism; Artist; Professionalism; Literary Market.

Sumario. 1. El concepto de diletantismo en Alemania. 2. Hoffmann, el diletante. 3. Hoffmann, el artista profesional.

Cómo citar: Pascansky, G. D., «El joven E.T.A. Hoffmann y el diletantismo», *Revista de Filología Alemana* 31 (2023), 27-46

¹ Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA, Argentina).
E-mail: gpascansky@filo.uba.ar
ORCID: 0000-0002-0404-3425

Je suis un dilettante en tout genre; je puis dire mon sentiment sur les grands maîtres; je peux vous juger, et avoir mon opinion du mérite de Virgile; mais je ne suis pas fait pour le dire en public, parce que je n'ai pas atteint à la perfection de l'art.
Carta de Federico II de Prusia a Voltaire, 1 de mayo de 1760.

Wann werden meine Leiden sich wenden! Sagte Frederic le grand auf dem Schlachtfelde
ich H. le petit sag' es wenn ich mich erhebe aus den staubigten Akten!
Wann wird mein Schicksal entschieden werden!
E.T.A. Hoffmann, Diario, 6 de octubre de 1803.

1. El concepto de dilettantismo en Alemania

El primer registro de la palabra “dilettante” en alemán se encuentra en un texto de 1758 de Johann Joaquin Quantz, músico de la corte de Dresden y profesor de flauta del rey de Prusia Federico II². Este escrito es parte de un intercambio polémico que Quantz sostiene con Joaquin von Moldenit, un supuesto noble danés que había sido su alumno y que, en 1753, había publicado un tratado sobre el modo de tocar la flauta³. Mientras que Moldenit, que firma como “un dilettante”, defiende la práctica musical como “alegría juguetona” y se opone al “laberinto de dificultades” de los metodistas como su viejo maestro, Quantz, por su parte, sostiene en su réplica que el dinero no es suficiente para ser un verdadero músico, sino que hace falta poseer un talento natural⁴:

Er thäte zwar wohl, wenn er die Flöte zu seinem eigenen Vergnügen spielte, so gut, als es ihm möglich wäre. Er möchte sich aber nicht schmeicheln, daß er jemals etwas besonderes darauf hervorbringen würde, weil er kein Genie dazu hätte [...]. Hält der Hr. von Moldenit etwa das vor eine Unanständigkeit, wenn man seine, noch ganz unerwiesenen, Meynungen nicht gleich auf sein Wort glaubt, und sich seinen Hochadelichen *dilettantischen Richtersprüphen* nicht gleich in Unterthänigkeit unterwirft? [...] Im übrigen wünsche ich den Leuten in *noch vielen künftigen Jahrhunderten*, Glück, daß sie *von so großem Nachtheile und Verdruß*, nämlich ihre Zungen zu bewegen, durch einen in diesem Jahrhunderte auf-

² El término “*Dilettanti*” proviene del italiano “*dilettante*” (y este del latín “*delectare*”). En el siglo XVI se lo utiliza para designar a los actores amateurs de la *commedia erudita*, en contraste con los actores profesionales de la *commedia dell'arte*; en el siglo XVII, su uso se expande y designa a los artistas amateurs en general. El término se incorpora al francés, al inglés y al alemán en el siglo XVIII (cf. Plumpe 2011: 152). En Inglaterra la palabra adquiere mayor circulación que en Francia (donde se prefiere el autóctono “*amateur*”) a partir de la fundación en 1734 de la “Society of Dilettanti”, una sociedad de nobles y burgueses eruditos interesados en la historia del arte italiano y la arqueología clásica. Pero es recién en la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania que el dilettantismo se reconoce como un problema específico, cuando las clases medias comienzan a acceder cada vez más a la esfera artística (Vaget 1970: 138 s.).

³ El título completo de la publicación de Moldenit es: *Sei sonate da flauto traverso e Basso continuo, con un discorso sopra la maniera di sonar il flauto traverso. Composte da Gioacchino Moldenit, Nobile Danese, da Glückstadt, Dilettante. In Hamburgo. Alle Spese dell' autore*. Es significativo que en una reseña alemana de esta obra del año siguiente (1754) se tradujo “*Dilettante*” por “*Liebhaber*”, lo que permite suponer que la palabra “*Dilettant(e)*” todavía no había sido incorporada o, por lo menos, no era conocida en lengua alemana (Stenzel 1974: 235).

⁴ Cf. sobre los detalles de esta polémica: Stenzel (1974) y Theodorsen (2007).

gestandenen Dilettanten, glücklich sind befreyet worden (cit. en Stenzel 1974: 239 s.).

Más allá del dato anecdótico (el primer registro de la palabra en alemán), se perfilan aquí una serie de tópicos que en las décadas siguientes serán parte del repertorio común de la crítica al diletantismo, como la asociación entre diletante y aristócrata (en un sentido socialmente crítico), la distinción entre pasatiempo y trabajo profesional (lo privado y lo público), la oposición entre aficionado y genio.

Si bien en esta época, como resume Hans Rudolf Vaget, “diletante” no es una palabra de uso común y su significado no está del todo fijado, en términos generales, cabe decir que un diletante puede ser tanto un aficionado como un conocedor o las dos cosas al mismo tiempo, puede participar del arte como un practicante o solo pasivamente y, la mayoría de las veces, el término se utiliza con una connotación negativa para indicar superficialidad o falta de seriedad en el trato con el arte (Vaget 1970: 134). El tema del diletantismo aparecerá cada vez con mayor frecuencia en los debates artísticos de la segunda mitad del siglo XVIII y, finalmente, también ingresará como un concepto central en la discusión estética propiamente dicha⁵. Esto se evidencia sobre todo a partir de la década de 1780 en una serie de ensayos de Karl Philipp Moritz, de Johann Wolfgang Goethe y de Friedrich Schiller, en particular, en el ensayo inconcluso *Über den Dilettantismus* (1799), escrito principalmente por Goethe con la colaboración de Schiller⁶. En este texto, que debía ser la piedra angular de la estética del Clasicismo de Weimar, se cristaliza la definición aceptada del diletante como “einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will” (Goethe 1998: 780-1).

La palabra “diletante” es un ejemplo de una nueva acuñación lingüística propia del *Sattelzeit* o “período bisagra” (Koselleck), que surge para llenar un hueco abierto por una nueva experiencia —en este caso, la autonomización de la esfera artística—. Desde el panfleto de Quantz de 1758 hasta el ensayo *Über den Dilettantismus* de 1799, la palabra experimenta una serie de transformaciones semánticas, al cabo de las cuales se estabiliza como concepto estético en su sentido típico de la Modernidad. En primer lugar, “diletante” extiende su ámbito de utilización, inicialmente reservado a aristócratas y personas acomodadas, y pasa a tener un amplio alcance social; en segundo lugar, se afianza el sentido peyorativo; en tercer lugar, se dota de un mayor grado de abstracción en el derivado “diletantismo”; en cuarto lugar, adquiere una serie de conceptos contrarios polémicos (por ejemplo, la pareja diletante-genio, que es la más común en el siglo XVIII, o diletante-conocedor, que Goethe emplea en sus primeros ensayos) (Leistner 2010).

El sentido y el desarrollo de la crítica al diletantismo depende de una serie de transformaciones históricas específicas, se vincula directamente con la simultánea reconfiguración estructural de la institución artística, en la que se reemplaza paula-

⁵ En los últimos años, a partir del impulso de los estudios culturales y del enfoque heurístico de la historia conceptual, aparecieron una serie de importantes trabajos que analizan el concepto de diletantismo en la cultura alemana; cf., por ejemplo: Blechschmidt y Heinz (2007), Leistner (2010), Plumpe (2011), Blames *et al.* (2017).

⁶ El texto inconcluso se publicó por primera vez y con grandes recortes en la *Ausgabe letzter Hand* (1833) editada por Eckermann y Riemer, y de manera completa en la *Weimarer Ausgabe* (1896/1914).

tinamente una red de interacciones privadas (entre productor y patrón cortesano) por otra pública (Seigel, 2012). Esto se reconoce con la mayor claridad en los cambios de la institución literaria. En la segunda mitad del siglo XVIII, en los territorios de habla alemana puede observarse una “revolución de la lectura”, tanto en términos cuantitativos (si bien el aumento del público lector no fue masivo, sí resultó perceptible dado su bajo nivel inicial) como cualitativos (el paso de la lectura intensiva a la extensiva) (Engelsing 1978: 140 ss.; Wittmann 2011: 186 ss.). Este proceso, que se acompaña de la aparición o generalización de nuevos formatos, géneros, instituciones y actores sociales (publicaciones periódicas, cartas, novelas, bibliotecas de préstamo y clubes de lectura, editores, impresores), posibilita el crecimiento del mercado literario y también, de manera complementaria, el surgimiento del escritor libre o independiente (*freier Schriftsteller*) (Haferkorn 1974: 222 ss.; Wittmann 2011: 155 ss.). Reinhard Wittmann resume claramente la nueva situación y sus consecuencias:

Vom Beginn der sechziger Jahre an, als der neue belletristische Lesegeschmack sich in Mittel- und Norddeutschland immer rascher ausbreitete, als die Nettohändler die Gunst der Stunde nutzten, die begehrte literarische Ware verstärkt anboten und zur Sicherung des nötigen Nachschubs nach geschwind und billig produzierenden Zulieferern Ausschau hielten, erkannten die Autoren immer deutlicher, was der Preis dafür war, sich von den ständischen Fesseln zu lösen und das Publikum als alleinigen Souverän anzuerkennen (2011: 159).

Junto a la demanda, entonces, crece también la oferta: aumenta el número de autores, y es común en esta época leer invectivas contra la “manía escritora” (*Autor-Sucht*), que es la contraparte menos recordada de la “manía lectora” (*Lese-sucht*). La queja de Christoph Martin Wieland en un artículo del *Teutsche Merkur* de 1784 es representativa de una sensación generalizada: “Jedermann schreibt Bücher, Bärtige und Unbärtige, Gelehrte und Ungelehrte, Meister, Gesellen und Lehrlinge; wer sonst nichts in der Welt kann und seinem Leibe keinen Rat weiß, schreibt ein Buch” (cit. en *ibíd.*: 173). En un sentido similar, Goethe y Schiller cuestionan el paso inmediato del aula y la universidad a la profesión de escritor, y que la poesía comience a ser practicada no por grandes genios (“kein großes Dichtergenie”) sino por cabezas apenas mediocres (“bloße mittelmäßige Köpfe”) (Goethe 1998: 765)⁷. En este contexto, la crítica al diletantismo de las últimas décadas del siglo encarna la denuncia contra el diluvio de “falsos artistas” que se legitiman mediante el éxito comercial en el mercado de las obras de arte.

Frente al diletante aristocrático (como Moldenit) o burgués (el escritor *à la mode* del mercado), lo más común es sustentar la autenticidad artística en la idea del genio innato, un concepto que ya había adquirido una importancia central en la estética inglesa y alemana para legitimar la creación artística como un acto indivi-

⁷ Cabe aclarar que la crítica al diletantismo efectuada por Goethe en este ensayo (y en general en toda su obra) no puede reducirse a una oposición entre diletante y genio. Para Goethe, ni la condición del diletante tiene siempre un sentido completamente negativo (como sí ocurre en Moritz o Schiller), ni la esencia del artista se define por el talento innato; la idea de formación habilita el progreso del diletante hacia la artísticidad, su camino de aprendizaje hacia la maestría. Vaget (1971) sigue siendo quien estudió este tema con mayor precisión y profundidad en la obra de Goethe.

dual, original y espontáneo, en rechazo a las poéticas reglamentadas y al gusto imperante en el ambiente cortesano (Bürger 1996: 141 ss.). Las dos figuras del diletante y del genio aparecen contrapuestas en el principal escrito estético de Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), en los conceptos de impulso formativo errado (*falsche Bildungstrieb*) y genio creativo (*bildende Genie*). En este ensayo, la obra de arte bella se define como un todo que existe por sí mismo –es decir, que no está al servicio de una finalidad ulterior, en oposición a lo útil– y que puede ser abarcado por nuestra imaginación (“*Einbildungskraft*”) (Moritz 1997: 967). Esta totalidad bella solo puede ser producida por el genio creativo, que es quien posee la facultad formativa (*Bildungskraft*) y no persigue ninguna finalidad secundaria, sino que aspira solamente a lo bello en sí mismo. Quienes no poseen la energía formativa pueden disfrutar de lo bello en tanto receptores, pero que estas personas no favorecidas por la naturaleza, entusiasmadas por su capacidad sensitiva (*Empfindungsfähigkeit*) demasiado vivaz, pretendan volverse ellas mismas productoras sería un autoengaño destinado al fracaso. A esto Moritz lo llama el *impulso formativo falso o errado* (ibíd.: 977 ss.). Pocos años más tarde, en *Über den Dilettantismus*, Goethe y Schiller le darían un nombre más mundano a este fenómeno: diletantismo; de hecho, una metáfora condensa aquí varias de las ideas de Moritz: “[der Dilettant] meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte” (Goethe 1998: 778)⁸.

En definitiva, el diletantismo está fatalmente destinado a ser atacado por todos estos autores porque representa la antítesis plena de la autonomía del arte, el concepto estético central de esta época. Con su énfasis en la sensación, el efecto y el reconocimiento público, el diletante desatiende el núcleo fundamental de la autonomía estética: la especificidad del objeto artístico como una totalidad, sin una finalidad externa⁹. La preocupación por establecer fundamentos objetivos para la recepción y la producción de obras de arte es el tema principal de *Die Propyläen*, la revista editada por Goethe entre 1798 y 1800 donde debía publicarse *Über den Dilettantismus*. La mayor condensación de este programa estético se encuentra en el ensayo *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (*Propyläen* I, 1, 1798); aquí se llega a la conclusión de que la obra artística “macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus” (Goethe 1998: 504), y debe ser juzgada según sus cualidades inherentes y de acuerdo a sus propias leyes; su verdad no se determina por su adecuación a la naturaleza, sino que es una verdad interna, surge del carácter consecuente de la obra, de su estar en armonía consigo misma.

La falta más grave del diletante desde esta perspectiva es justamente su desconocimiento del material artístico, de la lógica interna y la arquitectura formal del

⁸ Esta famosa metáfora de Goethe puede ser un préstamo de otra muy similar que encontramos en la novela epistolar inconclusa de K. Ph. Moritz *Die neue Cecilia*, cuyos fragmentos se publicaron póstumamente en 1794. Aquí, en una carta del Marchese Mario a Carlo Maratti, leemos: “Du strebstest, die Rose nachzubilden, an deren Gestalt und Duft ich mich ergötzte” (Moritz 1999: 770). Goethe pudo haber sido uno de los primeros lectores de esta obra porque Johann Friedrich Unger, el editor, le envió el manuscrito a Weimar en julio de 1793 pidiéndole 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 continuarlo).

⁹ Sobre la sanción del estatuto de autonomía del arte en la estética alemana, en particular, en Moritz, Kant, Schiller y Goethe, cf. el ilustrativo ensayo de Marcelo G. Burello (2012, esp. la 3ª parte).

objeto. Por esto, la figura del chapucero (el “*Stümper*” o el “*Pfuscher*”), originalmente circunscripta al campo semántico de los oficios y los trabajos manuales, se consolida en esta época como el sinónimo negativo más frecuentemente asociado al diletante. El diccionario de Johann Christoph Adelung (*Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 1793-1801) define al “*Stümper*” como aquel artesano que carece del talento o la capacidad necesaria para realizar su trabajo, y que, consecuentemente, arruina lo que produce (“Ein Handwerker ist ein Stümper, wenn er die zu seinem Handwerke gehörige Fertigkeit nicht hat, und daher das, was er macht, ungestaltet und gleichsam verstümmelt liefert”). De manera similar, un “*Pfuscher*” se describe como alguien que realiza su trabajo en forma apresurada, deficiente e incompleta, es alguien que no tiene el conocimiento necesario, no aprendió correctamente y no alcanzó la maestría. El hecho de que en la segunda mitad del siglo XVIII estos conceptos adquieran un sentido particularizado referido al arte puede entenderse como un rasgo sintomático de la creciente especialización y profesionalización del trabajo artístico¹⁰. Frente a esta situación, la figura del viejo chapucero se presenta como un sinónimo despreciativo y elocuente del nuevo diletante, como resumen Goethe y Schiller en *Über den Dilettantismus*: “Der Dilettant verhält sich zur Kunst, wie der Pfuscher zum Handwerk” (Goethe 1998: 781).

A diferencia de Moritz o Goethe y Schiller, E.T.A. Hoffmann no intenta elaborar una reflexión estética sistemática ni específica sobre el diletantismo, sin embargo, sus consideraciones marginales sobre el tema permiten conocer su concepción de la institución artística contemporánea y su autopercepción como artista. A su vez, la perspectiva de Hoffmann introduce un factor novedoso en este debate, pues, por primera vez, la crítica al diletantismo se desprende completamente de dos de sus pilares tradicionales: la reacción contra los nuevos modos de producción artística en el mercado y la justificación solipsista del talento innato.

2. Hoffmann, el diletante

Antes que en la obra narrativa, es en los textos autobiográficos de Hoffmann donde encontramos las primeras referencias al diletantismo. Este corpus incluye sus diarios (que contienen pocas y esporádicas anotaciones en los años 1803-04, 1808-09, 1811-15) y sus cartas, de las que se conservan 419 enviadas por Hoffmann entre 1794 y 1822¹¹. Las cartas, sobre todo, son una fuente principal no solo para obtener información biográfica, sino también para conocer las ideas y preocupaciones artísticas de Hoffmann durante su juventud. Este corpus es esencialmente diferente a

¹⁰ En el diccionario de Adelung se indica que estos términos comenzaron a utilizarse solo recientemente para abarcar distintas actividades en general, y posteriormente, en el diccionario de los hermanos Grimm (1838-1863), las palabras “*Stümper*” y “*Pfuscher*” aparecen básicamente con el mismo significado, pero se explicita ahora al arte como un campo de aplicación específico.

¹¹ La totalidad de los diarios y cartas de Hoffmann conservados, lo que conforma el corpus central de este artículo, se incluye en la edición crítica de las *Sämtliche Werke* del autor en Deutscher Klassiker Verlag (DKV), en los tomos I (cartas y diarios hasta 1813) (Hoffmann 2003: 9-488) y VI (cartas y diarios desde 1814) (Hoffmann 2004: 9-272). A diferencia de los trabajos de Auhuber, Steinecke y Segebrecht (cf. *infra*), que ofrecen un panorama de carácter histórico y consideraciones generales sobre el estilo del autor en sus cartas y diarios, nosotros estudiamos la totalidad de este mismo corpus con el foco en un tema particular: el diletantismo.

otros epistolarios de la misma época (como el de Goethe y Schiller, por ejemplo). Por un lado, se trata de un material que nunca fue pensado para publicarse y que se conserva en un estado fragmentario. Ya los primeros legatarios de Hoffmann, sus amigos Hippel y Hitzig, eliminaron documentos por razones de preservación moral o política y, además, casi no se conservan las cartas que Hoffmann recibió. Por otro lado, las cartas no contienen ningún tipo de reflexión estética sistemática, su función es primordialmente comunicativa; sus temas dependen directamente de la ocasión de escritura y del vínculo con el receptor.

A partir de esto, el epistolario de Hoffmann se suele organizar en dos grupos¹². Uno es el de las cartas privadas o personales, dirigidas a sus amigos cercanos. Aquí, las más importantes, por cantidad y por contenido, son las remitidas a su amigo de la infancia y principal confidente, Theodor Gottlieb von Hippel. Esta parte de la correspondencia constituye una fuente única para conocer información sobre las actividades y preocupaciones íntimas del autor durante su juventud. Pero, más allá del valor histórico-documental, las cartas funcionan como campo de experimentación literaria. Esto se ve claramente en la exacerbada sensibilidad, que se aplica tanto a la descripción de la soledad y la melancolía como al culto de la amistad. Se trata de un *pathos* consciente y convencionalmente exagerado, frente al cual sería un error suponer vínculos amorosos diversos o psicologías singularmente depresivas. A esto, que es una marca típica de los epistolarios de la época, se suman la representación (auto)irónica de esa misma sentimentalidad y la ridiculización de la sociedad burguesa contemporánea como rasgos idiosincrásicos que Hoffmann introducirá luego en su literatura¹³.

El segundo grupo de cartas lo conforman aquellas escritas por razones laborales, oficiales o de negocios, y están dirigidas a redacciones, editores de revistas, directores de teatros. En este grupo puede marcarse una diferencia temporal interna relevante para el estudio del tema del diletantismo en este autor. En las primeras cartas, cuando Hoffmann no es todavía un artista reconocido, escribe insistentemente para ofrecer sus obras inéditas (partituras, libretos) o su colaboración como escritor de artículos y reseñas. Luego, cuando ya es un escritor exitoso (desde 1814, gracias a la publicación de su primer libro: *Fantasiestücke in Callot's Manier*), administra las ofertas que recibe desde una posición dominadora, negocia honorarios elevados y promete más textos que los que escribe. Hoffmann reconoce claramente este cambio en una carta a Hippel del 12 de marzo de 1815: “So wenig die Juridica anschlagen wollen, so sehr steigt, wider mein Erwarten, mein Ruf in der Literatur, da die Callots gar viel Glück gemacht haben. Ich merke dies an den verschiedenen Anträgen, die mir von Buchhändlern gemacht werden, und denen ich nicht einmal recht genügen kann” (Hoffmann 2004: 62).

¹² Cf. sobre esta clasificación: Auhuber (en Kremer 2009: 449-466) y Steinecke (en Lubkoll y Neumeyer 2015: 223-231), y también sus comentarios en la edición de DKV. Asimismo, en cuanto a la información biográfica, además de los resúmenes que ofrecen los *Handbücher* y los comentarios críticos en DKV, aprovechamos la valiosa biografía de Hoffmann escrita por Rüdiger Safranski (1984).

¹³ Segebrecht (1967) fue quien primero estudió este corpus de manera específica y avanzó esta clase de hipótesis; y la crítica reciente coincide en ver las cartas de Hoffmann, particularmente las de los primeros años a Hippel, como el comienzo y parte de su producción artística: “Hier hat er die Spielräume des Briefes erstmals erkannt und ausgiebig genutzt: Spielräume der Selbstinszenierung, der Literarisierung von Alltagsbegebenheiten, Verfremdungstechnik, Verhüllung und Verkleidung, alle die literarischen Formen, die dann im eigentlichen Werk wieder begegnet werden” (Auhuber en Kremer 2009: 459).

El tema del diletantismo en los diarios y cartas de Hoffmann está signado por esta cronología. El ataque al diletantismo, que para Hoffmann siempre tiene un sentido negativo, aparece en este autor como una autocrítica, y no, como es lo más habitual, como una crítica social o de época que reacciona contra la ampliación de la institución artística de finales del siglo XVIII¹⁴. Desde mediados de la década de 1790, tanto en sus cartas personales a amigos como en las laborales a posibles empleadores, Hoffmann se retrata implícita y explícitamente como un diletante, con lo que se refiere a su condición de artista amateur o aficionado que no cuenta con ninguna obra publicada ni es reconocido por el público. Al mismo tiempo, este corpus revela una figura autoral muy diferente a la que tradicionalmente se tiene de Hoffmann como escritor maldito, desdichado, loco y alcohólico¹⁵ –una representación, por cierto, difícilmente conciliable con su actividad múltiple, valiosa y reconocida, tanto como compositor y crítico musical, como escritor, y como jurista en la administración prusiana–. Las cartas, también, muestran hasta qué punto él era consciente de su contexto y estaba dispuesto a adaptarse y aprovechar las nuevas condiciones de producción artística.

Las primeras consideraciones de Hoffmann sobre el diletantismo aparecen tempranamente, junto con su vocación artística y el reconocimiento paulatino de las dificultades para su realización y su conciliación con el trabajo burgués. En 1795, Hoffmann aprueba el primer examen de la carrera judicial (22 de julio) y en agosto comienza a trabajar como pasante en el tribunal de Königsberg; a finales de este año, en una de sus primeras cartas, escrita el 25 de noviembre a su amigo Hippel, comenta sus múltiples aficiones y sus aspiraciones artísticas:

Übrigens hat sich der Hang zur Mählerey bei mir verloren, und das macht, weil ich im Grunde noch nicht weit genug darin bin, daß es meinen Geist genug beschäftigen kann [...] Man ist doch im Grunde hier ein erbärmliches Geschöpf – dünkt sich frei und glücklich, und hängt mehr wie einer von Konvenienzen und Launen ab. [...] Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Komponist, und hätte die Hoffnung in meinem Fache groß zu werden, da ich in dem jetzt gewählten ewig ein Stümper bleiben werde (Hoffmann 2003: 42).

Aquí aparecen varios rasgos típicamente asociados al diletantismo, como la práctica inconstante, la indecisión vocacional entre distintas disciplinas y la falta de talento. Todo esto se resume en la palabra “*Stümper*” (chapucero), que, como vi-

¹⁴ También en Goethe la reflexión sobre el diletantismo aparece ocasionalmente como una consideración autobiográfica en relación con sus intentos en el arte plástico (lo cual fue recordado con insistencia por críticos posteriores); en *Dichtung und Wahrheit*, por ejemplo, dice sobre sus estudios de pintura en el taller de Nothnagel: “Hätte ich geduldig fortgefahren mich an solchen Gegenständen zu üben, ihnen Licht und Schatten und die Eigenheiten ihrer Oberfläche abzugewinnen, ich hätte mir eine gewisse Praxis bilden und zum Höheren den Weg bahnen können; so aber verfolgte mich der Fehler aller Dilettanten, mit dem Schwersten anzufangen, ja sogar das Unmögliche leisten zu wollen, und ich verwickelte mich bald in größere Unternehmungen, in denen ich stecken blieb, sowohl weil sie weit über meine technischen Fähigkeiten hinauslagen, als weil ich die liebevolle Aufmerksamkeit und den gelassenen Fleiß, durch den auch schon der Anfänger etwas leistet, nicht immer rein und wirksam erhalten konnte” (Goethe 1986: 614).

¹⁵ Esta imagen caricaturesca comienza ya con la primera biografía del escritor que realizó su amigo Hitzig, y se difunde a partir del ensayo que le dedica sir Walter Scott y de la *vogue d'Hoffmann* en París durante la década de 1830; su ejemplificación artística más importante es la ópera de Jacques Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*, y su influencia persiste en muchas biografías del siglo XX y en el imaginario popular hasta hoy.

mos, es un concepto clave que, al igual que su sinónimo “*Pfuscher*”, se utiliza frecuentemente en esta época para designar despectivamente a los diletantes. Para Hoffmann, sin embargo, su propio diletantismo no se manifiesta tanto en la incursión en diferentes disciplinas artísticas como en la subordinación forzosa de su vocación artística a su trabajo como funcionario judicial.

La dicotomía resultante entre la vida de artista y la profesión burguesa será un tópico característico de la literatura hoffmanniana y, antes que en sus narraciones, puede verse esbozado y elaborado en su correspondencia y sus diarios. Inicialmente, Hoffmann no reniega de sus obligaciones profesionales, pero a medida que pasan los años y sus diversos proyectos artísticos no se realizan, el trabajo judicial se describe como una carga cada vez más insoportable y nociva. En una carta del 23 de enero de 1796, le describe su rutina a Hippel: “Die Wochentage bin ich Jurist und höchstens etwas Musiker, Sonntags am Tage wird gezeichnet und Abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht” (Hoffmann 2003: 51). Mientras que aquí la yuxtaposición todavía aparece con un sentido neutro, en los años siguientes el trabajo de funcionario judicial se describe como una carga angustiante y perjudicial para el trabajo artístico; esto ocurre con el mayor énfasis durante su estancia en Plock, uno de los períodos más desoladores de su vida. En marzo de 1800, después de aprobar el tercer examen jurídico estatal, Hoffmann fue nombrado asesor del tribunal de Posen, pero a comienzos de 1802, debido a un escándalo público ocasionado por la divulgación de unos dibujos satíricos contra la aristocracia y los militares gobernantes en la ciudad, Hoffmann, que era el autor anónimo de las caricaturas, es trasladado a Plock como castigo, donde permanecerá dos años. En esta pequeña ciudad ubicada en la profundidad de la Polonia ocupada por Prusia, que cuenta con menos de tres mil habitantes, que no ofrece ningún tipo de vida cultural, y a donde ni siquiera llegan las revistas alemanas, Hoffmann se siente como un exiliado en el desierto. En sus escritos de esta época se cristaliza la representación del trabajo en la justicia como una actividad prosaica e indeseable que imposibilita la dedicación plena al arte. En el diario de 1803, por ejemplo, abundan los lamentos por el trabajo con los “malditos” y “polvorientos expedientes” que le quitan tiempo a sus composiciones; en la anotación del 17 de octubre leemos:

Gearbeitet den ganzen Tag! – O weh! – ich werde immer mehr zum Regierungsrat – Wer hätte das gedacht vor drei Jahren – Die Muse entflieht – der Aktenstaub macht die Aussicht finster und trübe! – Das Tagebuch wird merkwürdig, weil es der Beweis der ungeheuern Erbärmlichkeit ist, in die ich hier versinke – Wo sind meine Vorsätze hin! – wo meine schönen Pläne für die Kunst? (Hoffmann 2003: 336).

La antinomia entre la profesión burguesa y el trabajo artístico no es, por cierto, una particularidad de la biografía de Hoffmann, sino que caracteriza la situación de la mayoría de los escritores alemanes de clase media en esta época, que ya no cuentan con el mecenazgo individual y aún no pueden depender completamente del mercado literario, y deben relegar la práctica artística ante su empleo burgués¹⁶.

¹⁶ Como apunta Hauser, si bien el número de escritores en Alemania se duplica entre 1773 y 1787, “la mayoría debían hasta en la época romántica buscar una ocupación burguesa. Gellert, Herder, Lavater, eran teólogos; Hamann, Winckelmann, Lenz, Hölderlin y Fichte, profesores privados; Gottsched, Kant, Schiller, Görres,

Estos artistas se encuentran en una posición intermedia e incómoda durante un proceso de transformación estructural de la institución artística y de la figura del escritor, entre la disolución del poeta estamental (*ständische Dichter*) y el asentamiento del escritor independiente (*freie Schriftsteller*). El caso de Hoffmann se distingue en todo caso por dos motivos: en primer lugar, porque, todavía en esta época, su vida como artista no solo es dificultosa o subordinada, sino que es inexistente, su vocación artística es todavía un proyecto, un plan para el futuro, y, en segundo lugar, porque él no recurre al discurso habitual sobre el talento innato, la originalidad y el genio como justificaciones ideales de su artisticidad, sino que le concede todo el poder de consagración al veredicto anónimo del mercado¹⁷. Para Hoffmann, el hecho de no ostentar una obra publicada es un determinante de su diletantismo mucho más definitivo que la dispersión vocacional o la imposibilidad de dedicarse exclusivamente al arte. Él considera que nunca será más que un mero diletante mientras no logre estrenar sus piezas. De hecho, hasta mediados de la década de 1810, la preocupación principal de Hoffmann en su correspondencia es encontrar un editor para sus composiciones; sus cartas de esta época reflejan la dificultad que encuentra el artista amateur para darse a conocer y, a su vez, son una prueba de la importancia que él le atribuye al reconocimiento público, a la participación en el mercado. Conviene detenerse en este punto en dos cartas de 1799 y de 1800, en las que Hoffmann se caracteriza a sí mismo explícitamente como un diletante.

El 14 de septiembre de 1799, Hoffmann le ofrece seis *Lieder* para piano y guitarra de su autoría a Gottfried Christoph Härtel, dueño de la editorial Breitkopf & Härtel y fundador de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Como es habitual en este tipo de solicitudes, Hoffmann aplica distintas estrategias para convencer al receptor de que acepte su obra: sostiene que la demanda está garantizada porque existen pocas composiciones para guitarra y este instrumento está muy de moda en Alemania; adjunta una parte de la partitura como muestra, aclarando que no es la mejor, sino solo la más corta, y promete enviar todo en el transcurso de ocho días; pide una respuesta rápida porque (supuestamente, se deja entender) hay otros compradores interesados. Aquí encontramos la primera mención de la palabra “diletante” por parte de Hoffmann:

Da ich aber bloß Dilettant bin, und mein Name in der musikalischen Welt noch unbekannt ist, so lege ich eine zur Ersparung des Porto's eng abgeschriebene Arie bei, nach welcher Ew. WohlGeboren den Wert oder vielmehr die Manier meiner Komposition beurteilen und darnach in Rücksicht meines Anerbietens einen Entschluß fassen können (Hoffmann 2003: 124).

Schelling y los hermanos Grimm, eran profesores universitarios, y Novalis, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff y E. T. A. Hoffmann, funcionarios públicos” (Hauser 1957: 811). Sobre este tema, cf. tmb. Haferkorn (1974).

¹⁷ De hecho, en su obra narrativa posterior, son notorios el alejamiento y la parodia de aquella figuración del artista codificado como personaje solitario, apasionado y genial; basta comparar, por ejemplo, la seriedad y compasión con las que se caracteriza al Kapellmeister Joseph Berglinger (en *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, de W. H. Wackenroder) con el humor y la distancia con los que aparece delirando su heredero, el *Kapellmeister* Johannes Kreisler.

Aquí “Dilettant” aparece para referirse a sí mismo y como sinónimo de compositor aficionado, lo que implica que no es un artista profesional, en tanto la música no es su principal ocupación y no publicó ninguna obra. La palabra tiene un leve tono despectivo (expresado en el “*bloß*”), pero más enfáticamente un tono de condescendencia y humildad hacia el compositor incógnito que ofrece sus obras a una editorial reconocida. Además, en este uso se entiende que el diletantismo es una condición temporal (expresada en el “*noch*”) que puede cambiarse por la de artista en cuanto logre publicar sus obras y volverse conocido para el público. Tres días después de enviar esta carta, Hoffmann recibe sus partituras con la notificación de rechazo de Härtel.

La segunda utilización de la palabra “Dilettant” es la más importante y la encontramos en una carta a August Wilhelm Iffland del 4 de enero de 1800. A finales de 1799, Hoffmann le había enviado a la reina Luisa de Prusia la partitura y el libreto de su ópera (*Singspiel*) en tres actos *Die Maske*. A comienzos de enero, recibe una respuesta de la corte en la que se le agradece el envío y se le indica que para conseguir estrenar la obra debe dirigirse a Iffland, director del Teatro Nacional de Berlín desde 1796 y consagrado actor y dramaturgo. Esta es una de las cartas más interesantes de Hoffmann en general; sobre todo, para comprender su concepción del diletantismo; aquí vemos al joven aficionado ignoto dirigirse a una de las personalidades artísticas más famosas de la época. Hoffmann comienza el texto comentando el juicio positivo que recibió su *Singspiel* por parte de sus amigos, que aseguraron que la pieza merecería presentarse al público. Luego, resume también favorablemente su intercambio previo con la reina, y dice que ella misma le respondió con la recomendación de presentarle la obra a Iffland. A continuación, Hoffmann ofrece su obra humildemente y alaba el juicio del receptor:

Fern von jedem Eigendünkel, fern von jeder Vorliebe für mein Werk wage ich daher Ew. Wohlgeboren vor der Hand bloß zu bitten den Text durchzusehen und mir dann zu sagen, ob, wenn er mit einer guten Musik vereinigt wäre, das Singspiel einer Vorstellung auf dem hiesigen Theater wert sein würde. Sollte dies der Fall sein, so bin ich, da ich das Gewicht meiner Obskurität in der musikalischen Welt nur zu sehr fühle, bereit meine Partitur einer gewissenhaften Beurteilung zu unterwerfen, und erwarte deshalb nur Ew. Wohlgeboren Befehle (Hoffmann 2003: 125).

Así, hasta aquí esta carta es muy similar a la que le envió a Härtel, tanto por el motivo de la escritura, como por las estrategias de persuasión y la autocaracterización desarrolladas. De nuevo, en el primer párrafo Hoffmann expresa una queja moderada por ser solo un compositor amateur y un desconocido en la esfera artística. En el segundo párrafo, sin embargo, el tono cambia abruptamente, el tema del diletantismo se retoma ahora como un lamento desesperado y la oferta de publicación se transforma en súplica:

Ich spreche zu Ew. Wohlgebohren als zu einem Manne, der schon so oft die inigsten Gefühle des Wohlwollens in mir erregte, der mit echtem wahren Sinn für die Kunst nicht allein den *Namen*, welchen ein oft zufälliger Ruf zu gangbarer Münze prägt, nicht achtet, sondern auch *dem*, der das Wagestück des ersten De-

but, ohne welches noch kein Künstler für die Welt geboren wurde, beginnen will, freundlich die Hand bietet, und darum bitte ich Ew. Wohlgeboren mit dem unbegrenzten Zutrauen welches mich alle Umwege verachten ließ mich nicht in die erbärmliche Klasse Kunst pfuschender Dilettanten zu setzen, welche man ohne sich auf den Wert oder Unwert ihrer Produkte einzulassen unbedingt abweist, und meinem Werke – mir selbst ein[ige] Aufmerksamkeit zu schenken. Ew. Wohlgeboren hoffe ich dann noch zu überzeugen, daß unerachtet aller Aufforderung nur eine gewissenhafte kritische Vergleichung meiner Komposition mit den Werken großer Meister mich bestimmen konnte einen Versuch mich als Komponist bekannt zu machen, zu wagen (Hoffmann 2003: 125-126).

El *crescendo* emotivo de este pasaje puede atribuirse, en un sentido general, al *pathos* estilizado típico de la literatura epistolar, pero también a circunstancias biográficas particulares, como son la acumulación de rechazos previos, la incertidumbre profesional y la necesidad económica, y el hecho de que el receptor es él mismo un artista consagrado y admirado por Hoffmann. En este pasaje, el concepto de dilettante tiene un uso y un sentido similares a los que notamos en la carta anterior a Härtel: se refiere a la condición de aficionado al arte, es decir, un practicante no profesional, que no vive de su arte (ni para el arte), y que no tiene ninguna obra publicada, y es además una designación autorreferencial (Hoffmann se lo aplica a sí mismo). El dilettantismo también aparece aquí como una condición temporal, que puede ser superada mediante la publicación de una obra. El estreno se considera un acontecimiento bisagra, con un efecto instantáneo: el debut artístico permite cambiar la condición de dilettante por la de verdadero artista. Ahora bien, es una diferencia significativa con respecto a la carta anterior que esa transformación se le aparece al emisor como un logro extremadamente arduo. Además, en esta carta se agregan importantes matices valorativos. La condición de dilettante tiene ahora una connotación indudablemente negativa y un sentido grupal (“ließ mich nicht in die erbärmliche Klasse Kunst pfuschender Dilettanten zu setzen”); el dilettantismo no describe solo la situación individual, sino la de un grupo amplio e indeterminado, un grupo al cual Hoffmann pertenece vergonzosamente y del que se quiere apartar con urgencia. Aquí se expresa un diagnóstico sobre la época al que también llegan Goethe y Schiller casi al mismo tiempo: el hecho de que el dilettantismo es un fenómeno característico de su presente.

Más allá de las coincidencias en la valoración negativa y el diagnóstico epocal, la crítica de Hoffmann al dilettantismo resulta novedosa y más moderna que la de Wieland, Goethe o Schiller en su aceptación de las nuevas condiciones de producción y legitimación de las obras de arte; para este autor, el éxito comercial en el mercado no es ya un factor que promueve el dilettantismo sino, por el contrario, la consagración deseada que separa al verdadero artista moderno del dilettante. Se produce también aquí una reconsideración de las posibilidades y del proceso de transformación de dilettante a artista. En la concepción del dilettantismo de Goethe y Schiller la condición de dilettante puede aparecer ya como irremediable (falta de genio innato), ya como superable mediante un cambio en la actitud del aficionado, que debe adoptar un compromiso pleno con su disciplina para aprender de manera seria y aplicada el proceso arduo del trabajo artístico. Es decir, el dilettante puede aparecer bajo la figura del chapucero (“*Pfuscher*”), una condición estática e inco-

regible, o del discípulo (“*Schüler*”), que puede experimentar un proceso formativo hacia la maestría (Vaget 1971)¹⁸. Hoffmann, por su parte, también reconoce evidentemente la posibilidad de abandonar la “clase miserable” de los diletantes y, de hecho, es lo que espera para sí mismo. Sin embargo, las condiciones y las responsabilidades para lograr esa transformación no radican tanto en el interior del sujeto (en el talento o el estudio aplicado) como en el medio exterior, es decir, en la recepción de sus obras. El pasaje de diletante a artista sigue siendo dificultoso, pero la transformación no se da para Hoffmann mediante el proceso de aprendizaje del aficionado, sino de una manera mucho más inmediata, gracias al *Wagestück des ersten Debuts*. A partir de esto, podemos distinguir dos tipos de opiniones sobre la relación entre la nueva figura del diletante y aquel nuevo regulador de la producción estética, el mercado. Mientras que Wieland, Goethe y Schiller lo rechazan como uno de los causantes del diletantismo, Hoffmann le reconoce una soberanía salvífica. El pasaje del diletantismo a la dignidad de artista se fundamenta para los primeros en el conocimiento técnico o el talento innato, el estatus y el prestigio del escritor se asienta en un *ethos* individual, y los nuevos criterios del éxito y del prestigio en el mercado son determinantes de la proliferación de falsos artistas; Hoffmann, en cambio, no cuestiona en sus textos autobiográficos la comercialización de la literatura y el arte, sino que acepta la necesidad del éxito en la esfera pública como condición para alcanzar la reputación de artista.

Podríamos decir que si el debate sobre la creación literaria en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la poética de las reglas pierde su predominio, está marcado por el antagonismo entre espíritu y capital (“*Geist und Kapital*”) (Haferkorn 1974: 200), Hoffmann le otorga toda la autoridad al segundo elemento. Esto no implica que su obra participe de la proliferación de la literatura trivial (al menos no la mayor parte de su obra); como resume el autor suscribiendo a una frase de Rochlitz: “*Ein Schriftsteller muß mit jedem Worte geizen, ohne geizig und habsüchtig zu sein*” (Hoffmann 2003: 26). No encontraremos en Hoffmann ni las habituales críticas conservadoras ni los rechazos idealistas contra el nuevo modo de funcionamiento de la institución literaria.

La divergencia entre su postura y la de Wieland o Goethe puede explicarse en parte por el hecho de que, en un caso, se trata de autores consagrados, rectores de la opinión pública literaria, y en el otro de un aspirante multifacético y desconocido que necesita el arbitrio anónimo del nuevo mercado para alcanzar el prestigio individual. Por otra parte, Hoffmann les otorga muy claramente distintos grados de importancia a las diferentes ramas del arte practicadas, y esto incide en el tipo de comentarios que realiza sobre sus propias producciones. Para él, la música es el arte principal y más ideal, y a ella consagra sus mayores esfuerzos y anhelos artísticos, en particular a la composición de su ópera *Undine*; en una carta a Hitzig del 4 de octubre de 1812 dice: “*So wie die Undine kommt werfe ich aber alles bei Seite indem es mir vorkommt, daß ein solches Werk durch keine untergeordnete NebenArbeiten profaniert werden muß*” (Hoffmann 2003: 258). En toda su correspondencia, nunca habla sobre sus cuentos y novelas en los mismos términos laudato-

¹⁸ En los escritos estéticos de Schiller (sobre todo) y de Goethe (particularmente en los de su juventud), cuando la dignidad de artista auténtico se sustenta en el talento entendido como un don innato, la condena al aficionado se torna insalvable. Entonces, el diletantismo adquiere una cualidad existencial, y se contrapone al artista entendido como genio.

rios y entusiasmados con que se refiere a su música; por el contrario, en contra de lo que determinó la historia de la recepción de sus obras, la lectura integral de sus cartas y diarios muestra que él consideraba a su actividad literaria como una producción secundaria, y a sus textos prácticamente como mercancías. Es famosa en este sentido la confesión que le realiza a su editor y amigo de Bamberg, Karl Friedrich Kunz, antes de publicar *Die Elixire des Teufels*, su primera y abigarrada novela, que pretende alcanzar por emulación el éxito de los relatos góticos ingleses: “Der Roman: Die Elixire des Teufels, muß für mich ein Lebens-Elixier werden!” (24 de marzo de 1814; Hoffmann 2004: 27). En la misma carta a Kunz, Hoffmann reconoce que sus comentarios acerca de sus propias narraciones se acompañan frecuentemente de consideraciones materiales, pero reafirma su perspectiva comercial y carente de idealismo: “Sie können mir es glauben, es wird mir sauer, über Honorare oder sonstiges zu schreiben, aber ich bin es mir und meinen Verhältnissen als rechtlicher Mann schuldig, genau zu sein” (Hoffmann 2004: 26). Y todavía en 1819, cuando ya es un escritor consagrado, se refiere a sus trabajos literarios sin solemnidad, en relación con su provecho material: “Überhaupt gewährt mir meine Schriftstellerei nicht allein Aufheiterung, sondern auch eine Geldzulage, die allein es mir möglich macht, in dem übertheuren Berlin zu subsistieren” (carta a Hippel del 27 de enero de 1819; Hoffmann 2004: 157). Pero a pesar de este aceptado interés comercial y de la dedicación parcial y subordinada (por un lado, a la profesión de jurista, y por otro, a la máxima importancia concedida a la música) que caracterizan a su producción literaria, desde que su obra comienza a aparecer publicada, Hoffmann no se considera ya un escritor diletante.

3. Hoffmann, el artista profesional

Podemos señalar tres momentos sucesivos y puntuales en los que Hoffmann se define como escritor profesional a partir de la publicación de sus obras. El primero coincide con la aparición de su primer texto, “Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt”, en la revista *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* (núm. 144), el 9 de septiembre de 1803. Se trata de un breve ensayo/reseña crítica sobre la obra de Schiller *Die Braut von Messina*. A través de un irónico narrador ficticio, un monje de clausura –reflejo hiperbólico del autor y su situación en la lejana Płock–, se cuestiona la pretensión de restituir el coro a la manera de los griegos en una obra contemporánea¹⁹. Hoffmann recibe un ejemplar de la revista con semanas de retraso, y registra el acontecimiento en su diario el 26 de octubre de 1803: “Mich zum erstenmal gedruckt gesehen im *Freimütigen* – habe das Blatt zwanzigmal mit süßen liebevollen Blicken der Vaterfreude angekuckt – – frohe Aspekten zur literarischen Laufbahn! – Jetzt muß was Witziges gemacht werden!” (Hoffmann 2003: 336). La satisfacción y la esperanza por esta primera publicación, sin embargo, no están exentas de ironía, dado que el “Schreiben eines Klostergeistlichen” no es más que una contribución anónima, gratuita y aislada, es decir, no implica un vínculo como colaborador

¹⁹ Cf. sobre este artículo de Hoffmann nuestra introducción a la edición en español (Hoffmann 2021) y Steinecke (2001).

de la revista –Hoffmann todavía se dedica principalmente a su trabajo como funcionario judicial–, y en el resto de las cartas y entradas de diario de estos años no se reiteran expresiones semejantes sobre una probable o inminente realización de las aspiraciones artísticas, sino que predominan los lamentos por una rutina laboral monótona y miserable.

En la entrada de diario del 1 de enero de 1804, ante la perspectiva esperanzadora de un nuevo comienzo que ofrecen el año nuevo, la herencia por la muerte de una tía y el traslado de Plock a Varsovia, Hoffmann se expresa todavía como un completo aficionado cuya consagración artística se proyecta en un futuro indefinido: “Wie wird nun alles werden? – Wie weit werde ich mit meinen weitschichtigen Plänen für das Künstlerleben in diesem Jahre kommen?” (Hoffmann 2003: 339). Finalmente, el suceso que impulsa a Hoffmann a ingresar en la vida de artista independiente no se debe a un cambio de fortuna personal, sino a un acontecimiento histórico de tamaño mundial: la invasión de Napoleón. Tras derrotar a Prusia en la batalla de Jena en octubre de 1806, el ejército francés ingresa en Berlín y, en noviembre, en Varsovia; la administración prusiana se disuelve, Hoffmann se niega a prestar juramento a las nuevas autoridades y se queda sin trabajo. Los siguientes meses son los más penosos de la vida del escritor, marcados por desgracias familiares y la pobreza, hasta que en 1808 consigue un puesto de director musical en el teatro de Bamberg, ciudad en donde vivirá hasta 1813 trabajando como compositor, decorador de teatro y profesor de música.

En este contexto se publica su primer cuento, “Ritter Gluck”, el 15 de febrero de 1809, en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, una de las principales revistas sobre música de Alemania que, además, contrata al autor como colaborador permanente. Después de recibir la carta de aceptación del editor, Friedrich Rochlitz, Hoffmann anota en su diario: “Meine litterarische Karriere scheint beginnen zu wollen” (Hoffmann 2003: 355). Si exceptuamos una breve reseña aparecida en 1808 sin su consentimiento (“Über Salomons Urteil...”), este cuento es su segunda publicación desde aquel ensayo prematuro de 1803. Pero ahora, en Bamberg, la confianza en el inicio de su carrera como escritor se expresa sin ironía y con más fundamentos que en el falso comienzo de Plock, porque esta vez Hoffmann ya no está atado a una profesión burguesa, porque es contratado por la revista, y porque no se trata de un texto ocasional sino que inaugura una práctica constante, en tanto a partir de este momento y hasta su muerte, Hoffmann escribirá artículos y textos ficcionales periódicamente, sin interrupción. En este sentido, los años de 1808 y 1809 representan una bisagra en la vida de Hoffmann y en su percepción de sí mismo como artista. Esto se refleja en el estilo y el tono de sus cartas y diarios. A diferencia de los diarios de 1803-1804, en los de 1808-9 y 1811-13 faltan las efusiones sentimentales y melancólicas, ahora las entradas son más breves e impersonales, dedicadas a registrar las actividades y datos del trabajo artístico (envíos de materiales, honorarios, contactos). Asimismo, la inseguridad y el pesimismo con respecto al futuro artístico se reemplazan por una perspectiva promisoriosa y esperanzada: “Das Schicksal meint es mit mir und meinem KünstlerLeben gut” (Hoffmann 2003: 404), leemos en una entrada del diario del 30 de marzo de 1812; luego, en una carta a Hitzig del 1 de diciembre de 1813 se preanuncia ya la seguridad del artista consagrado y la aceptación de la literatura como disciplina principal, antes que la música: “Nächst der Komposition und meinem Treiben in

der Musik, bewege ich mich auch fleißig *in litteris*, das heißt: es ist so ein Stück Autor aus mir geworden; es ist nehmlich zum Anfange ein kleines Werk von mir *sub titulo: Fantasiestücke in Callot's Manier*” (Hoffmann 2003: 317).

En el año 1814 se estabiliza el modo de vida de Hoffmann con una organización que se mantendrá constante hasta su muerte: a comienzos de año se desempeñaba con éxito moderado como director de música en Leipzig, y al final ya se encuentra asentado en Berlín, es un escritor famoso y trabaja en el Ministerio de Justicia de Prusia. Su reingreso a la profesión de jurista, que no ejercía desde 1806, no supone ahora un conflicto con sus actividades artísticas; las cartas y diarios de esta época ya no elaboran aquella oposición exaltada entre el mundo prosaico de las actas judiciales y los sueños poéticos, sino que muestran más bien a un escritor profesional que administra su prestigio y busca maximizar sus ganancias. Es decir, en los textos autobiográficos de Hoffmann, el trabajo judicial aparece como una profesión opresiva y un impedimento solo mientras él es un diletante, pero a partir de 1814, en contra de la opinión común, mistificadora y persistente que desarrollaron sus biógrafos, el escritor exitoso es al mismo tiempo un funcionario competente.

El tercer momento en el que Hoffmann se reconoce a sí mismo como artista y, en particular, como escritor,²⁰ es el definitivo, y tiene lugar a partir del éxito de su primer libro, *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/1815)²¹. Podemos señalar como anécdota fundacional puntual una escena que Hoffmann le describe a Kunz en una carta del 28 de septiembre de 1814, dos días después de llegar a Berlín desde Leipzig:

Gestern hatte ich eines der interessantesten Dinners die ich erlebt. – Ludwig Tieck [sic], Fouqué, Franz Horn, Chamisso, Bernhardi, der Professor Moretto, der Maler Veith, Hitzig und ich, das waren die Personen die sich bei dem ersten Restaurateur nach der *ersten* Weise, und auf *verschiedene* Weise restaurierten.

Durch die Fantasiestücke bin ich hier ganz bekannt geworden, und ich kann auch sagen *merkwürdig* denn der *Berganza* ist ein Fehdehund geworden der unt[er] die *Damen* gefahren, wogegen der Magnetiseur ganz nach der *Frauen* Wunsch geraten (Hoffmann 2004: 46-47).

En esta carta se concentran varios elementos que simbolizan un nuevo comienzo. Por un lado, esto se manifiesta en un cambio en la situación histórica: la restauración del gobierno prusiano tras la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig en 1813 y el retroceso del ejército francés en 1814. Por otro lado, se atestigua la participación de Hoffmann en los salones de la capital prusiana junto a grandes personalidades artísticas (Ludwig Tieck, por ejemplo, por quien Hoffmann profesaba una admiración no correspondida) y el éxito de sus narraciones entre el público

²⁰ Todavía en 1813 Hoffmann quería dedicarse a la música como profesión principal. El 20 de julio de 1813, le escribe a su amigo Carl Friedrich Kunz (el editor de las *Fantasiestücke*): “Ich mag mich nicht nennen, indem mein Name nicht anders als durch eine gelungene musikalische Komposition der Welt bekannt werden soll; später wird man's doch erfahren, wer dies und das, verlegt bei Herrn C. F. K., geschrieben hat” (Hoffmann 2003: 293).

²¹ Los dos primeros tomos se publican en mayo de 1814, el tercero en noviembre y el cuarto en mayo de 1815. Si bien aparecen sin firma, Jean Paul revela en el prólogo que el autor anónimo es Hoffmann.

femenino en general. Por primera vez, el autor se encuentra en el centro de la sociabilidad literaria de Alemania.

Consecuentemente, a medida que el éxito de Hoffmann como músico y, sobre todo, como escritor, aumenta, desaparecen en sus textos autobiográficos las referencias a su propia condición de diletante. En efecto, cuando Hoffmann vuelve a referirse implícita o explícitamente al diletantismo en sus cartas desde mediados de la década de 1800, ya no se aplica esa designación a sí mismo, como en su juventud, sino que la utiliza para referirse a terceros o para rechazar frontalmente esa caracterización de su persona. Esto es lo que ocurre en una carta a Carl Reichsgraf von Brühl del 24 de febrero de 1815. En enero de 1815, Brühl había sido designado director del Teatro Nacional de Berlín tras la muerte de Iffland; Hoffmann se imagina que el cambio en la dirección del teatro puede resultarle ventajoso y, entonces, le escribe a Brühl para proponerle que estrene su ópera *Undine* (lo que finalmente sucederá el 3 de agosto de 1816):

Ew. HochGeboren muß ich in meinen jetzigen Verhältnissen als Dilettant erscheinen, ich bemerke indessen, daß ich seit dem Jahre 1806 als ich durch die damalige Katastrophe meinen Dienst als Rat bei der preußischen Regierung in Warschau verlor, ganz der Kunst lebte, früher in Bamberg, zuletzt in Leipzig und Dresden Musikdirektor war, im September v. J. aber in den preußischen Dienst zurückkehrte und als mitarbeitender Rat provisorisch im Kammergericht angestellt wurde. Ich komponierte in dieser Zeit viel für Kirche und Theater, welches Beifall fand, und arbeitete auch fleißig an der Musikalischen Zeitung, der ich theoretische Aufsätze lieferte (Hoffmann 2004: 57).

Esta carta a Brühl, una especie de *résumé* artístico, representa la inversión favorable de la carta enviada a Iffland quince años atrás. El motivo de la escritura es prácticamente equivalente: ofrecer una composición propia al Teatro Nacional (en el primer caso se trataba de *Die Maske*, y en este de *Undine*). La situación del autor, sin embargo, es ahora radicalmente diferente, como él se ocupa de resaltar. Mientras que en 1800 Hoffmann se describía como un pobre diletante y escribía en tono de súplica para que le permitieran publicar su primera obra, en 1815, el autor cuenta ya con una carrera como músico profesional (desarrollada sobre todo en Bamberg y Leipzig entre 1808 y 1814), una serie de composiciones estrenadas, artículos sobre música publicados en una revista especializada y reconocida, y además es un escritor famoso. Estas cartas a los directores del Teatro Nacional, a Iffland en 1800 y a Brühl en 1815, señalan los extremos del recorrido artístico de Hoffmann, desde la condición de diletante a la de artista profesional.

Desde mediados de la década de 1800, el tema del diletantismo desaparece de las cartas y los diarios de Hoffmann y se desplaza a sus narraciones, donde lo vemos encarnado en diversos personajes. Aquí, el concepto de diletante se diversifica con respecto a los usos en las cartas y diarios de juventud, porque ya no se refiere solamente al practicante aficionado, sino que también se aplica al receptor superficial e ignorante, que no concibe al arte más que como un entretenimiento superficial. Esto último se ve sobre todo en la caracterización del público de los eventos artísticos y, particularmente, del público de los salones burgueses, un espacio relativamente nuevo y típico de la esfera pública contemporánea que Hoffmann identi-

fica y elabora literariamente. Además, en las *Künstlernovellen* y, sobre todo, en los artículos sobre música para la *AMZ* (a menudo reutilizados en la obra ficcional) de la década de 1810, también se enfatiza la crítica a la ignorancia del diletante con respecto a la forma y el material de las obras de arte, en contraposición al conocimiento técnico del artista. Pero el análisis del diletantismo en este sector de la producción hoffmanniana requerirá otro artículo.

En conclusión, en las cartas y diarios de juventud de Hoffmann el tema del diletantismo aparece como una preocupación autobiográfica más que como una crítica social, si bien se reconoce que se trata de un fenómeno actual y extendido. En términos generales, se le atribuye un significado similar al comúnmente aceptado a finales del siglo XVIII: la condición de diletante describe a aquel aficionado que practica un arte sin una dedicación plena, tiene una connotación peyorativa e implica un estado potencialmente temporal, que puede ser superado. Son dos rasgos complementarios, en definitiva, los que distinguen la concepción del diletantismo en Hoffmann de la de sus contemporáneos y la vuelven más moderna: por un lado, el completo abandono de la oposición habitual entre genio innato y diletante y, por otro lado, la desvinculación entre mercado y diletantismo. Hoffmann no asienta su dignidad de artista en un factor individual como la confianza interior o el talento intuitivo, ni intenta negar la nueva estructura de funcionamiento de la institución artística, por el contrario, él se considera un verdadero artista solo cuando logra consagrarse en el mercado mediante la publicación de sus obras y el reconocimiento del público.

4. Referencias bibliográficas

- Adelung, Johann Christoph. *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801)*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>>, 1793-1801, [04/12/2021].
- Blames, Hans Jürgen; Bong, Jörg; Roesler, Alexander; Vogel, Oliver (eds). *Neue Rundschau* 3 (128: Dilettantismus als Strategie), Frankfurt, Fischer, 2017.
- Blechs Schmidt, Stefan y Heinz, Andrea (eds). *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg, Winter, 2007.
- Burello, Marcelo Gabriel. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012.
- Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, A. Machado Libros, 1996.
- Engelsing, Rolf. *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Tomo 14, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, herausgegeben von Klaus Detlef Müller, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Tomo 18, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, herausgegeben von Friedmar Apel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

- Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>, 1838-1863 [25/08/2021].
- Haferkorn, Hans Jürgen. „Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800.“ *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 3, editado por Bernd Lutz, Metzler, 1974, pp. 113-275.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid, Guadarrama, 1957.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Tomo 1, *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schriften. Werke 1794–1813*, editado por Gerhard Allroggen *et al.*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2003.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Tomo 6, *Späte Prosa. Briefe 1814–1822. Tagebücher 1814–1815. Aufzeichnungen 1819–1822. Werke 1822. Juristische Schriften 1815–1822*, editado por Gerhard Allroggen *et al.*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2004.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. “Escrito de un monje a su amigo en la capital”. Editado por Gabriel D. Pascansky. *Inter Litteras* 3 2021, pp. 234-240.
- Kremer, Detlef. (ed.). *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 2009.
- Leistner, Simone. “Dilettantismus“, *Ästhetische Grundbegriffe*, herausgegeben von Karlheinz Barck, / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs y Friedrich Wolfzettel. Band 2, Metzler, 2010 S. 63-87.
- Lubkoll, Christine y Neumeyer, Harald (eds.). *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Springer, 2015.
- Moritz, Karl Philipp. „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, *Werke in zwei Bänden, Tomo II: Schriften zur Popularphilosophie / Reisen / Ästhetische Theorie*, herausgegeben von Karl Phillip. Hollmer y Albert Meier, Deutscher Klassiker Verlag, 1997, S. 958-991.
- Moritz, Karl Philipp. *Werke in zwei Bänden*. Tomo I: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*, herausgegeben von Karl Phillip Hollmer und Albert Meier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1999.
- Plumpe, Matthias. „Dilettant/Genie. Zur Entstehung einer ästhetischen Unterscheidung.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 41, 2011, S. 150-175.
- Safranski, Rüdiger. *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München, Viena, Fischer, 1984.
- Segebrecht, Wulf. *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
- Seigel, Jerrold. *Modernity and Bourgeois Life. Society, Politics, and Culture in England, France, and Germany since 1750*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Steinecke, Hartmut. „Frohe Aspecten zur literarischen Laufbahn“? E.T.A. Hoffmann in Plock 1802-04. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 9, 2001, S. 7-21.
- Stenzel, Jürgen. „Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes „Dilettant“ in Deutschland. *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 18, 1974, S. 235-244.
- Theodorsen, Cathrine. „Moldenit und Quantz. Dilettantismus und Meisterschaft um 1750.“ *Dilettantismus um 1800*, herausgegeben von Stefan Blechschmidt y Andrea Heinz, Winter, 2007, S. 205-216.
- Vaget, Hans Rudolf. „Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte.“ *Schiller Jahrbuch* 14, 1970, S. 131-158.

- Vaget, Hans Rudolf. *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik.* München, 1971.
- Wittmann, Reinhard. *Geschichte des deutschen Buchhandels: Ein Überblick.* München, 2011.