

## SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN LOS ENSAYOS DE KARL PHILIPP MORITZ

*ON ARTISTIC CREATION IN KARL PHILIPP MORITZ' ESSAYS*

Gabriel D. Pascansky  
Universidad de Buenos Aires  
[gpascansky@filo.uba.ar](mailto:gpascansky@filo.uba.ar)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Autonomía  
Artista  
Genio  
Diletante

*Los ensayos de Karl Philipp Moritz (1756-1793) tienen una importancia fundamental para la historia de la estética por sus consideraciones inaugurales sobre la autonomía del arte. Nuestro trabajo parte de esta constatación, pero se enfoca en otro aspecto de la reflexión estética de este autor, el de la creación artística. Ya desde el Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst vollendeten (1785), su primer escrito programático sobre cuestiones artísticas, Moritz esboza una dicotomía entre un artista verdadero o auténtico y otro falso o inauténtico. El objetivo de este artículo será reconstruir y rastrear la representación de estos dos tipos de artistas en los ensayos estéticos de Moritz, con especial atención en la figura y las variaciones del artista inauténtico. Veremos que, en diálogo con los debates contemporáneos sobre la transformación estructural de la institución literaria y la justificación de la producción artística, Moritz dirige una crítica doble –que fundamenta en términos estéticos–, tanto a los artistas menores de la literatura trivial como a los diletantes.*



## ∞ ABSTRACT

## ∞ KEYWORDS

Autonomy  
Artist  
Genius  
Dilettante

*The essays of Karl Philipp Moritz (1756-1793) are of great importance for the history of aesthetics because of their inaugural reflections on the autonomy of art. Our work takes this statements as its starting point, but focuses on another aspect of this author's aesthetic thought, that of artistic creation. As early as Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst vollendeten (1785), his first programmatic writing on artistic issues, Moritz sketches a dichotomy between a true or authentic artist and a false or inauthentic one. The aim of this article will be to reconstruct and trace the representation of these two types of artists in Moritz's aesthetic essays, with a particular focus on the figure and variations of the inauthentic artist. We will see that, in dialogue with contemporary debates on the structural transformation of the literary institution and the justification of artistic production, Moritz directs a twofold critique –which he grounds in aesthetic terms– at both the minor artists of trivial literature and the dilettantes.*

Recibido: 13/09/2022

Aceptado: 14/11/2022

La importancia central de Karl Philipp Moritz (1756-1793) para la estética moderna comienza a ser generalmente reconocida durante la década de 1970, especialmente, a partir de los trabajos de dos célebres filólogos: Peter Szondi y Tzvetan Todorov.<sup>1</sup> Si bien en estos dos estudios la obra de Moritz se comenta brevemente, en el marco de un análisis histórico mucho más amplio, ambos le atribuyen una posición inaugural. Szondi destaca “la inversión, la *revolutio*, a la que Moritz da lugar en el tema, una liberación del arte de las cadenas de la moral, como también liberación de la estética de las cadenas de la psicología” (1992 [1974]: 56); y Todorov afirma que “Moritz es el primero que reunió en su obra todas las ideas (desde luego, sin inventarlas) que determinarán el perfil de la estética romántica”, y señala la novedad y la influencia de su concepción de la naturaleza y de la obra como “totalidades cerradas” o “universos completos” (1993 [1977]: 214 y 221). En esta línea, Hans Joachim Schrimpf –cuyos minuciosos trabajos son seguramente menos conocidos fuera de Alemania, pero fundamentales tanto por sus aportes críticos como editoriales– sostiene que Moritz pertenece a la tradición de Leibniz, Shaftesbury, Baumgarten, Winckelmann, Lessing y Herder, y que su originalidad consiste en que radicaliza las teorías previas hasta una concepción de la autonomía del arte, en contra de la estética del efecto dominante (1980: 98 s.). Pero le corresponde a Alessandro Costazza el mérito de haber realizado el estudio más completo y profundo de la estética de Moritz; su trabajo en dos volúmenes recorre tres ejes principales: la fundamentación de la autonomía del arte a partir de la separación entre belleza y utilidad (1996), la

<sup>1</sup> Para un resumen de la bibliografía anterior, cf. Schrimpf (1980: 118-32) y Costazza (1996: 11-62). Aunque no es nuestro tema en este artículo y no haremos un recuento de los antecedentes, cabe mencionar que la otra faceta muy estudiada de la obra de Moritz, además de su estética, es su ficción, particularmente, su novela autobiográfica *Anton Reiser* (1785-1790).

reformulación de la concepción creadora a partir de la unión entre los conceptos de imitación de la naturaleza y genio formador, y la nueva interpretación de la compasión y de la función de la tragedia (1999). En todo momento, Costazza remarca la relación entre los postulados de Moritz y el discurso estético y filosófico del siglo XVIII, con lo cual traza una línea de separación frente a los trabajos anteriores y refuta definitivamente las viejas interpretaciones psicologistas y biografistas que buscaban explicar la obra de Moritz a partir de alguno de estos “cuatro prejuicios” (1996: 11 y ss.): su “genial ignorancia” o su supuesto desconocimiento de las obras filosóficas y literarias más importantes de su época; el encuentro con Goethe, que habría sido el verdadero padre intelectual de todas sus ideas importantes; el origen individualista, que ve una ocupación personal y privada con asuntos artísticos y desconoce la relación del autor con su contexto; la “tesis de la secularización”, según la cual la estética de Moritz es tan solo la traducción de categorías pietistas y místicas al dominio del arte. Después de los avances de Costazza, entonces, ya no es arriesgado ni sorprendente señalar a Moritz como uno de los principales teóricos de la estética moderna. Así, en su ensayo genealógico, Burello coloca a Moritz en pie de igualdad con Kant, Schiller y Goethe como las “cuatro eminencias coetáneas” que en la década que va de 1785 a 1795 delimitan el concepto de autonomía del arte y, además, destaca su carácter de pionero: “Imposible determinar si fue el primero que *pensó* redondamente la cuestión, pero en todo caso sí fue el que más tempranamente la planteó por escrito, y corresponde que al menos le concedamos la paternidad putativa de la formulación de la autonomía del arte, desplazando así a Kant” (Burello 2012: 67 y 70). Por último, en los trabajos más recientes se reconocen dos tendencias simultáneas: por un lado, se enfatiza la influencia de Moritz en el primer Romanticismo alemán y, por otro lado, se toman sus escritos estéticos como punto de partida para explorar la idea de la autonomía en otras ramas de su variada producción, como la mitografía (Hampton 2013), la pedagogía (Dickson 2021) o sus teorías educativas, políticas y de la individualidad (Schreiber 2012).

Como se ve, en el centro de los análisis de la estética de Moritz se halla siempre el concepto de autonomía, la definición de la obra como lo acabado en sí mismo. Nuestro trabajo parte de estas constataciones para centrarnos en otro aspecto de la reflexión estética de Moritz, el de la creación artística. Así como en estos ensayos puede verse un eje estructurador que concierne a lo acabado en sí mismo y distingue entre lo bello y lo útil, o entre lo que tiene una finalidad interna o externa, hay otro eje paralelo que no se refiere al objeto sino al productor, y opone una figura de artista verdadero o auténtico y otro falso o inauténtico. El objetivo de nuestro trabajo será reconstruir y rastrear este eje (que ya aparece en el temprano ensayo programático de 1785, junto con su concepto paralelo de autonomía), en especial, pretendemos definir la figura del artista inauténtico, las variaciones que adopta en los distintos ensayos y sus determinantes contextuales. A diferencia de la idea de lo acabado en sí mismo, que en términos generales se mantiene constante como principio estructurador de todos los ensayos estéticos de Moritz, la caracterización del productor y, sobre todo, del productor inauténtico, presenta variaciones notables. Mientras que en los primeros ensayos, la contrafigura del artista verdadero aparece como el artista menor, el productor de literatura trivial que busca reconocimiento en el mercado, a partir del viaje a Italia (1786-1788)<sup>2</sup> se incorpora la reflexión sobre un nuevo tipo de productor inauténtico, el diletante, descrito como el *impulso formativo errado* en *Über die bildende Nachahmung des Schönen*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El viaje a Italia de Moritz constituye un hito decisivo en su vida, permite dividir su obra en una fase pre- y otra post-italiana, y marca su “salto cualitativo de autobiógrafo de la parálisis anímica a primer teórico de la estética weimariana

## I. La autonomía del arte y el artista verdadero

El *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst vollendeten* (*Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de lo acabado en sí mismo*, 1785) es aceptado como el escrito fundacional de la estética idealista en el que se introduce el concepto de autonomía del arte. En la primera parte de este ensayo, Moritz desarrolla el concepto de autonomía a partir de la comparación entre lo útil y lo bello, sus tipos de finalidad y de placer producido. El objeto útil se define como un medio que solo se realiza cuando alcanza su finalidad exterior: “Cuando se trata de lo meramente útil, no hallo placer en el objeto mismo, sino más bien en la idea de la comodidad o el bienestar que el uso de dicho objeto despierta en mí o en otro” (Moritz 2009: 169). Lo bello, en cambio, es “algo *acabado en sí mismo*, algo que constituye una totalidad, entonces, y que me brinda placer *por su propia causa*”, existe “a raíz de su propia perfección interna” (169). Tanto lo útil como lo bello causan placer, pero el placer de lo bello es “más alto y menos egoísta”, porque atrae completamente nuestra atención, nos hace olvidar nuestro propio ser, y en ese momento “le ofrendamos nuestra limitada existencia individual a una especie de existencia superior” (169). Esta oposición entre la finalidad externa de lo útil y la finalidad interna o desinteresada<sup>4</sup> de lo bello –entendido como lo acabado en sí mismo– determina la fundamentación objetiva de la obra de arte y el abandono de las teorías estéticas previas centradas en el efecto; esta es la piedra angular de la estética de Moritz y provee la estructura básica de todos sus ensayos estéticos.

de la autonomía” (“Qualitätsprung vom Autobiographen der Seelenlähmung zum ersten Theoretiker der Weimarer Autonomieästhetik”; Hollmer y Meier, en Moritz 1997: 1163 s.). Moritz conoció a Goethe en Roma en noviembre de 1786 y, de regreso en Alemania, fue su huésped 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 en el primer caso y de ambigua condescendencia en el segundo. Es famosa la descripción que Goethe hace de Moritz en una carta a Charlotte von Stein del 14-16/12/1786: “Moritz [...] me ha contado fragmentos de su vida y he quedado admirado de la semejanza que guarda con la mía. Él es como mi hermano menor, del mismo tipo, pero con la diferencia de que a él el destino lo dejó desamparado y le dañó, mientras que a mí me ha favorecido y preferido” (cit. en Safranski 2015: 311; sobre la relación de Goethe con Moritz, cf. tmb. Adler 1998). Es lícito suponer que la preocupación de Moritz por el diletantismo, que recién aparece expresamente en *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), a diferencia de lo que sucede con el concepto de autonomía, se cristaliza a partir de su contacto personal con Goethe durante el viaje a Italia. 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, además, que Goethe fue el principal difusor de la idea del impulso formativo errado de Moritz a partir de su reseña de *Über die bildende* en *Der Deutsche Merkur* (julio de 1789) y de la reimpresión de la parte central del ensayo en su *Viaje a Italia* (*Italienische Reise*, 1816-1817). Todavía en 1829, el autor del *Wilhelm Meister* rememora que ese ensayo de Moritz fue el “fundamento de nuestro modo de pensar posterior, más desarrollado” (“Fundament unsrer nachher mehr entwickelten Denkart”; carta a Riemer del 19/8/1829, cit. en Adler 1998: 716). En Goethe, como en Moritz, el diletantismo es un tema de peso y recurrente tanto en la obra ensayística (ante todo, en el proyecto inconcluso *Über den Dilettantismus*, de 1799) como narrativa (ya desde el *Werther*, de 1774).

<sup>3</sup> Sobre el diletantismo y los personajes diletantes en la narrativa de Moritz cf. Pascansky (2023).

<sup>4</sup> Es evidente que la idea de la contemplación desinteresada y la finalidad interna o “sin fin” anticipan los posteriores postulados kantianos de *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del juicio*, 1790), pero, a pesar de estas similitudes, las posiciones de Moritz y Kant se mantienen separadas, porque, como señala Costazza, mientras que Moritz busca una determinación objetiva de lo bello, Kant descarta esta posibilidad y comprende lo bello solo como una finalidad subjetiva que no puede decir nada sobre la naturaleza del objeto (1996: 142).

El tema del productor aparece en la segunda parte de este ensayo, en donde Moritz describe un diálogo imaginario con un artista que le dice que crea sus obras “para causarte placer”. El problema con este enfoque es que desvía la atención del objeto al efecto, la finalidad ya no es interna, “la perfección de la obra en sí misma”, sino externa, la aceptación del público. Moritz le responde socráticamente a su interlocutor, el artista extraviado: “¿Mi placer te importa tanto como para llegar a hacer tu obra deliberadamente menos acabada de lo que es sólo para que sea a mi gusto, un gusto quizá deteriorado?”, y “no veo cómo es que mi eventual placer podría ser la finalidad de tu obra si antes tiene que suscitarlo y determinarlo en mí tu obra misma” (171). Este diálogo es especialmente significativo porque escenifica un ajuste de cuentas de Moritz con la tradición estética de la Ilustración (y recordemos que el *Versuch*, en su primera edición, estaba dedicado a su maestro, Herr Moses Mendelssohn), que veía al placer como la finalidad del arte. La réplica de Moritz expone la inversión de causa y efecto que se opera con la búsqueda del placer, porque este es “apenas una consecuencia natural de las obras de las bellas artes” (171). Además, Moritz, que es contemporáneo de la transformación estructural del mercado literario, con el aumento del público lector y la consiguiente proliferación de la *Trivialliteratur*, ya no comparte el optimismo educativo en el que creían los teóricos de la Ilustración;<sup>5</sup> la recepción no puede constituir un criterio de valor cuando el público que consagra una obra ya no es selecto sino que puede tener “un gusto quizá deteriorado”, y cuando el artista profesional acepta las nuevas condiciones que ofrece el mercado para vender sus obras como mercancías. Por eso, al igual que muchos otros críticos que perciben consternados esta modernización, Moritz ataca a los escritores que persiguen la moda y la fama, pero trasciende la protesta de aquellos al equipar su crítica social con una fundamentación estética:

Si la imagen del reconocimiento [*Beifalls*] guía tu pensamiento y tu obra sólo tiene valor para ti en tanto te procura fama, entonces renuncia al reconocimiento [*Beifall*] de los hombres nobles. Estás trabajando en un sentido interesado: el foco de la obra quedará fuera de la misma, no la estás creando por su propio bien, y por lo tanto no produce una totalidad, algo acabado en sí. [...] El verdadero artista intentará conferirle la máxima utilidad o perfección interna a su obra, y se alegrará si ésta merece el reconocimiento [*Beifall*], pero ya habrá alcanzado su auténtica finalidad al acabar su obra (171).<sup>6</sup>

De esto se deriva que existen dos tipos de artistas, uno para quien la finalidad es externa, con lo cual sus obras se asemejan a objetos útiles, y otro, el “verdadero artista”, para el cual la finalidad es interna, que el objeto sea acabado en sí mismo. Moritz no utiliza categorías específicas para designar a cada tipo de artista, sino que se limita a llamar al segundo “el verdadero artista” (*wahre Künstler*), y no ofrece una designación puntual para el otro tipo, que implícita y lógicamente podemos designar como el falso artista o artista menor. Lo que resulta claro es que la diferencia entre ambos se funda en la relación de cada uno con el concepto de autonomía: el verdadero artista es el que afirma la autonomía del arte, mientras que el artista menor niega la autonomía en su afán por el reconocimiento.

<sup>5</sup> Sobre la relación de Moritz con la estética del siglo XVIII, cf. los dos tomos de la monumental obra de Costazza (1996 y 1999).

<sup>6</sup> Modificamos levemente la traducción para mantener la equivalencia entre “*Beifall*” y “reconocimiento”.

Al comienzo del ensayo, para describir el objeto útil, Moritz ofrecía los ejemplos del reloj y el cuchillo, que se realizan por su finalidad exterior de marcar la hora y cortar correctamente. Del mismo modo, las obras de arte del falso artista funcionan como objetos útiles porque están determinadas por su finalidad exterior (la intención del autor de causar placer, gustar, obtener fama y reconocimiento), pero en el *Versuch* no se mencionan ejemplos de obras reales, sino que se permanece en el terreno abstracto propio de un escrito programático como este. Es en los artículos y reseñas más coyunturales de la revista *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen*, que Moritz edita entre 1786 y 1788, en donde encontraremos un análisis específico de los productos artísticos menores.

## II. El mercado literario y el artista menor

El ensayo más importante de *Denkwürdigkeiten* para nuestro objeto es el *Übersicht der neuesten dramatischen Literatur in Deutschland* (*Panorama de la literatura dramática más reciente en Alemania*, 1786). Los primeros párrafos de este escrito exponen un diagnóstico negativo sobre la literatura dramática contemporánea en Alemania; se afirma que, salvo una o dos obras correctas de Lessing, Leisewitz y Engel, la producción literaria nacional no tiene nada destacable y se encuentra muy por debajo de la de las naciones vecinas. No solo faltan buenas obras, sino que hay un exceso de malas producciones: “nuestros buenos escritores dramáticos escriben *muy poco*, los mediocres y los malos *demasiado*”<sup>7</sup> (Moritz 1997: 870). Aquí se expresa una crítica muy usual en la época, que surge como reacción al crecimiento del mercado literario y sus consecuencias durante la segunda mitad del siglo XVIII. Wittmann resume elocuentemente la nueva situación al describir el surgimiento de la profesión de escritor en Alemania a partir de la década de 1760:

cuando los comerciantes aprovecharon la ocasión de ofrecer en cantidad la mercancía literaria y buscaron proveedores que produjeran de manera veloz y barata para asegurar el suministro necesario, los autores reconocieron cada vez más claramente cuál era el precio de liberarse de las cadenas estamentales y de reconocer al público como único soberano<sup>8</sup> (2011: 159).

Junto a la demanda, crece también la oferta: aumenta el número de autores, y es común en esta época leer inectivas contra la “manía escritora” (*Autor-Sucht*), que es la contraparte menos recordada de la “manía lectora” (*Lesesucht*). La queja de Christoph Martin Wieland en un artículo del *Teutsche Merkur* de 1784 es representativa de una sensación generalizada: “Todos escriben libros, barbudos y no barbudos, eruditos y no eruditos, maestros, muchachos y aprendices; quien no puede hacer nada más en el mundo, y no sabe qué hacer con su cuerpo, escribe un libro”<sup>9</sup> (173).

<sup>7</sup> “Unsre guten dramatischen Schriftsteller schreiben *zu wenig*, die mittelmäßigen und schlechten *zu viel*”. Todas las traducciones son nuestras excepto los casos en que se señala lo contrario.

<sup>8</sup> “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”.

<sup>9</sup> “Jedermann schreibt Bücher, Bärtige und Unbärtige, Gelehrte und Ungelehrte, Meister, Gesellen und Lehrlingen; wer sonst nichts in der Welt kann und seinem Leibe keinen Rat weiß, schreibt ein Buch”.

En *Über den Dilettantismus* (1799), Goethe y Schiller aluden claramente al mismo contexto cuando cuestionan la “transición inmediata de la clase y la universidad a la afición por la escritura”, o que la poesía comience a ser practicada no por grandes genios sino por “mentes apenas mediocres”<sup>10</sup> (Goethe 1998: 765). Una vez que la obra de arte se somete al mercado, no solo es necesario reconsiderar las normas que determinan el valor del objeto, sino también las cualidades que definen al artista.

Como en el *Versuch*, Moritz conecta este diagnóstico con su teoría estética de base y marca la distinción entre dos tipos de artísticidad, una errónea o interesada, y otra auténtica; el problema de los escritores alemanes consiste en que se preocupan más por el reconocimiento de la muchedumbre (“den Beifall des großen Haufens”), es decir, por el efecto, que por el perfeccionamiento de sus obras:

En todas estas piezas, el *reconocimiento* que ellas deberían alcanzar *de inmediato* parece ser la finalidad principal que condujo a los artistas, y este reconocimiento pareciera serles más querido que la propia obra que ellos crearon. Pero este nunca es el caso del verdadero artista, para quien la perfección interna de su obra, antes que aquel reconocimiento, tiene la mayor importancia<sup>11</sup> (Moritz 1997: 871).

El reconocimiento (*Beifall*) es un concepto clave y –como ya se pudo advertir– muy repetido en los ensayos estéticos de Moritz (sobre todo en *Versuch* y en *Übersicht*). Este término se utiliza para caracterizar la tendencia equivocada en la creación artística que se orienta hacia el efecto externo inmediato; es, por lo tanto, un concepto contrario al de la autonomía, de lo acabado en sí mismo, que tiene una finalidad interna. Además de este sentido estético, el *Beifall* tiene un sentido social y temporal, porque el afán de reconocimiento se percibe como un fenómeno reciente, que surge junto con las nuevas condiciones de la institución literaria en la modernidad, y caracteriza a las obras contemporáneas, pero no a las del pasado (870).<sup>12</sup>

Después de ofrecer el diagnóstico inicial sobre la literatura alemana, Moritz pasa a cuestionar puntualmente dos tendencias contrarias pero, a su juicio, igualmente equivocadas en las letras contemporáneas; una es la literatura de entretenimiento, ejemplificada con el *Figaro's Hochzeit* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (*La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1783), y la otra es la literatura didáctico-moralista, que ejemplifica con obras de Iffland y Großmann. Que el *Figaro*, una obra menor destinada a ser el divertimento pasajero del “alegre pueblucho”, haya alcanzado un éxito duradero en toda Europa es deshonoroso y evidencia el bajo nivel del gusto contemporáneo. No se puede aceptar el éxito entre el público como medida del valor de una obra, porque “uno ya no quiere emocionarse, ser afectado o conmovido fuertemente – solo se quiere *divertir*”,<sup>13</sup> por lo tanto, el escritor no puede tomar el actual gusto dominante como pauta para su trabajo, sino que, a

<sup>10</sup> “Unmittelbarer Übergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei”; “bloße mittelmäßige Köpfe”.

<sup>11</sup> “Bei allen diesen Stücken scheint der *Beifall*, den sie *sogleich* erhalten sollten, der Hauptzweck zu sein, welcher die Künstler geleitet hat, und dieser Beifall scheint ihnen lieber gewesen zu sein, als das Werk selbst, das sie schufen. – Dies ist aber der Fall nie bei dem wahren Künstler, dem die innere Vollkommenheit seines Werks, mehr als jener Beifall, am Herzen liegt”.

<sup>12</sup> En Goethe, el reconocimiento también es un concepto negativo, y se incorpora al campo semántico del dilettantismo: al carecer del “verdadero concepto de arte” [“wahren Kunstbegriff”], el dilettante busca definirse como artista a partir del reconocimiento (*Beifall*) (Goethe 1998: 747).

<sup>13</sup> “Man will nicht mehr stark bewegt, erschüttert, gerührt – man will nur *amüsiert* sein”.

través de sus obras, él debe aspirar a dar el tono para afinar el instrumento sensitivo de las personas (871). Luego, Moritz no se limita a atacar el *Figaro* por su finalidad y procede a un análisis intrínseco. La crítica principal apunta que, al estar exclusivamente diseñada para lograr el efecto cómico –lo cual realiza con maestría–, la obra no presenta ningún mérito con respecto a la forma literaria. La trama es una sucesión de escenas burdas y estereotipadas, meros “*Theatercoups*”, y sus personajes, caricaturas predecibles, sin verdadera caracterización. Esto se traduce en una yuxtaposición de acontecimientos en bruto, sin la reelaboración que es propia del trabajo artístico para volverlos dignos de ser contemplados; cuando una obra de este tipo logra el reconocimiento solo a partir de su contenido, “esto es un signo de que el propio mundo que otorga reconocimiento ya no tiene sensibilidad alguna para lo noble y lo grande, y el ingenio lúdico es allí lo único que cuenta”<sup>14</sup> (873). El largo pasaje sobre una obra francesa en un artículo que anuncia un panorama de la literatura nacional se justifica, para Moritz, porque es necesario denunciar la influencia negativa que una pieza exitosa como el *Figaro* comienza a ejercer en los escritores alemanes, “en tanto el *reconocimiento* es el único objetivo al cual aspiran nuestros dramaturgos”<sup>15</sup> (873).

A diferencia del *Figaro*, las obras costumbristas de Iffland y Großmann no apuntan al entretenimiento pasajero sino a la valorable educación moral del público, pero, en términos estéticos, incurren en la misma falla; aquí también la estructura interna se desatiende para privilegiar un efecto externo: “la idea de lo *útil*, que nunca debe ser la dominante en las obras de las bellas artes, comienza también aquí a desbancar paulatinamente a lo *noble* y lo perfeccionado en el grado más alto”<sup>16</sup> (874). Estas obras bienintencionadas, en las que se retrata la felicidad hogareña de la vida en familia, se discursa contra la intolerancia, se contrastan la honradez y la bribonería, representan en el mejor de los casos una buena copia de la naturaleza, pero son más bien los materiales sobre los que debe actuar la selectividad propia del verdadero poeta dramático (874). Como ejemplos de comportamientos virtuosos, poseen un valor moral innegable, pueden contribuir al mejoramiento del público y, por lo tanto, deben ser promovidas, pero esto no implica que tengan valor artístico, no significan ningún progreso para el arte, y no deben ser la meta de los escritores alemanes. En otro artículo de *Denkwürdigkeiten (Der politische Kannengießer – Der Bürgermeister, 1786)*, en el que se reseña la obra *Der Bürgermeister*, de von Brühl, se dirige la misma crítica a la representación *naïv* y naturalista de acciones virtuosas. Esta obra, como tantas otras de las “así llamadas *buenas piezas morales*” (“sogenannten *moralisch guten Stücke*”: 881), busca incidir en la conducta del público de manera directa, pero el efecto del arte no se alcanza por esta vía; la estética y la ética tienen dominios separados: “Pues resulta muy pronto desagradable cuando uno escucha demasiadas lecciones de virtud y sentencias morales en el teatro. Se debe predicar tan poco en el teatro como dramatizar en el púlpito” (880).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> “So ist dies ein Zeichen, daß die Beifallgebende Welt selber für das Edle und Große keinen Sinn mehr hat, und der spielende Witz bei ihr alles gilt”.

<sup>15</sup> “Sobald *Beifall* das einzige Ziel ist, worauf unsre dramatischen Schriftsteller hinarbeiten”.

<sup>16</sup> “Die Idee des *Nützlichen*, welche schlechterdings nicht bei den Werken der schönen Künste die herrschende sein muß, fängt auch hier an, das *Edle* und bis zum höchsten Grade Vervollkommte allmählich zu verdrängen”.

<sup>17</sup> “Denn es wird gar zu bald ekelhaft, wenn man auf dem Theater allzuviel Tugendlehren und Sittensprüche hört. – Auf dem Theater muß eben so wenig gepredigt, als auf der Kanzel dramatisiert werden”.

Es de notar, sin embargo, que el rechazo a la búsqueda de un efecto directo en el arte no niega la existencia de un efecto ulterior e indirecto. Porque Moritz no corta todo vínculo del arte con la realidad; como advierte Costazza, no se debe ver aquí una proclama esteticista o de *l'art pour l'art*:

La ‘idea de lo *útil*’ en el arte no es censurable en sí misma, sino solo en el contexto del nuevo ‘sistema social de la literatura en el siglo XVIII’, porque allí había servido en cierta medida como coartada, es decir, como encubrimiento ideológico para toda pretensión de placer ligero y de éxito inmediato<sup>18</sup> (Costazza 1996: 134).

Moritz —que en este punto sí es fiel a la Ilustración— reconoce en el arte la posibilidad de contribuir al “ennoblecimiento del género humano, al refinamiento de la sensibilidad y al mejoramiento del corazón”<sup>19</sup> (1997: 870). La misma idea se expresa en *Ideal einer vollkommenen Zeitung* (1784), que publica como anuncio programático al asumir la redacción de la *Vossische Zeitung*, un periódico tradicional de la prensa ilustrada que fuera dirigido por Lessing hacia el 1750: “[El periódico] debe llevar las obras de gusto en la *arquitectura*, la *música*, la *pintura*, el *teatro*, etc. ante su tribunal, y considerarlas sobre todo con vistas a su influencia en la formación y el carácter de la nación, y no solo como objetos de divertimento”<sup>20</sup> (861). Pero esta finalidad ulterior es algo casual o superfluo,<sup>21</sup> es una consecuencia natural de la perfección interna de la obra, y nunca un objetivo que se persigue directamente.

#### IV. El genio y el diletante

La separación entre un artista auténtico y otro inauténtico, que hasta ahora vimos justificada a partir de la relación del artista con su obra y con el público, se explica en otra serie de ensayos también por un conjunto de cualidades personales o subjetivas que distinguen al artista verdadero como genio. Así ocurre, por ejemplo, en *Die metaphysische Schönheitslinie* (*La línea de la belleza metafísica*), que Moritz publica por primera vez en *Die Große Loge* (una compilación de textos diversos, algunos ya publicados y otros nuevos) en 1793, pero que fue escrito probablemente

<sup>18</sup> “Die ‘Idee des *Nützlichen*’ in der Kunst ist nämlich nicht an und für sich verwerflich, sondern nur im Kontext des neuen ‘Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert’, weil sie dort einigermaßen als Alibi, d.h. als ideologische Deckung für jedes Streben nach leichtem Vergnügen und unmittelbarem Erfolg gedient hatte”.

<sup>19</sup> “Veredelung des Menschengeschlechts, zu der Verfeinerung der Empfindung und der Verbesserung des Herzens”.

<sup>20</sup> “Sie [d.h. die Zeitung] sollte die Werke des Geschmacks in der *Baukunst*, *Musik*, *Malerei*, *Schauspiele* u. s. w. vor ihren unparteiischen Richterstuhl ziehen, und sie vorzüglich in Rücksicht ihres Einflusses auf die Bildung und den Charakter der Nation, und nicht bloß als Gegenstände der Belustigung, betrachten”.

<sup>21</sup> Dice en *Übersicht*: “Incluso la *utilidad* que puede producir una obra de este tipo no es para mí más que algo *casual*, en modo alguno intencionado [...] y esta representación en sí misma ya me basta; no exijo de ella más utilidad que la *contemplación* de la misma” (“Selbst der *Nutzen*, den ein solches Werk stiften kann, ist mir nur etwas *Zufälliges* auf keine Weise abgezwecktes [...] und diese Darstellung selbst ist es schon, die mir genügt, ich verlange weiter keinen Nutzen davon, als die *Betrachtung* derselben”) (1997: 874). Y, de nuevo, en *Über die bildende*: “lo útil evidentemente deberá considerarse como superfluo en lo bello, y, si lo acompaña, ha de ser visto como algo meramente casual y no como parte necesaria” (2002: 669).

durante el viaje a Italia (1786-1788), por lo que la crítica tiende a considerarlo como un punto intermedio entre los dos ensayos más importantes en el que, o bien se repiten las ideas del *Versuch* o bien se anuncian las de *Über die bildende* (Schrimpf 1980: 27). Es cierto que, por una parte, se reafirma aquí la tesis central sobre la autonomía estética ya formulada previamente,<sup>22</sup> acaso con un nuevo aparato metafórico. El papel del artista es ofrecernos un objeto acabado que funcione como un mundo en pequeño, como un círculo dentro de otro círculo, un recorte en el cual se refleje la totalidad que no podemos percibir en la naturaleza real: “llamaremos a estas líneas curvas las líneas de la belleza, y a las líneas que parecen rectas en el círculo inconmensurable las líneas de la verdad. La belleza, entonces, sería la verdad en una escala reducida”<sup>23</sup> (Moritz 1997: 955). De aquí se deriva también el rechazo de Moritz a la alegoría (*Über die Allegorie*, 1789): esta no puede ser un elemento principal en la verdadera obra de arte, porque quiere significar algo exterior al objeto, mientras que lo bello se origina cuando una cosa habla solo de sí misma (1008).

Por otra parte, en *Die metaphysische Schönheitslinie* se expanden las consideraciones sobre el productor de obras de arte en un sentido que no había sido desarrollado en los ensayos anteriores a 1788. Moritz vuelve a hablar aquí del “verdadero artista” (“*wahre Künstler*”), pero ahora no lo hace solo desde la perspectiva del objeto o de la autonomía, sino que agrega una dimensión subjetiva para definirlo, incorpora rasgos que remiten a una personalidad singular: “En el caso del verdadero artista, la obra de arte que él quiere producir debe, en cierto modo, haber madurado antes en su alma. En su interior existe una riqueza de pensamientos grandes y nobles, que ya se generaron en su más tierna infancia”<sup>24</sup> (ibid.: 950). El verdadero artista, que posee ya en su interior la obra, siente un impulso (*Drang*) por comunicarla, por reproducir u objetivizar fuera de sí su propia perfección interna. De este modo, si la obra es determinada por una dirección hacia el exterior, si el artista proyecta en la obra la grandeza de pensamientos que ya tomó forma dentro de su alma —una idea que prefigura directamente la estética del romanticismo—, se le concede al productor un estatuto singular de superioridad. Como dice Burello, la producción artística implicaría entonces para Moritz “una circularidad de lo bello (sólo puede producir belleza quien ya la porta consigo)” (2012: 75).

La descripción más sistemática y desarrollada de la estética de Moritz se encuentra en *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (*De la imitación formativa de lo bello*, 1788), sin duda, su ensayo más ambicioso, importante e influyente, en particular, por sus definiciones sobre la energía formativa (*Bildungskraft*) y el impulso formativo errado (*falscher Bildungstrieb*), que aparecen en la sección central. No es casual que esta sección, que abarca los párrafos sobre la producción artística, haya sido reimpressa pocos años después por Moritz en *Die große Loge* (1793, con el título de *Der bildende Genius*) y por Goethe en *Italienische Reise* (1816/1817).<sup>25</sup> Si consideramos al *Versuch*, con su

<sup>22</sup> “Lo acabado en sí mismo parece ser entonces la verdadera finalidad que conduce al artista en su obra de arte” (“*Das in sich selbst Vollendete, scheint daher der eigentlich leitende Zweck des Künstlers bei seinem Kunstwerke zu sein*”) (Moritz 1997: 952).

<sup>23</sup> “Diese krummen Linien wollen wir also die Schönheitslinien, und die in dem unermesslichen Zirkel gerade scheinenden Linien die Wahrheitslinien nennen. Die Schönheit wäre also die Wahrheit im verjüngten Maßstabe”.

<sup>24</sup> “Bei dem wahren Künstler muß das Kunstwerk, was er hervorbringen will, gleichsam erst in seiner Seele reif geworden sein. Ein Reichthum großer und edler Gedanken, die schon seine frühe Kindheit erzeugte, liegt in ihm da”.

<sup>25</sup> Los párrafos del 57 al 90 y del 56 al 86, respectivamente, según la numeración de Rohland de Langbehn en su edición del texto (Moritz 2002). El propio Moritz explicita la prioridad que tiene para él este ensayo en una carta a Campe del 5 de julio de 1788: “Todo lo que escribiré sobre cualquier asunto se encuentra en el tratado sobre la

definición del concepto de lo acabado en sí mismo, como el texto fundacional de la autonomía del arte, proponemos considerar a *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, con su definición del impulso formativo errado, como el texto que inaugura la fundamentación estética del diletantismo.<sup>26</sup>

En la primera parte de *Über die bildende*, Moritz define lo bello a partir de dos características. La primera coincide, a grandes rasgos, con lo que ya se desarrolló en el *Versuch* de 1785. Lo distintivo de lo bello es su carácter de acabado en sí mismo, nos atrae por su mera contemplación y no necesita satisfacer ningún fin externo, a diferencia de lo útil (su concepto contrario clásico), que solo merece nuestra atención por su función externa y no conforma una totalidad, sino que es una parte dependiente o necesaria en un todo.<sup>27</sup> La segunda característica de lo bello, además de que no necesita ser útil, es que “debe poder *presentarse a nuestros sentidos* como un todo existente en sí mismo, o *ser abarcado* por nuestra *imaginación*” (Moritz 2002: 671). La naturaleza entera es en verdad la única totalidad real, pero no podemos abarcar todo este conjunto de relaciones intrínsecas, por eso, nuestro contacto con la totalidad se da de manera mediada en la apariencia (*Erscheinung*) del objeto estético, que actúa como “una impronta en pequeño de la belleza más elevada de la gran totalidad de la naturaleza” (675), y nos provee una totalidad aislada, de segundo grado, imaginaria.

En este punto, el tema del ensayo se desplaza de lo bello a la producción artística, e ingresamos en la sección central del texto. Las personas solo podemos intuir oscuramente lo bello más elevado de la totalidad real mediante la *energía activa* (*Tatkraft*), que “abarca más de lo que puede abarcar la sensibilidad exterior, la imaginación y el pensamiento” (677). Luego, existe un grupo selecto que no se conforma con la contemplación de esta “oscura visión”, se siente incitado a crear y tiene la capacidad para producir la reducción de la gran totalidad a una escala que resulte abarcable a nuestras facultades; este es el papel del genio creador, que posee la energía formativa (*die bildende Kraft*): “la energía formativa, dirigida por su *individualidad*, escoge algún objeto visible, audible, o apto para ser captado por la imaginación, y le transfiere el reflejo de lo bello más elevado en medida *más pequeña*” (679). Como lo bello no puede ser comprendido por el pensamiento, como no tiene *término de comparación*, el goce más elevado de lo bello solo lo experimenta “el propio genio creador que lo produce”; los que no son productores, entonces, no podrían participar del goce de

---

imitación formativa de lo bello” (“Alles, was ich je über irgend einen Gegenstand schreiben werde, liegt in der Abhandlung über die bildende Nachahmung des Schönen”) (Costazza 1996: 48, n.46).

<sup>26</sup> En esta época, como resume Vaget, 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). Sobre los primeros usos de la palabra “diletante” en alemán, cf. Vaget (1970) y Stenzel (1974). Resulta anecdótico que Moritz no mencione en este ensayo las palabras *Dilettantismus* o *Dilettant*, términos de reciente incorporación a la lengua alemana (mediados de siglo XVIII) y que son poco conocidos, al menos hasta la aparición del ensayo *Über den Dilettantismus*, de Goethe y Schiller (escrito en 1799 y publicado parcialmente y por primera vez en 1832). Es tan obvio que con el concepto del impulso formativo errado se remite al fenómeno del diletantismo como que con el de lo acabado en sí mismo se remite al de la autonomía, un término (*Autonomie*) que tampoco aparece en el *Versuch*.

<sup>27</sup> Para los propósitos del presente trabajo no es necesario seguir paso a paso la argumentación de Moritz ahondando en cada una de las categorías comparadas (los conceptos crecientes de lo útil, bueno, bello y noble, y los decrecientes de lo innoble, malo e inútil). Basta agregar que la imitación de lo bello es de un carácter diferente de la imitación de lo bueno y lo noble: “se distingue, entonces, en primer lugar de la imitación moral de lo bueno y lo noble por el hecho de que, por naturaleza, no debe aspirar a asimilar el modelo en su interior, sino a formarlo a partir de sí” (2002: 664). Para un análisis pormenorizado de la dilucidación de lo bello en la primera parte de este ensayo, cf. Costazza (1996).

lo bello, “si no hubiera algo en nosotros que reemplaza la energía productora”: esto es el “*gusto* o sentimiento para lo bello” (681). Por esto, se dice que lo bello “no puede ser reconocido [por el pensamiento], debe ser producido [por la energía formativa]... o *sentido* [por el gusto]” (681).

Quedan así establecidas dos clases de personas: las que poseen energía formativa, pueden crear y experimentar lo bello más elevado en la creación, y las que no pueden crear, porque no poseen energía formativa, pero pueden disfrutar de lo bello en la contemplación. Si bien estas dos clases están definitivamente separadas para Moritz, puede ocurrir que alguien que en verdad solo tiene sentimiento para lo bello, y no energía formativa, intente volverse productor:

Para procurarse también él entonces este grado más elevado del goce, que no le es posible obtener ante una obra existente, el sentimiento demasiado vivaz, una vez excitado, ansía en vano producir algo similar a partir de sí mismo, odia su propia obra, la desecha, y pierde el gusto por todo lo bello que existe fuera de él y con lo cual, como existe sin su participación, ya no se alegra (683).

A este autoengaño peligroso, que resume la condición del diletante, Moritz lo denomina impulso formativo errado. Mientras que el impulso formativo verdadero crea por el acto mismo de crear, porque la producción de lo bello es ya un atractivo suficiente, el impulso formativo errado quiere crear a partir de la excitación del sentimiento, para replicar la sensación que la obra terminada produce en él, por lo tanto, está enfocado en una finalidad externa. Así, el diletantismo encuentra una fundamentación estética y se erige como concepto contrario al de la autonomía del arte, que solo es encarnado por el impulso formativo puro.

En el fondo, la distinción entre el auténtico genio creador y el diletante, o, entre el impulso formativo puro y el impuro, replica la forma de la diferenciación entre lo bello y lo útil, porque se basa en la oposición entre lo acabado en sí mismo y la finalidad exterior, entre el objeto y el efecto, la dicotomía que es el eje fundamental de toda la estética de Moritz. Por eso, el diletante se asemeja a aquellas figuras que en los ensayos anteriores se oponían al “artista verdadero”, los artistas menores que persiguen el reconocimiento y buscan un efecto inmediato en el público (ya sea el entretenimiento o la instrucción moral). El resultado objetivo, el fracaso de la obra artística del diletante, se describe con los mismos términos con los que se caracterizaba a las obras de aquellos artistas de moda: lo que ocurre es que “el foco o punto de plenitud de lo bello tiene lugar fuera de la obra, en el *efecto*, los rayos se *dispersan*; la obra no puede redondearse en sí misma” (685).

Sin embargo, más allá de esta similitud, el artista menor y el diletante no son figuras superpuestas, no hay una continuidad entre aquel grupo de artistas no auténticos (que no tenían una denominación explícita en tanto grupo, aunque sí se podían ejemplificar con nombres propios) y lo que ahora se designa explícitamente como impulso formativo errado (y engloba toda una condición existencial, un tipo humano).<sup>28</sup> La crítica a los artistas de moda de los ensayos anteriores apunta a una figura puntual de la institución literaria contemporánea, el artista profesional, que si bien produce obras de segundo orden, es reconocido y consagrado como artista en el mercado. El diletante no logra nunca este reconocimiento, y acaso no lo persigue tampoco, su motivación nace de una sensibilidad artística trágicamente exacerbada y no de un afán materialista, y sus intentos están predestinados al fracaso. Por otra parte, la crítica de Moritz a uno y otro está determinada

<sup>28</sup> Aquí rechazamos completamente la afirmación de Vaget, que ve ya en la oposición a la estética del efecto del *Versuch* una concepción artística definitivamente antidiletantesca (1971: 71).

por diferentes situaciones contextuales (aunque remiten a la misma época, las décadas de 1760 y 1770), porque, en un caso, se relaciona con la profesionalización del artista que aprovecha las nuevas posibilidades de un público amplio para vender su obra como mercancía y, en el otro, se relaciona con la creciente irracionalización del discurso estético sobre la producción artística en el paso de una poética normativa racionalista a las poéticas del genio.<sup>29</sup>

El diletante, por su parte, no solo le hace un daño a la obra de arte, porque no puede redondearla como un objeto acabado en sí mismo y ofrece un producto degradado, sino que sufre un daño personal, psicológico. Es en relación con este punto que Moritz adopta un tono admonitorio, le advierte repetidamente al receptor sin energía formativa que no debe rebasar los límites de la “contemplación sosegada” pretendiendo volverse él mismo un creador:

En efecto, si la constitución del órgano no es bastante afinada [...] todo intento de representar a éste [lo bello] fuera de nosotros se nos malogrará y nos llevaría a sentirnos tanto más descontentos con nosotros mismos cuanto más próximo se encuentre el límite entre nuestro sentimiento de lo bello y la facultad formativa de la que carecemos (683).

El autor admite, sin embargo, que el diletantismo es muy difícil de prevenir y de discernir del auténtico impulso formativo, y reconoce –con un dejo de empática apología– que lo más común es identificarlo recién cuando ya se lo ha padecido. Porque es natural que cuanto mayor sea el sentimiento por un tipo de belleza, tanto más se desee pasar de la contemplación a la producción; el diletante es víctima de una paradoja maligna que lo seduce fatalmente: “Cuanto más perfecto es el sentimiento para un cierto género de lo bello, tanto más está en peligro de equivocarse, de considerarse a sí mismo energía formativa y de esta forma turbar su propia paz interior mediante miles de tentativas malogradas” (683). Además, en este primer momento pasional no se puede dilucidar racionalmente si el impulso proviene de la iniciativa misma o de “la intuición del goce posterior que producirá su obra”, con lo cual, “salvo sobre la base de una cantidad de tentativas frustradas, es casi imposible evitar este autoengaño” (685). A partir de esto, Moritz introduce también, junto a la fundamentación estética, una sintomatología del diletantismo, porque el impulso formativo errado conlleva tanto la ruina de la obra como la de la propia persona; las “miles de tentativas malogradas”, predestinadas al fracaso por la falta de energía formativa, llevan al diletante a sentirse descontento consigo mismo, a la frustración y la melancolía. La descripción de las consecuencias psicológicas y los rasgos personales del diletantismo, que aparece esbozada en este ensayo, se volverá un tema protagónico de la narrativa alemana (de Goethe a Thomas Mann), y Moritz lo desarrolla sobre todo en la novela *Anton Reiser*, particularmente en la cuarta parte, publicada en 1790, que es la única escrita con posterioridad a este ensayo y funciona como ejemplificación directa de algunos de sus postulados estéticos.

La unilateralidad en la crítica al diletantismo se debe a que el diletante no puede mejorar; si bien se admite que el sentimiento de lo bello, el gusto, puede perfeccionarse o educarse mediante “una calma consideración previa de la naturaleza y del arte como gran totalidad única” (2002: 693), no sucede lo mismo para el impulso formativo, que aparece casi siempre como un don innato, y que si no se tiene la fortuna de poseer, todo intento de volverse productor es en vano. Tanto en *Die*

<sup>29</sup> Sobre el contexto de los debates estéticos acerca de la producción artística y, en particular, el concepto de genio, con los que discute Moritz, cf. Costazza (1999).

*metaphysische Schönheitslinie* como en *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, la auténtica capacidad artística, el impulso formativo puro, aparece mayormente como una cualidad sumamente valiosa y extraña. La energía formativa es propiedad solamente del *Genie*, un concepto extendido en la estética del siglo XVIII para designar a individuos extraordinarios con una capacidad creativa intuitiva, espontánea y original (Bürger 1996: 141-60; Costazza 1999: 137-77). Es cierto que, como señala Costazza, se trata de un genio menos impulsivo y más metódico, porque está comprometido a reflejar en una medida abarcable las proporciones de la naturaleza. En este sentido, vemos que en *Der tragische Dichter* (*El escritor trágico*, 1786) Moritz designa al poeta como *Meister* –al igual que hará Goethe más tarde y con mayor decisión–, lo cual implica una figura autoral de mayor control y racionalidad que contradice aquella del *poeta vates*, que crea en un arrebatado de inspiración. Aquí, el acto creativo se describe como un proceso consciente y no arbitrario, el gran poeta dramático es el que posee la fortaleza anímica (“*Stärke der Seele*”) para dominar su objeto y no dejarse llevar por la fantasía (Moritz 1997: 878). Pero, aun así, la noción de *Meister* no se enfatiza en otros textos, y la capacidad creativa no parece poder ser aprendida, sino que se describe más bien como un don que la naturaleza le confiere a pocos elegidos. Cuando Moritz explica cómo se obtiene la energía formativa, lo hace en términos sumamente abstractos, en un sentido antropológico, se refiere a la adquisición de una capacidad por parte de la especie humana, y no de un individuo, y se trata de un don divino, nunca de una búsqueda o un esfuerzo personal:

la naturaleza plasmó en todas las zonas climáticas lo bello, reflejándose *en las más puras almas* en sus momentos más calmos. *Ella sola conduce de la mano al artista figurativo, al poeta, a su santuario más recóndito*, donde ha preparado desde hace siglos al impulso formativo que se desarrolla nuevo, y le ha prescripto su camino [el subrayado es nuestro] (Moritz 2002: 691).

Así como lo bello es escaso y brilla entre la abundancia habitual de lo común y lo malo, “la naturaleza no suele permitir que madure y se desarrolle totalmente la energía formativa” (687). Solo los que fueron bendecidos con un órgano lo suficientemente afinado poseen la capacidad para reflejar en pequeño la gran totalidad, el resto debe limitarse a observar, y todos sus intentos artísticos están de antemano condenados al fracaso. Es así que no importa qué tan experto sea el receptor, no hay posibilidad de convertirse en artista: “El mayor valor que podría asignársele en tanto sentimiento, no puede considerarse en él como energía formativa” (ibíd.:683). Esta lectura se refuerza en *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der Schönen Künste* (*Bases para una completa teoría de las bellas artes*, 1789), que es un resumen casi textual, con forma de lista, de las principales tesis de *Über die bildende*, cuando Moritz utiliza una nueva denominación para hablar del genio formador: “el artista de nacimiento” (“*der geborne Künstler*” 1997: 1019).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> En una ocasión excepcional, en el artículo *Über eine Preisfrage: Wie kann der Nationalgeschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Literatur, entwickelt und vervollkommen werden?* (*Sobre una pregunta de concurso: ¿Cómo se puede desarrollar y perfeccionar el gusto nacional mediante la imitación de obras extranjeras, tanto de la literatura antigua como de la moderna?* 1789), Moritz modifica esta concepción de dos clases totalmente separadas y parece aceptar por un momento la existencia de una tercera clase intermedia –¿emparentada con el impulso formativo errado?–: “que se sitúa en el medio entre la clase productora y la que solo disfruta, y hace la transición, por así decirlo, de la segunda a la primera. - Esta es la parte observadora o contempladora, que ni se limita a disfrutar ni posee la energía de producción, sino que se resarce de la falta de ésta asomándose a la producción de lo bello en sus zonas más secretas” (“*der zwischen der hervorbringenden und bloß genießenden Klasse in der Mitte steht, und von dieser zu jener gleichsam den Übergang macht. - Dies ist der betrachtende oder beschauende Teil, der weder bloß genießt, noch eigentliche*”).

---

---

## V. Conclusión

El tema de la creación artística está presente en los ensayos de Moritz desde el *Versuch* de 1785, y aparece ligado estrechamente a las reflexiones sobre la autonomía del arte. Desde este comienzo se delinea una división entre dos tipos de productores que, en un sentido general o esquemático, se mantiene en todos los escritos posteriores. El artista verdadero es el que defiende la autonomía del arte, orienta su producción al objeto, a la creación de un todo acabado en sí mismo; el artista inauténtico niega la autonomía porque su proceso productivo se orienta al efecto. Mientras que la definición del artista verdadero y su conexión con el concepto de autonomía permanece básicamente invariable, la representación del artista inauténtico asume formas distintas de un ensayo a otro. En el *Übersicht* la contracara del artista verdadero es el artista menor, que se presenta con rasgos más concretos que en el *Versuch* y con referencia a las condiciones históricas específicas que ocasionan su proliferación en el presente. Los artistas menores abundan en la literatura contemporánea, y se aprovechan del mercado ampliado y del bajo nivel del gusto para alcanzar el reconocimiento público mediante obras efectistas. Ya se trate de autores de literatura de entretenimiento o de buenas piezas morales, en cualquier caso, se niega el principio de la autonomía del arte al perseguir un objetivo inmediato —la diversión o la educación, lo mismo da—.

En ensayos como *Die metaphysische Schönheitslinie* o *Über die bildende* se amplía la caracterización personal del artista verdadero, y vemos que su capacidad creativa, por un lado, no es simplemente una decisión a favor de la autonomía del objeto, sino que es el atributo exclusivo de una personalidad singular y, en segundo lugar, que no es una práctica asimilable, sino una condición innata. El verdadero artista aparece entonces como el genio creador, y su contrafigura, como se desarrolla en *Über die bildende*, es el diletante, que no es ni equivalente ni una continuación del artista menor. Las dos figuras negativas del el artista menor y del diletante coinciden en el incumplimiento de la autonomía del arte, pero cada una enfatiza un aspecto distinto de la inautenticidad artística (el afán de reconocimiento o el impulso formativo errado) y responde a contextos también diferentes (profesionalización del escritor o irracionalización de las teorías sobre la producción artística). Las características del genio son conocidas, y Moritz las retoma de la tradición estética del siglo XVIII, aunque no sin aplicar modificaciones tendientes a moderar la impetuosidad y la libre originalidad; esto es necesario para atar al genio al principio fundamental de lo acabado en sí mismo, que reclama la mayor importancia para el producto y no para el productor. La mayor novedad es la caracterización del impulso formativo errado, es decir, el autoengaño trágico que hace que una persona sin energía formativa, estimulada por un sentimiento para lo bello demasiado excitado, abandone la postura de la contemplación sosegada y se precipite en la creación artística, con consecuencias fatales tanto para la obra (porque la producción no se concentra en el objeto, sino en la sensación que él nos despierta) como para la persona (porque la reiteración de intentos fallidos conduce a la frustración y la melancolía). Así, Moritz provee la primera fundamentación estética para la crítica al diletantismo (al mismo tiempo que es sensible respecto a sus padecimientos personales). La producción artística auténtica, entonces, depende de un factor objetivo —la autonomía de la obra— y de uno subjetivo —el genio—, y es este segundo componente el que determina la separación irreconciliable y existencial entre el artista verdadero y

---

Hervorbringungskraft besitzt, sondern sich für den Mangel derselben dadurch schadlos hält, daß er der Hervorbringung des Schönen in ihren geheimsten Gängen nachspähet”) (1997: 1027).

el diletante. Mientras se sostenga la idea del artista como genio, la mera existencia del diletante representa un acto de rebeldía contra todo el sistema, porque pretende quebrar la dicotomía de base y pasar del grupo de los receptores al de los productores. Será necesario abandonar la justificación subjetiva de la producción artística para que el diletante pueda recorrer un camino de aprendizaje y deje de ser una figura completamente negativa. Pero este paso no lo dará Moritz, sino su amigo, Goethe.

GABRIEL D. PASCANSKY es licenciado y profesor en Letras (UBA) y trabaja como investigador en la cátedra de Literatura Alemana. Es doctorando en Literatura en la UBA y su tema de investigación es la crítica al diletantismo en la literatura alemana durante la Goethezeit. Tradujo del alemán la novela de E.T.A. Hoffmann Pequeño Zaches llamado Zinnober (EUFyL, 2020) y artículos del Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo.

## Bibliografía

- ADLER, H. 1998. “Moritz, Karl Philipp”. En B. Witte; Th. Buck; H-D., Dahnke; R. Otto; P. Schmidt (eds.), *Goethe Handbuch*, Tomo 4/2. Stuttgart, Weimar: Metzler, pp. 715-7.
- BURELLO, M. G. 2012. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- BÜRGER, P. 1996. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor. Trad.: R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- COSTAZZA, A. 1996. *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlín: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlín: Peter Lang.
- DICKSON, Sh. 2021. “Eclectic Dichotomies in K. P. Moritz's Aesthetic, Pedagogical, and Therapeutic Worlds”. *Goethe Yearbook*. Vol. 28, 1-16.
- GOETHE, J. W. 1998. “Über den Dilettantismus”. En *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Tomo 18: Apel, F. (ed.). *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, pp. 739-85.
- HAMPTON, A. J. B. 2013. “The Aesthetic Foundations of Romantic Mythology: Karl Philipp Moritz”. *Journal for the History of Modern Theology/ Zeitschrift für Neuere Theologiegeschichte*. Vol. 20, N° 2, 175-91.
- MORITZ, K., Ph. 1997. *Werke in zwei Bänden*. H. Hollmer y A. Meier (eds.). Tomo II: *Schriften zur Popularphilosophie / Reisen / Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker.
- \_\_\_\_\_. 2002. “De la imitación formativa [creativa] de lo bello”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Vol 25, N° 2, 653-710. Trad.: R. Rohland de Langbehn.
- \_\_\_\_\_. 2009. “Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de ‘lo acabado en sí mismo’”. *Pensamiento de los confines*. Vol. 25, 169-72. Trad. de M. G. Burello.

- PASCANSKY, G. D. 2023. “Formación o diletantismo. Las novelas de Karl Philipp Moritz”. *Badebec*. Vol. 12, N° 24, 212-30.
- SAFRANSKI, R. 2015. *Goethe. La vida como obra de arte*. Buenos Aires: Tusquets. Trad.: R. Gabás.
- SCHREIBER, E. 2012. *The Topography of Modernity. Karl Philipp Moritz and the Space of Autonomy*. Ithaca: Cornell University Press.
- SCHRIMPF, H. J. 1980. *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: Metzler.
- STENZEL, J. 1974. “„Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes „Dilettant“ in Deutschland”. *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*. Vol. 18, 235-44.
- SZONDI, P. 1992. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor. Trad. de F. Lipi.
- TODOROV, T. 1993. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- VAGET, H. R. 1970. “Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgechichte”. *Schiller Jahrbuch*. Vol. 14, 131-58.
- . 1971. *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*. Múnich: Winkler.
- WITTMANN, R. 2011. *Geschichte des deutschen Buchhandels: Ein Überblick*. Múnich: Beck.