

# Apuntes para una revisión de la categoría estética de genio

Antonio Molina Flores

Universidad de Sevilla

Parece necesaria la revisión crítica de uno de los conceptos clave del arte y la reflexión filosófica: el genio. Diderot, Kant, Schopenhauer hacen unas aportaciones que permanecen casi invariables hasta nuestros días, con algunas excepciones que destacan un componente ideológico inaceptable desde un paradigma político de igualdad hombre-mujer, universalidad de las capacidades creativas del ser humano, desarrolladas en un sistema democrático e importancia de la obra, sin mitificar al sujeto que la realiza.

Para preparar este artículo lo primero que consulté fue *El Rincón del Vago*, ese indescriptible lugar de Internet que ha cambiado la faz y el interfaz de esta generación de estudiantes 2.0. Y encontré un artículo que centraba bastante bien el tema. No era mal comienzo. El problema es que el artículo robado se parecía mucho a otro escrito hace años por quien suscribe. Consulté papeles antiguos que no acabo de tirar y encontré un texto idéntico. Me había robado a mí mismo unas ideas con la sensación creciente de que ya no me pertenecían, disueltas en esa maraña que llamamos Red. Les cuento esto porque no quiero que me acusen de original y como

tampoco la historia me parece muy edificante, nunca podré ser acusado de ejemplar.

Originalidad y ejemplaridad son, como veremos, las dos notas que Kant atribuye al genio.

Se trata de desterrar de nuestro vocabulario, en la medida de lo posible, la palabra genio. Y si no de desterrar, al menos poner en cuestión algunos de sus usos.

Las ideas nacen, se reproducen y mueren. A veces, en el mejor de los casos, esta vida de las ideas puede medirse en miles de años, con lo que nos parecen eternas a seres que vivimos como máximo algunas décadas. De ideas como la belleza, la democracia o el bien, escuchamos sus primeras formulaciones, ya precisas, hace por lo menos veinticinco siglos. Contribuir, del modo más humilde y marginal, a esta vida milenaria es un placer que nos acerca a la experiencia de la eternidad. Como se sabe la eternidad solo podemos experimentarla en un instante, con lo que también experimentamos a la vez, paradójicamente, nuestra propia muerte.

Desde que el Romanticismo empezó a ocuparse de la creatividad como uno de los temas fundamentales de la literatura y el arte, sobre

todo a raíz de la especial consideración de lo subjetivo, la idea de genio<sup>1</sup> se perfiló como una de las categorías estéticas vinculadas a la modernidad. Y así ha seguido, en cierto modo, hasta hoy. Con pocas críticas radicales y solo algunas excepciones que venían del ámbito marxista —no en todos los autores— o del pragmatismo.

El constructivismo ruso, por ejemplo, se mostró siempre ajeno a la idea de genio y creatividad, poniendo el énfasis en la idea de “construcción”, más ligada a los trabajos manuales y al espacio obrero pero adquiriendo trascendencia política, de modo que era la base de la construcción de un “hombre nuevo” y una “nueva sociedad”.

Sin embargo, autores como Theodor W. Adorno, en su *Teoría Estética*, trata el asunto de la creatividad refiriéndose al “genio”, sin mostrar ningún recelo frente al concepto. Una perspectiva diferente es la desarrollada por Walter Benjamin. Para Benjamin, la crítica de arte es el conocimiento del objeto<sup>2</sup>, por tanto no se ocupa del sujeto del arte y deja fuera de su esfera de intereses el tema del genio. O más bien habría que decir que toda su obra no es más que una batalla contra la falacia del sujeto autónomo, contra la ilusión del yo; ese reflejo espectral y fantasmagórico.

Aunque vinculado a nuestro lenguaje desde el *genius* latino, es con el nacimiento de la Estética como disciplina, en cierto modo autónoma frente a la filosofía, cuando se desarrolla una genuina teoría del genio artístico en autores como Diderot, Kant, Schiller o Schopenhauer. Es Immanuel Kant quien dirá en su *Kritik der Urteilskraft*, que las dos características del genio son “originalidad” y “ejemplaridad”. Originalidad porque no imita modelos y ejemplaridad porque su actuación o el desarrollo de su obra tienen un componente moral.

La dialéctica individuo-sociedad, finito-infinito o imanencia-trascendencia, tan querida al Romanticismo, encuentra en el genio el despliegue de un sujeto absoluto, autónomo, libre y creador.

Así empiezan a verse genios no solo en el arte sino en la política, en la guerra, en la diplomacia o en la ciencia, generándose una “ideología” del genio profundamente elitista, distante y aristocrática. Ya Schopenhauer advierte que el genio ha de darse en el cuerpo de un hombre, y así lo dice literalmente en varios pasajes de su *Die Welt als Wille und Vorstellung*<sup>3</sup>.

Sea porque la época no supo valorar casi ningún tipo de creatividad femenina, sea por la misoginia exasperante de Schopenhauer y Kant, el caso es que el genio se relaciona casi invariablemente con varones. Y el lenguaje ya nos advierte algo de ese componente ideológico que vamos siguiendo cuando advertimos que no es posible usar el femenino de la palabra “genio”, de modo que apenas hemos oído decir de alguien que sea una “genia”, aunque podamos decir de cualquier mujer que sus obras son geniales.

Con tales supuestos es normal que en muchos autores se repita de modo a-crítico todo lo relativo al genio, pero sorprende en Theodor Adorno. Tal vez poderosamente influido por el Expresionismo —sobre todo el musical—, al fin y al cabo un movimiento fuertemente subjetivista, de filiación romántica, no pudo Adorno elevarse, o no quiso, a cierta objetividad que le hubiera dado otra perspectiva frente a la obra de arte. Pero para él, las composiciones de Alban Berg o Schönberg no solo captan el espíritu y sentido de la época sino que lo expresan en su singularidad insobornable. Y ahí se suma a la gran corriente que desde el siglo XVIII utiliza la palabra de raíz latina, importada del francés, porque los alemanes no tenían un término similar, sustituyendo con genio al más genérico *Geist*. Sin embargo Adorno sabe ver los dos polos contrapuestos del debate, sin decidirse aparentemente por ninguno. Por una parte vincula la idea de genio a un “residuo romántico”, pero por otra dice cla-

<sup>1</sup> Gusto y genio. En la cotización bursátil de los conceptos estéticos debemos seguir apostando por el gusto, sobre todo después de que la cocina haya entrado en la última *Dokumenta* de Kassel. Y retirar nuestras acciones del genio; un Goliat que todavía no ha caído, pero al que David ya ha disparado su honda.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1988.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1987. Parece ser que, por fin, vamos saldando en nuestro país, la deuda con Schopenhauer, que tanto apreció a Calderón, Cervantes y Gracián. Y últimamente se han publicado varias traducciones de su obra *El mundo como voluntad y representación*. Así, Pilar López de Santamaría, Roberto R. Aramayo, Rafael José Fernández y M.ª Montserrat Armas Concepción se suman a la benemérita de Ovejero y Mauri, traducción de 1928, hasta hace poco la única existente de la obra completa. Para el tema del genio, Cfr. capítulo 36 del Libro Tercero y capítulo 31 de los Complementos al Libro Tercero.

ramente: “Sería genial el individuo cuya acción coincida con la del sujeto absoluto”<sup>4</sup>.

Porque si destacamos la excepcionalidad, la singularidad, la originalidad, como características del arte más elevado —si seguimos manteniendo esta noción de “arte elevado”—, estaremos en la órbita de una teoría del arte que quiere hacer de la burguesía más avanzada una nueva aristocracia. Algo de ese elitismo ve Adorno en Schiller. Y es sintomático que una de las pocas veces en que es claro al adoptar cierta distancia del concepto de genio, lo haga a través del humor y precisamente citando a Beethoven y su referencia a que muchos efectos atribuidos al genio tienen que ver más bien con el uso del acorde de séptima disminuido<sup>5</sup>.

Con frecuencia, en su *Teoría Estética*, tenemos la sensación de que Adorno se divierte pensando una cosa y la contraria. Esto tal vez tenga que ver con la génesis de la obra, compuesta por artículos parciales, guardados largo tiempo y revisados con furia. Y esa escritura deja marcas en el texto que lo hacen, no ya dialéctico —que sería el comentario más previsible— sino arisco, intratable, contradictorio. Pero siempre lleno de sugerencias. Porque, además, Theodor Adorno no es solo un excelente lector de la tradición estética, sino un atento observador de la pintura de su tiempo y, como músico, se acerca especialmente al dodecafonismo y la nueva música. Es, en suma, una obra apasionada, fruto de la lucidez y de la reflexión pero también tiene algo de obra secreta, de escritura privada. Singular ensayo y sistema que bien pudiera llevar el subtítulo de la obra de Peggy Guggenheim, *Memorias de un adicto al arte*.

Volvamos a nuestro incierto tiempo en el que la palabra genio, ajena o consciente de esta ideología, no ha dejado de utilizarse. Ray Monk subtitula su biografía sobre Ludwig Wittgenstein, “el deber de un genio”, subrayando el componente moral como nervio de una vida dedicada a la filosofía en la exigencia de ser original y ejemplar. Otros como Harold Bloom tienen menos reparos en usar la palabra, e incluso da título a alguna de sus monografías.

Desde que Joseph Beuys sugiriera que en todo hombre hay un artista<sup>6</sup> o, diríamos hoy, toda persona humana es artista, o es creativa, la ideología del genio no se sostiene. Si además no es adecuada para nombrar la excelencia en el arte realizado por mujeres, habrá que revisar la categoría estética o circunscribirla a un determinado período histórico, necesitando al utilizarla poner notas a pie de página<sup>7</sup>. En definitiva, dar explicaciones.

Estos son los términos que se proponen para un futuro debate, aunque no estará de más advertir que para poder moverse mejor por conceptos con un componente temporal tan evidente, se sugiere que la reflexión se ciña a tres categorías que agrupan a Arte en relación con su tiempo. (Estas coordenadas o categorías artísticas son, dicho brevemente: 1.-Arte Aristocrático, que también podría enunciarse como arte en un tiempo aristocrático<sup>8</sup>; 2.- Arte Democrático; y 3.- Arte Caótico. Correspondiéndose este último con nuestro presente o, lo que otros llaman posmodernidad. Aristocrático sería el arte realizado por Velázquez y Mozart. Democrático sería el arte realizado por André Breton y Robert Smithson. Caótico<sup>9</sup> el arte de Damian Hirst.)

Nuestra posición es que la categoría estética de genio, tan útil para entender el arte en épocas aristocráticas, es inservible para el análisis de otros tipos de arte. Como la otra categoría de “creatividad” lleva el sello de su pasado teológico, el genio ya solo aguanta sobre sus hombros el mero pasado.

A veces es solo cuestión de método o de cambio de perspectiva. Dice Richard Sennett, al final de su obra *El artesano*: “El lector perspicaz habrá

<sup>4</sup> “Genie soll das Individuum sein, dessen Spontaneität mit der Tathandlung des absoluten Subjekts koinzidiert”. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkam Verlag, 1993, p. 254. Donde, por si hubiera alguna duda, aparece la *Tathandlung* fichteana de la Wissenschaftslehre.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 320.

<sup>6</sup> Eckhard Neumann, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Traducción de Miguel Salmerón Infante, Tecnos, Madrid, 1992 p. 99. Neumann sugiere que la idea estaba ya claramente expresada en Schleiermacher (1835): “Todos los hombres son artistas”.

<sup>7</sup> Antoni Marí, *Euforió, espíritu y naturaleza del genio*. Traductor Carlos Losilla, Tecnos, Madrid, 1989. Un estudio del genio desde la cultura clásica a Friedrich Schelling, pasando por el Renacimiento, Diderot, Kant y Schiller.

<sup>8</sup> Desde un punto de vista político, es completamente inaceptable que el componente aristocrático del arte esté hoy potenciado por las Instituciones (democráticas). Hay que señalar que se hace desde un nuevo despotismo ilustrado que necesita la connivencia de políticos, críticos, artistas, comisarios de exposiciones, así como de responsables, directores y gestores de centros de arte o museos. Pero el poder, en todas sus formas, nunca ha podido resistirse a la capacidad de representación simbólica del arte.

<sup>9</sup> El sistema del arte como un campo de oportunidades (económicas).

advertido ya que la palabra 'creatividad' aparece lo menos posible en este libro. Eso se debe a que dicho término lleva implícita una gran carga romántica, la del misterio de la inspiración, las reivindicaciones del genio<sup>10</sup>. Lo que nos remite, de nuevo, a aquella consideración ideológica. Quienes están en la cúspide del poder —sea político, religioso o ambos— siguen hablando del genio como prototipo. Recientemente, Benedicto XVI, José Ratzinger, a la vez que se enternecía con dedicar el templo a alguien que se llamaba como él, san José, se refería a Gaudí como “arquitecto genial”. El genio, el santo, el héroe son figuras del pasado. Desterrémoslas del lenguaje ordinario y combatámoslas desde el científico. La Bauhaus, en su intento de pasar a forma un ideario político, inventó un alfabeto sin jerarquías, ni altas ni bajas, ni mayúsculas ni minúsculas. El alfabeto fue descartado al imponerse el criterio de “legibilidad”. Lejos de nosotros el afán de crear normas, —aunque dijera Kant que el genio da la regla al arte, o quizás por eso— y sugerir a los demás lo que deben decir y escribir. Se trata de que no solo incluyamos en nuestros usos del lenguaje la dimensión etimológica, tan fácilmente manipulable como demostró Heidegger, sino la de historia de las ideas. Las ideas nacen, se desarrollan y dejan de ser usadas. Pero es a los poetas, novelistas, ensayistas o simples hablantes a quienes corresponde expresar y desarrollar las potencialidades del lenguaje.

A partir de esta reflexión entendemos que debe producirse un giro copernicano, para pasar de la atención por los sujetos al interés por la obra. Y de ahí a la obra que tenga un componente supra-individual, colectivo, social, comunitario. Tratando de evitar la fantasmagoría del yo, todo lo pseudo-biográfico y meta-ficcional, todo lo que nos aleje de nuestra condición mortal, asumida sin reflejarnos en sus espejismos.

En un espacio en el que extrañamente coinciden Benjamín —primacía de la obra frente a sujeto que la realiza— y Duchamp —el espectador como posteridad—, quedan atrás posturas que, por su atractivo, nos deslumbraron. Pensemos en Baudelaire. Afirma en *El pintor de la vida moderna*:

“El genio no es sino la recuperación voluntaria de la infancia”<sup>11</sup>.

Nos sentimos seducidos por esta idea de una infancia recuperada a voluntad, como eterno manantial del arte. Pero si comparamos este comentario suyo con otro fragmento, se nos aclarará la posición desde la que habla el autor de *Les fleurs du mal*. Dice en *Mi corazón al desnudo (Diarios Íntimos)*:

“Lo que pienso del voto y el derecho de elección. De los derechos del hombre. Lo que hay de vil en una función cualquiera. Un dandy no hace nada. ¿Os imagináis un dandy hablando al pueblo, excepto para abofetearlo? No hay más gobierno razonable y asegurado que el aristocrático. Monarquía o República, basadas en la democracia, son igualmente absurdas y débiles. Náusea inmensa de carteles. Únicamente existen tres seres respetables: el sacerdote, el guerrero y el poeta. Saber, matar y crear. Los otros son tallables y curvables, hechos para la cuadra, es decir, para ejercer lo que se llaman las *profesiones*”<sup>12</sup>.

Poco a poco van encajando las piezas del puzzle desplegado.

Hay algo irreductible en el objeto artístico que no se deja explicar del todo por mucho que sepamos del autor, autora o autores de la obra. Terminemos con un poema para ilustrar esta idea. Es *Aria I* de Ingeborg Bachmann:

“Allí donde nos volvemos, en la tormenta de las rosas, está la noche iluminada de zarzas, y el trueno del follaje, tan silencioso entre los arbustos, nos sigue hasta la cerca.

Donde sea que se extinga lo que inflaman las rosas, nos arrastra la lluvia al río.

¡Oh, noche más lejana!

Pero una hoja, que nos alcanzó, flota sobre las olas y nos sigue hasta la desembocadura”<sup>13</sup>.

¿Quién puede agotar y acaso comprender cabalmente este verso?

*Donde sea que se extinga lo que inflaman las rosas.*

<sup>10</sup> Richard Sennett, *El artesano*, traducción de Marco Aurelio Galmirani, Anagrama, Barcelona, 2009. Asimismo, Hans Joas, *The Creativity of Action*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, Espasa, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2000.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Diarios Íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, traducción de Rafael Alberti, Editorial Renacimiento, 1992, Sevilla, pp. 59-60.

<sup>13</sup> Ingeborg Bachmann, *Últimos poemas*, traducción de Cecilia Dreytmüller y Concha García, Editorial Hiperión, Madrid, 1999, p. 49.