

Reseñas sobre los tropiezos

El Genio o la Genialidad

Formas de Triunfar





Murray Gell-Mann
Mini Libro N° 101

[Mini Texto: Introducción a la Inteligencia Primordial](#)

Una Brújula en la Niebla



elRivalinterior.com

Psicología del Deporte
Estamos preparando la mente de los campeones



Trata a las pequeñas cosas como si fueran grandes y a las grandes como si fueran pequeñas. Pascal

Donde hay presión,
hay una oportunidad
Jimmy Connors

Cuadernos de Psicología del Deporte N°

Nuestros E-Books se actualizan periódicamente - [Actualizar](#)

*Si desconoces a tu enemigo y no te conoces,
en cada batalla correrás serio peligro.*

*Si conoces al enemigo y no te conoces a ti mismo,
tus posibilidades de victoria son iguales
a tus posibilidades de derrota.*

*Conoce a tu enemigo y a ti mismo, así,
en cien batallas jamás correrás el menor peligro.*

Sun Tzu "El arte de la guerra"

*Los expertos en combatir no se encolerizan, los expertos en ganar no se asustan.
Así el sabio gana antes de luchar, mientras que el ignorante lucha para ganar*

Zhuge Liang - El arte de la guerra

El Genio y la Genialidad

Murray Gell-Mann, el nobel de Física que clasificó las partículas subatómicas y "trajo orden al Universo"



Murray Gell-Mann fue un erudito que vio conexiones y patrones en muchos campos diferentes, desde la física a la economía.

Fue el físico que trajo orden al "caótico zoológico" de partículas subatómicas.

Gell-Mann no sólo introdujo principios que permitieron clasificar las partículas subatómicas con un criterio que el físico nombró "el camino

óctuple" en referencia a una de las enseñanzas más fundamentales del Budismo.

El científico también acuñó el término "quark" para uno de los componentes fundamentales de la materia, inspirándose en una novela de James Joyce. Y predijo la existencia de esa partícula elemental años antes de que fuera confirmada por experimentos.

Un Nobel cuenta cómo obtener ideas creativas

Presentación:

Murray Gell-Mann es un científico todo-terreno, que además ganó el premio Nobel de Física. En esta charla describe el concepto de creatividad y cómo, desde su experiencia y la de aquellos que le rodearon durante sus investigaciones.

Como mínimo resumen, aquí van algunas de mis notas, centradas en los conceptos de pensamiento creativo más que en los ejemplos de física de partículas que explican su punto de vista alrededor de cada idea.

Lo primero es definir los pasos en el pensamiento creativo. El investigador alemán Hermann Helmholtz definió, en el siglo XIX, tres pasos en el descubrimiento: **saturación**, **incubación** e **iluminación**, que Poincaré enriqueció posteriormente con el cuarto paso, la verificación. Getzels añadió un primer paso, el de "first insight", o apercibimiento inicial.

Creo que el tema de mayor trascendencia que aborda es el de la importancia que tienen la formulación inicial del problema, más crítico que la propia resolución. Una vez más, es necesario saber qué problema hay que resolver, y cuáles no (aunque inicialmente lo parezca). Vivimos en una sociedad en la que aprendemos a resolver problemas, pero su formulación nos viene dada en la escuela. Desgraciadamente, la vida real no nos otorga esos problemas tan claramente descritos, por lo que el entender qué es lo que REALMENTE hay que resolver nos lleva de cabeza.

Por otra parte, en la propia resolución del problema, la asunción de la existencia de una serie de reglas implícitas delimita la capacidad de los individuos que trabajan para encontrar la solución óptima. Ya escribí sobre ello en un post relacionado con la semana del emprendedor en Stanford, y para un tema recurrente en esta área. En muchos casos, "pasar" de las asunciones existentes es lo que permite dar el salto a la resolución creativa. En un vídeo, el profesor comenta cómo el rugby fue inventado cuando alguien se saltó la regla de que si había un balón en juego, había que darle con los pies.

EL GENIO

El concepto moderno de mérito ha crecido bajo la sombra tutelar de la figura del genio, un modelo de humanidad ideal que sustituye y adopta rasgos del caballero, el santo, el sabio y el héroe, articulándolos con valores modernos como la libertad, la originalidad y la autenticidad. El

rechazo a las convenciones y a los modelos imitativos a favor de la originalidad y de la autenticidad constituye un valor moderno que el arquetipo del genio ha congregado en permanente diálogo con estas figuras ejemplares.

En el siglo XVIII Kant definirá a la figura del genio de una forma que, si bien no es novedosa, contendrá algunos de los rasgos hegemónicos que el concepto adoptará en el mundo moderno, que cifró en este arquetipo un ideal de excepcionalidad basado en aquello que se juzga como la evidencia de soberbias facultades. Kant caracteriza a la genialidad como un don innato para el arte con el que la naturaleza favorece a algunos individuos. [1] La singularidad -y la paradoja- del genio es que si bien no obedece a reglas, suministra las reglas del arte venidero, y en particular aquellas a las que se sujetarán los artistas que carecen del preciado don. De modo que el genio se caracteriza por un rasgo cardinal del individuo moderno: su aspiración de originalidad, un imperativo que parte de la reflexión en torno a los procesos de creación artística pero que excederá el marco del arte y conformará uno de los modelos tutelares de la modernidad en su conjunto.

Aunque la figura del genio es eminentemente moderna -está ausente en la tradición clásica griega, despunta en el renacimiento y se manifiesta abiertamente en el prerromanticismo alemán con el movimiento Sturm und Drang-, muchos de sus rasgos se remontan a la antigüedad greco-romana.

Este capítulo se propone rastrear el concepto de mérito desde la perspectiva del ideal moderno de genio, tomando como eje el análisis kantiano de esta figura, indagando los antecedentes y las derivaciones

de una doctrina que influirá enormemente en los desarrollos posteriores del concepto, particularmente en el del romanticismo, un movimiento que extremará la valoración del genio como modelo de humanidad ideal.

Antecedentes platónicos de la teoría del genio

La problemática del genio refleja el interrogante por el origen de la capacidad humana de creación. La antigüedad clásica adscribe el principio de la creación a un poder sobrehumano: la inspiración divina -el estado suscitado por acción de las musas- revela por un lado que la creatividad no era considerada una cualidad estrictamente individual y por el otro el carácter extraordinario e inusual cifrado en el acto creativo, por medio del cual se expresa la mismísima divinidad. La idea de inspiración adopta diversos nombres a lo largo de la historia: entusiasmo, furor, frenesí, éxtasis (sus diferencias semánticas no son sustantivas, y básicamente expresan una suerte de trance divino en el que el alma se halla fuera de sí para tener su sede en la misma divinidad). La doctrina platónica de la inspiración es un antecedente directo de la idea moderna de que el genio se caracteriza por prescindir de reglas. Escribe Platón en el Ion (533 D- 534 E 5):

"La musa inspira a los entusiastas; éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma así una cadena de inspirados. No es mediante el arte (techné) sino por el entusiasmo y la inspiración como los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí, los poetas no tienen la cabeza fría cuando componen sus hermosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran

en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que vuelven en sí (...) El poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y lo hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos".

Quien crea que la técnica es suficiente para devenir poeta, quien aspire a prescindir del delirio suscitado por las musas, estará lejos de la perfección artística. En Platón no sólo ya está presente la idea de que el principal valor del artista no es el de seguir las reglas establecidas por las técnicas artísticas, sino también otro rasgo que desarrollará el concepto hegemónico de genio moderno: las reglas que surgen de la obra del artista inspirado serán las que sirvan de modelo para las generaciones venideras. El entusiasmo suscitado por las musas, escribe Platón en el Fedro (245a), "inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes".

¿Qué nos da derecho a considerar que un poeta está inspirado? Platón esgrime tres argumentos para probar que la capacidad poética surge de un furor divino: los grandes poetas escriben sin esfuerzo, apenas comprenden lo que han escrito y "no son los hombres más sabios ni los que han estudiado desde su juventud". Ni el estudio ni una práctica asidua serán las condiciones de posibilidad del gran poeta. Solo el furor hará de él un artista inspirado. Estos tres elementos reaparecerán en la teoría moderna del genio, que juzga al artista como un favorito de la

naturaleza por una obra cuyo completo significado a menudo no comprende [2], por la espontaneidad con que crea y por su prescindencia de los saberes constituidos en torno a su arte.

La teoría del entusiasmo o de la inspiración divina será retomada por el neoplatonismo, y en particular por Marsilio Ficino, Pico della Mirándola, que en *De dignitate hominis* contrapone el mundo astrológico, producto de fuerzas cósmicas, al mundo de la cultura humana, producto del genio, Giordano Bruno (*Eroici Furori*) y Shaftesbury, articulando rasgos cardinales de la moderna teoría del genio.

Platón no utiliza la palabra genio, que deriva en forma directa del latín, pero su idea de que el poeta no es extraordinario mediante el acatamiento de las técnicas artísticas sino mediante la inspiración será desarrollada profusamente por la moderna teoría del genio. Platón encontrará un motor divino para la inspiración y Kant cifrará ese impulso en la naturaleza, pero ambos conciben al artista como un instrumento que expresa instancias que van más allá de sí mismo. El poeta, el enamorado, la Pitia que anuncia profecías en Delfos y quien participa de las danzas rituales son poseídos por un dios: "no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas -escribe Platón en el *Ion* (533 D-534 E 5)- sino que son los órganos de la divinidad quienes hablan por su boca. Me parece que la divinidad nos presenta ejemplos patentes para que no nos quede la más pequeña duda de que si bien estos bellos poemas son humanos, realizados por la mano del hombre, también son, sin embargo, divinos, y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus intérpretes, cualquiera sea el dios que los posea". Platón no niega aquí la responsabilidad humana en la creación artística, pero recuerda que sin el

componente divino -sin aquello que se escurre del poder consciente, dirá la modernidad- no habrá buenos poemas. La riqueza sustantiva de un artista -aquello que lo hace verdaderamente valioso- no le pertenece a título personal: el poeta inspirado es un instrumento, un portavoz de la divinidad.

Una idea común que también recorre toda la metafísica del furor o del entusiasmo es que la creación artística es una gracia que la divinidad concede a pocas personas. Dodds escribe que es a Demócrito más que a Platón a quien debemos asignar "el dudoso mérito de haber introducido en la teoría literaria esta concepción del poeta como un hombre separado de la humanidad común por una experiencia interna anormal, y a la poesía como una revelación que está por encima de la razón". [3] En la teoría de la inspiración los favorecidos por las musas son muy pocos. La creatividad aparece como una pulsión a ser diferente; el artista sale de sí para convertirse en otro, pero a la vez ese estado excepcional originado por el delirio lo separa y lo ubica por encima de sus congéneres en la esfera de lo sobrenatural. En su libro *Genealogía Deorum*, Bocaccio escribe (libro XIV, cap. VII): "Ya que la poesía, despreciada por los incultos y los toscos, es una pasión que surge de la profundidad de Dios, debemos considerarla un don que se concede a muy pocos espíritus". El mérito del poeta -aún cuando sea un ministro divino y el talento no le pertenezca a título personal- no debería ser objeto de menor reconocimiento que el poder de los reyes. Por gracia de las musas, dice Hesíodo (Teog. 94 ss.), algunos hombres son poetas como otros son reyes por gracia de Zeus.

Es a partir de Homero que la doctrina de la inspiración afirma que la obra de arte excelente puede ser creada por muy pocas personas. Así como el furor bélico en Homero da cuenta de una superioridad enteramente personal, aunque haya sido inspirada por un dios, la poesía, también emparentada con lo divino, es obra de unos pocos elegidos en virtud de sus dones excepcionales.

Kant retoma el tópico platónico de la prescindencia de reglas y lo presenta como la expresión del rasgo de la originalidad: "El genio es un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada -escribe- y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada; por consiguiente, la originalidad debe ser su primera propiedad". [4] Si bien Platón y la premodernidad toda no privilegiarán el rasgo de la originalidad, esta idea moderna que expresa la teoría del genio de Kant ya está en ciernes -como una suerte de prehistoria del sujeto moderno- cuando Platón afirma que el poeta verdaderamente inspirado no obedece a las reglas establecidas del arte. En ambos casos el elemento que transgrede la regla pertenece a la esfera de la irracionalidad: Platón acentúa el cariz de la locura (o del entusiasmo, o del furor) como condición de posibilidad de la inspiración. Kant rechaza esta explicación basada en la locura por posesión divina y destaca que el componente genial representa la manera que tiene la naturaleza de imponer sus reglas al arte humano. Distingue así a la obra de genio de lo que juzga como "mero delirio", es decir, de la consideración de que proceder sin reglas es condición necesaria y suficiente para producir una obra de arte genial. "La locura

puede ser original -aclara- pero no es ejemplar, por ende, tampoco podría ser asociada a la obra de genio". [5] Sin embargo, tanto en Platón como en Kant el factor decisivo de la creación será inconsciente, no dependerá de aprendizaje alguno sino de un favor divino o de una influencia natural del que el artista no es responsable. A diferencia del imperativo de originalidad de la moderna figura de genio, no obstante, el tipo de "originalidad" sugerida por Platón es una cualidad de la función mimética del artista [6], de su empresa reproductora de la armonía del cosmos, aún cuando cada obra de arte participe sólo en parte de la Belleza, aún cuando ninguna poesía, ninguna música o ningún amante refleje la belleza en sí. En la modernidad en cambio, la naturaleza pierde su referencia al mundo divino y por tanto su fiel reproducción ya no es prioritaria. El arte no será entendido como imitación de la naturaleza sino como expresión de la subjetividad humana, es decir, como la generación de un objeto no existente. Aunque se tenga presente el objeto original, el arte puede aportar nuevos valores y explorar nuevas formas.

Prehistoria del concepto de genio

La palabra genio está relacionada con los términos griegos génos, gigno y gignomai, que remiten al acto de engendrar mediante la unión de los sexos. Como la palabra progenitor, presupone la idea de filiación, la de la fuerza que conserva al mundo y, por extensión, la de todo aquello que implique una expansión de la facultad de la inteligencia y del sentimiento de la alegría. Deriva en forma directa del latín y refiere a una deidad que al nacer con cada persona, vela por ella y se identifica con su suerte. Geniales son para el romano dioses como Baco, Ceres y Saturno, que

representan abundancia, alegría y prosperidad. Por extensión, palabras como ingenium, que comparten esta etimología, son aplicadas a las facultades intelectuales. La antigüedad clásica en su conjunto asocia las palabras gens y genos a la idea de un origen común. Congregados por un culto particular (el de un antepasado divinizado), los integrantes de la gens se prestan ayuda mutua, responden a la deuda de cualquiera de sus miembros, y acuden en conjunto frente al magistrado.

El término latino genius es análogo a la palabra griega daimon, que significa mediador entre dioses y hombres. En Apología de Sócrates (31 c-d) el daimón es descrito como una voz interior que si bien no impulsa a la acción, disuade a Sócrates de llevar a cabo acciones inconvenientes. Siglos más tarde, los cristianos que condenaron el espíritu pagano del politeísmo griego entendieron al daimon como una figura demoníaca de poderes satánicos.

Siglo XV: surgimiento de la figura del genio

Aunque el término genio en estricta correspondencia con la esfera del arte no es utilizado hasta fines del siglo XVII, durante el renacimiento la figura del artista experimenta un proceso de divinización, de modo que los rasgos fundamentales con que se aludirá a la figura del genio a fines del siglo XVIII serán similares a los que se aplican durante el renacimiento a grandes artistas como Leonardo, Miguel Angel o Rafael. La teoría antigua de la inspiración será retomada por la moderna figura del genio. ¿Quién no desearía llegar a ser comensal de los dioses -se pregunta Pico della Mirándola- y, "rociado del néctar de la eternidad, recibir, criatura

mortal, el don de la inmortalidad". "¿Quién no deseará estar así inspirado por aquella divina locura socrática, exaltada por Platón en el Fedro, ser arrebatado con rápido vuelo a la Jerusalem celeste, huyendo con el batir de las alas y de los pies de este mundo, reino maligno?" [7] Mientras la moral es para Pico el ámbito en donde se imponen "justos límites a los ímpetus de las pasiones", el ámbito en el que la razón procede ordenadamente mediante la dialéctica, el mundo de las musas se ofrece como una suerte de embriaguez que permite acceder a la armonía celeste.

En 1575 Giovanni María Verdizotti elige como título para su poema *Genius sive de furore poético*. El furor poético aparece como signo del genio, y el genio como un signo de gran sabiduría. [8] El impulsor del neoplatonismo renacentista, Marsilio Ficino, describe en *Theología Platónica* (2.10 84) el estado de entusiasmo que arrebató al artista inspirado. "Sus ojos arden, se eleva por sobre sus dos pies y entonces sabe cantar melodías que jamás ha oído". No obstante, aunque pueda invocar formalmente la bendición de las musas, el humanista se cree dueño de sus capacidades y exige reconocimiento. En Petrarca es particularmente evidente el conflicto entre la humildad exigida por el cristianismo y su imperioso deseo de reconocimiento: en *Contemptu mundi* (De ve II) pide ayuda a Dios frente a su irrefrenable impulso hacia la fama y la vanidad.

Las teorías del arte renacentistas no se interesan tanto por la perspectiva del espectador como por la del creador; indagan sobre las facultades

necesarias para ser un artista perfecto, configurando un paradigma del mérito y del talento que excede la esfera de la creación artística. Como ocurrirá más tarde en el romanticismo, el artista encarnará un modelo de humanidad ejemplar basado en su facultad de creación, en el principio de selección del mérito y en el paradigma del sujeto moderno libre, autocreado, dispuesto a romper con los parámetros establecidos por la tradición. Leonardo ya no imita a la naturaleza sin más; sus cuadros evidencian la perspectiva del ojo que mira, el recorte de su mirada marcará el inicio de un proceso que poco a poco tenderá a dar más importancia a la invención y a la expresión que a la imitación de la naturaleza.

La idea moderna de genio nace en el renacimiento junto a la concepción moderna de individuo, cuando comienza a declinar la idea de que el ser humano es una criatura ideada por dios y cobra fuerza la convicción de que el hombre ocupa el lugar más privilegiado en el cosmos porque supone un desafío por conquistar que es resultado de sus actos y de sus obras y no de una esencia predeterminada. El humanista no piensa en una vida ultramundana sino en la posibilidad de sacar el máximo provecho de su paso por la tierra. Por oposición a la doctrina cristiana de naturaleza humana "caída", el renacimiento destacará la dignidad humana en virtud de su poder de creación, una capacidad que refleja en miniatura el don del gran Creador. Cada espíritu representa a su modo una "pequeña deidad", un "pequeño dios" que encarna la facultad divina de crear. La presencia de la divinidad en el alma del artista hace que tanto Ficino como Alberti lo llamen alter deus. Una religión ha nacido: sus dioses son artistas y contribuirán al culto de una divinidad humana

que encarnará la moderna figura del genio. En su Discurso sobre la dignidad del hombre, publicado en 1486, Pico della Mirándola discute con la antropología cristiana de "naturaleza humana caída" y pronuncia uno de los testimonios fundantes de la modernidad al afirmar que entre los espectáculos que ofrece el mundo "nada se ve más espléndido que el hombre" [9], el más afortunado de los seres animados, aquel que ocupa el "centro del mundo" en virtud de que, a diferencia de los animales, no nace con una esencia predeterminada.

Aunque no utiliza la palabra genio -a veces refiere a artistas de ingenio (ingenium)-, en pleno siglo XVI Giordano Bruno retoma la doctrina del entusiasmo o de la inspiración y traza los rasgos fundamentales del concepto de genio que será desarrollado a partir del siglo XVIII: "Lleva tu conclusión hasta las últimas consecuencias y afirma que la poesía no surge en base a reglas, o, dicho de otra manera, que las reglas surgen más bien de la poesía y por ello hay tantos géneros y tantos tipos de auténticos poetas" [10], escribe en *Eroici Furori*. Homero no fue "un poeta que dependiera de reglas sino que sus propias reglas le han servido a otros que han sido más aptos para imitar que para inventar". Al aplicar reglas, los imitadores "hacen el amor con musas ajenas". [11] No fue el caso de Homero, Hesíodo, Orfeo y otros poetas de quienes se han enamorado las musas.

Bruno evidencia el modo en que el concepto de genio surge en el mundo moderno en permanente tensión con el principio de autoridad. Los artistas que no crean según reglas, afirma, a menudo son criticados por "pedantes" que arguyen que no versifican como Homero o Virgilio, "no

invocan a las musas, no entrelazan una historia con otra, no terminan un canto resumiendo lo que se dijo y anticipando lo que se dirá" ni aplicando los "mil métodos" que surgen de sus análisis de los clásicos. "Estos pedantes no son otra cosa que gusanos -escribe-; no saben hacer nada bien, y crecen solo para roer y arrojar sus excrementos sobre los estudios y las obras de los demás, buscando sus vicios y sus errores porque son incapaces de ser ilustres por su propio talento y su propia virtud". ¿Cómo es posible entonces -pregunta Cic, uno de los interlocutores del diálogo escrito por Bruno- reconocer a los verdaderos poetas? "Los reconoceremos -responde Tan- cuando al recitar sus versos sintamos que son deliciosos o útiles, o ambas cosas a la vez".

Para Bruno el poeta es un favorito del cielo; nace poeta "como llueve del cielo", recibe sus gracias, sus honores y sus privilegios por su corazón, sus pensamientos y sus lágrimas, todas instancias generadas por el entusiasmo divino. El poeta convierte los males que lo aquejan en el mayor de los bienes, de modo que "la muerte de unos siglos trae vida a los siguientes".

Retomando el tópico de los tipos de locura o entusiasmo a los que refiere Platón en el Fedro [12] -la profética, que otorga seguridad mediante el conocimiento; la ritual o de purificación, que por acción de Dionisios rompe el principio de individuación; la poética, que corresponde a las musas; y la erótica, que corresponde al amor-, Bruno afirma en el tercer diálogo que básicamente los furores o entusiasmos se alínean en dos categorías: los que producen enceguecimiento, estupidez e impulsos irracionales, tendientes a la "manía bestial", y los que

mediante un procedimiento de abstracción mejoran a ciertas personas en relación a las demás. Entre las personas "más especulativas e intelectuales", el furor amoroso ensalza el ingenio (*ingenium*) y promueve la animosidad heroica; sin embargo, a la mayoría "los torna más estúpidos y los hace precipitarse a las extravagancias". [13] Los favorecidos por el entusiasmo son "habitaciones de Dios", "dicen y hacen cosas admirables que ni ellos mismos entienden". El estudio o la frecuentación práctica de las artes no obra como condición de posibilidad para el florecimiento de estos artistas: "Lo más frecuente -escribe Bruno- es que hayan llegado ahí a partir de un estado de incultura e ignorancia, como si se tratara de una casa vacía en la que se introduce el espíritu divino"; por otra parte, "es evidente que su discurso no se inspira en la experiencia ni en el estudio, y hablan bajo el efecto de una inteligencia superior". Otros artistas son lúcidos observadores, pero no se trata de instrumentos favorecidos por la divinidad sino de artesanos diestros en el oficio de la imitación. "Los primeros -concluye- tienen más poder y eficacia porque poseen la divinidad". Bruno y otros pensadores del renacimiento italiano retoman con algunas variantes la doctrina del *anima mundi* sustentada -entre otros- por Heráclito, los estoicos y Plotino: según esta concepción el mundo es un inmenso organismo viviente, una sustancia inteligente y animada: los animales, las plantas y las piedras no están menos dotados de alma que las personas, de modo que las leyes que rigen la vida del ser humano son correlativas a las leyes que rigen el universo. Así es como el estoicismo considera que todo microcosmos es macrocosmos: el *daimon* que habita en cada ser humano es pariente del que rige al conjunto del mundo. A

diferencia de Aristóteles, para quien el esclavo no alcanza el rango de ser humano, para el estoico todos los seres humanos nacen iguales y, por tanto, en armonía con la naturaleza todos están provistos de su genio particular. **"Zeus ha situado junto a cada hombre un guardia, un genio particular -escribe Epicteto (Diálogo I, 14)-, confiándolo a su protección. Cuando cerréis vuestras puertas y se haga la oscuridad en vuestro interior, recordad que jamás debéis decir que estáis solos: porque, en efecto, no lo estais, puesto que tanto dios como vuestro genio están en vuestro interior"**. A diferencia de la variante estoica de la doctrina del anima mundi, para Bruno solo unos pocos gozan del favor divino del entusiasmo. El igual que Homero, exige el reconocimiento de una "nobleza" de espíritu que ya ha comenzado a desplazar a la "nobleza" de sangre. El poeta "no debe ser coronado de manera menos ilustre por su corazón, sus pensamientos y sus lágrimas -escribe- que otros que lo son por manos de reyes, emperadores o papas". El principio moderno del mérito nace aristocrático: no solo exige reconocimiento sino también una ordenación estamentaria y una jerarquía de excelencia y subordinación.

El siglo XVIII: la perspectiva naturalista

Recién en el siglo XVIII el francés adopta del latín la palabra genio en estricta referencia al "gran ingenio", a la fuerza intelectual extraordinaria. En su Diccionario Filosófico Voltaire todavía refiere al sentido antiguo de la palabra: el genio es un dios que puede ser tanto bueno como malo, físico o espiritual. "Esperaré haber visto algunos para creer que han existido -ironiza-, porque si viera uno solo no lo creería". [14] La figura

del genio aún no aparece encarnada en una persona: para un ilustrado como Voltaire geniales son los dioses que representan un pasado de superstición que se pretende dejar atrás. "El genio bueno debía ser blanco y el malo negro, excepto en los pueblos negros, en donde sucedería lo contrario", escribe.

Las facultades del artista genial serán abordadas sistemáticamente por primera vez en 1699 por Roger de Piles en *Abregé de la vie des peintres*. Allí Piles afirma que las aptitudes artísticas son innatas, producto de un regalo de la naturaleza que ignora las reglas establecidas en cada dominio artístico. Si bien a su entender el genio tampoco es resultado de un aprendizaje, sus cualidades son pasibles de perfeccionamiento mediante la práctica y el ejercicio de las reglas del arte.

Antoni Marí señala asimismo que durante la primera mitad del siglo XVIII Dubos, Batteux y Helvetius explican las facultades que los antiguos atribuyen a la influencia divina de las musas a través de factores físicos y sociales, y a menudo en términos exclusivamente mecánicos de espacio, tiempo y movimiento. [15]

Si el renacimiento explica la inspiración a través de la teoría del entusiasmo divino, buena parte de los autores ilustrados afirmarán desde una perspectiva fisiológico natural que el genio está relacionado con el buen uso de la razón y con un arte de combinatorias vinculado a la observación y a la experiencia. Para el clasicismo el entusiasmo, la fantasía y la inspiración serán supersticiones propias de un oscurantismo que se pretende dejar atrás: dado que el arte -afirman- está basado en la ciencia, sus procedimientos son eminentemente racionales. Sin embargo, no todos los autores ilustrados comparten una misma

concepción sobre el origen de la facultad de creación. Si para Helvetius el genio es resultado de la educación, del azar, y de lo que cualquiera con suficiente poder de observación respira en la atmósfera de su época (genio es quien percibe nuevas relaciones entre los objetos y las ideas), para Dubos el genio es una facultad común a todos los seres humanos que no puede aprenderse ni transmitirse. Como los estoicos, Dubos afirma que cada individuo posee un genio particular, aunque, a diferencia de ellos, no se trata de una protección referida a todos los órdenes de la vida sino de una destreza natural que lo orienta hacia alguna actividad determinada. "Llamamos genio -escribe- a la aptitud natural mediante la cual una persona hace bien y con facilidad ciertas cosas que otros harían muy mal, aunque le dedicaran mucho tiempo. El aprendizaje de las cosas que determinan nuestro genio es tan fácil como el de la lengua materna". [16]

En Dubos -que trazará algunas de las líneas fundamentales que adoptará el concepto de genio durante el siglo XVIII- reaparece la idea platónica de que el origen de la obra de genio no debe buscarse en la aplicación de las reglas, ya que las reglas son posteriores a su creación: "Una obra puede ser mala sin cometer ninguna infracción contra las reglas, de la misma manera que una obra llena de infracciones puede ser excelente". [17]

Dubos no afirma que las cualidades del genio sean de origen divino sino de origen material, categoría que incluye tanto la disposición de los órganos del cuerpo como el clima o la instrucción.

Batteaux, otro clasicista y racionalista que rechaza el origen divino de la creación artística, afirma que el genio no es un poder misterioso que detentan unos pocos hombres sino una razón más activa, sutil y

observadora. El artista debe dejarse llevar por la observación de una naturaleza que será enriquecida por el arte y no por la imaginación, ya que esta facultad origina todo tipo de errores. "Los hombres de genio -escribe en Las bellas artes reducidas a un mismo principio (1747)- no hacen más que descubrir algo que ya existía. Únicamente son creadores por el hecho de haber observado y, recíprocamente, son observadores solo por el hecho de estar inmersos en un estado de creación". [18]

Batteaux desestima la idea de novedad ; el genio no crea ex nihilo:

"Procede como la tierra, no produce nada sin semillas. Y esta comparación, lejos de empequeñecer a los artistas, sirve para darles a conocer el origen y la amplitud de sus recursos, que son inmensos, puesto que el genio no tiene más límites que los del universo". [19]

En su discurso inaugural pronunciado en la Academia Francesa en 1753, Buffon pronuncia una de las frases más citadas para resumir la concepción ilustrada del talento: "El genio no es otra cosa que una larga paciencia". Expresaba de este modo una idea común al racionalismo que florece en los siglos XVII y XVIII, y de la que Juan Sebastián Bach será fiel exponente: "He trabajado duro -escribe Bach en una carta-; cualquiera que trabaje tanto como yo obtendrá mis logros". [20]

En contraste con la fundamentación racional del genio de los autores ilustrados, Diderot abrevará en las ideas de Shaftesbury y prefigurará algunos rasgos del concepto que afirmarán Kant, el movimiento Sturm und Drang y el romanticismo al retomar la idea platónica de que la inspiración es la cualidad clave del artista genial. **Diderot adopta la perspectiva del entusiasmo y afirma que las reglas convierten al arte**

en rutina, razón por la cual el artista genial crea involuntariamente nuevas reglas, libera las cadenas de su propio yo y solo puede expresarse en estado irracional de posesión. Diderot es el primero en reconocer en el genio ciertas cualidades que los ilustrados habían menospreciado. En los artículos de la Enciclopedia titulados Genio y Entusiasmo venera la individualidad del artista y, al igual que Shaftesbury, contrapone la figura del genio a la del copista. Mientras los imitadores copian a la naturaleza por considerarla perfecta, el genio alcanza la belleza absoluta al idealizarla. "No sé si en el arte las reglas no han sido más nocivas que útiles", escribe. [21]

A partir de 1770 el alemán adapta el concepto de genio del francés, pero aplicándolo a todo lo que se muestra rebelde, desmesurado e irracional, tal como revela Goethe en su Autobiografía:

"El lenguaje de uso corriente de esa época creía que solo el poeta podía tener genio. Pero, de repente, pareció abrirse un nuevo mundo: se exigía genio para todo aquel que intentara distinguirse, fuera en la teoría o en la práctica. La palabra genio se convirtió en una solución para todo, y como cualquiera podía oírla pronunciar en todas partes, se creyó que lo que significaba era también algo corriente. Dado que todo el mundo se creía autorizado para poder exigir genio a los demás, acababan por creer que también ellos lo poseían. Quedaba aún muy lejos la época en la que podría afirmarse que el genio es aquella fuerza del hombre que dicta leyes y normas mediante la acción ejemplar. En aquellos momentos, el genio sólo podía manifestarse yendo más allá de las leyes vigentes, subvirtiendo las reglas establecidas y declarándose ilimitado. Por eso era tan fácil ser genial". [22]

En el primer ensayo sobre el genio en lengua alemana (Consideraciones sobre el genio), publicado en 1754, Sebastián Trescho afirma que nadie está desprovisto de genio, así como nadie está desprovisto del instinto del amor ni del precioso don de la razón. La multiplicidad de las formas del genio evidencia a su entender la sabiduría del gran Creador, que desea que cada profesión disponga de personas dotadas para ella. [23]

El siguiente ensayo publicado sobre el genio pertenece a Christoph Wieland. En 1755 Wieland afirma en Consideraciones sobre el hombre que, lejos de ser una cualidad inherente a todo ser humano, el genio es una colosal dimensión del espíritu que poseen seres excepcionales que se encuentran a mitad camino entre la humanidad y los ángeles. El genio tiene una misión divina que cumplir, vive de acuerdo a una ley interior que le permite vencer obstáculos que para los demás son insuperables; su cualidad innata puede desarrollarse mediante la educación y empujarlo a realizar tanto acciones heroicas como acciones pletóricas de crueldad: como Descartes -que se plantea la posibilidad de que un genio maligno intercepte su facultad de conocimiento-, Wieland concibe genios del mal que pueden encarnarse en figuras de grandes conquistadores o en caudillos de "hordas bárbaras". [24]

En 1759 el berlinés Reisewitz publica un ensayo en el que destaca el poder ejemplificador de la figura del genio, un concepto que a su entender aún no ha sido objeto de un análisis riguroso. El genio es útil e incluso más fecundo que las reglas, ya que mediante la emulación incita al artista a imitarlo. En Reisewitz también está presente la teoría de la

inspiración, que influirá decisivamente en la teoría del genio que expone Kant en la Crítica del juicio. Reisewitz juzga al talento como una facultad inferior que consiste en tener cierta habilidad manual para formalizar la obra. El genio, en cambio, se distingue por la velocidad y la facilidad con que realiza su trabajo, por una soltura que no es resultado de la imitación ni del aprendizaje, y, fundamentalmente -éste será un elemento clave que retomará Kant en su teoría del genio- por su capacidad de invención y su olfato para descubrir caminos no transitados.

Flogel, otro autor que publica en la segunda mitad del siglo XVIII, parafrasea a Heráclito y afirma también que ni las reglas ni el orden son características del genio: "El genio es un fuego que arde sin medida; no es una tranquila fuente, sino un torrente furioso animado por un desbordante entusiasmo". [25] Como el tiempo, el genio queda asociado por un lado al cambio y a la turbulencia y, por el otro, a la locura y al entusiasmo que postula la teoría antigua de la inspiración.

El reconocimiento de los factores irracionales que suscitan el entusiasmo marcará el ingreso de la idea de inconsciente en estética. El genius, demonio interior, mejor conocido como "inspiración" por poetas que lo atribuyen a una influencia divina, podría ser una consecuencia de este trabajo inconsciente del espíritu. Aún en su versión naturalista la afirmación de la ausencia de reglas para la constitución del genio denota, como en las teorías vinculadas con la musa o con la inspiración de origen divino, lo inexplicable y lo inconsciente de la creación artística.

Escribe Johann Sulzer en Teoría General de las Bellas Artes, publicada en Leipzig en 1771:

"Es un hecho notable que hay que situar entre los misterios de la psicología: a menudo hay muchos pensamientos que, aunque les dediquemos toda nuestra atención, se niegan a aceptar desarrollo alguno, se revuelven ante la posibilidad de una concepción clara. (...) El artista debe recurrir a estas felices manifestaciones del genio y -aunque no siempre encuentra lo que quiere- esperar pacientemente el día en que estos pensamientos maduren". [26]

Será Schelling quien denominará inconsciente al principio activo de la naturaleza creadora, una naturaleza que no juzga individual sino común a todos los seres humanos.

Sulzer propone una taxonomía para tres tipos diferentes de artista: el de rango inferior imita a la naturaleza y, por tanto, no puede librarse de la tiranía de la materia; un segundo tipo embellece a la naturaleza y un tercero -de rango superior- crea una obra que toma algunos elementos de la naturaleza pero, lejos de subordinarse a ella, imagina una instancia completamente nueva y original. [27] Comienza de este modo a generalizarse el culto moderno a la originalidad, que se encuentra en ciernes en la idea platónica de que el poeta no crea de acuerdo a ideas previamente establecidas, y que poco a poco empezará a convertirse en sinónimo de genialidad.

El Sturm und Drang

(No canto a quien es) "solo sabio en la cátedra y hombre solo con la pluma". (El hombre. Herder)

En la primera mitad del siglo XVIII se juzga genial a personas consideradas notables en el campo filosófico, científico, político o militar. Desde la segunda mitad del siglo XVIII en adelante la cualidad de genio será restringida al mundo de las artes. El Sturm und Drang [28] reacciona durante la década del '70 del siglo XVIII contra la tradición racionalista ilustrada, según la cual la creación de un objeto artístico responde a reglas puntuales, mensurables, racionalizables y pasibles de normatividad. Prefigura al romanticismo al negarse a reducir la imagen de la naturaleza a una dimensión científica y racional en la que todo responde a causas y efectos, no postula una natura naturata, una naturaleza hecha, sino una relación nueva e íntima con la natura naturans, una naturaleza viva que se expresará a través de la sensibilidad del artista. En contraste con el criterio racionalista, que concibe a la naturaleza como un todo ordenado pasible de ser apropiado con criterio utilitario, los teóricos del Sturm und Drang entienden que la naturaleza es una gran maestra que, lejos de reducirse a la aprehensión y explotación humana, cobija al ser humano en su plenitud y lo vincula con sus orígenes perdidos. Así es como Herder entiende que el ser humano forma parte de un gran proceso orgánico al que debe volver a oír mediante la voz de lo primigenio. Desde esta perspectiva se exaltan la plenitud del instinto, la imaginación, los valores inconscientes y la libertad de sentimiento (que incluye el derecho al amor más allá de los vínculos sanguíneos); y se afirma que la creación no debe dar cuenta solo de lo bello sino también de lo feo e inarmónico.

Así como en el clasicismo a menudo explica el acto creativo en virtud de la prescripción de fórmulas previamente estipuladas, el Sturm und Drang

opone una tendencia irracionalista al racionalismo ilustrado, rechaza la idea de "progreso" racional -Rousseau fue una de las influencias significativas del movimiento- y postula la figura del genio original que crea con indiferencia de las reglas preexistentes, con "abundancia de corazón", y brinda, mediante la descodificación que llevan a cabo los críticos, nuevas reglas para el arte venidero. Las reglas son concebidas por el Sturm und Drang como una carga inútil que atenta contra la plenitud de la vida dramática. Gerstenberg, Hamann, Herder, Goethe, Lenz y Stolberg declaran formar parte del movimiento de los "genios"; sólo en segundo término adoptan el nombre de Sturm und Drang. [29] El artista "genial" aparece como una figura que rompe de manera radical con las normas establecidas. El movimiento alcanza su apogeo entre los años 1766 y 1784, en los prolegómenos de la Revolución Francesa: no es de extrañar que el concepto de revolución, entendido como reacción violenta contra todo lo anterior, que tanto peso adquiriría pocos años después para la teoría y para la práctica política, fuera anticipado por una rebelión producida en la esfera del arte. Los integrantes del Sturm und Drang son jóvenes que se pronuncian públicamente en contra de los tabúes sociales y enarbolan el ideal de la libertad contra cualquier forma de tiranía. La relación entre juventud y rebeldía aparece por entonces como un dato novedoso que influirá consciente o inconscientemente en numerosas prácticas político-sociales y literarias posteriores. Uno de los integrantes del movimiento, Christoph Kaufmann, se hace llamar el "Apóstol de los genios" y recorre el país descalzo, con la melena larga y el pecho desnudo. Su desenfado contribuye notablemente al rechazo que empieza a suscitar la juventud como figura emblemática de la rebeldía.

Brugger señala acertadamente que aunque el movimiento se oponga a numerosos valores ilustrados, es de todos modos un "hijo legítimo de todo el siglo XVIII" por su temple sediento de libertad y por su revalorización de un humanismo que pretende liberar al ser humano de las ataduras propias de la "minoría de edad". [30]

El Sturm und Drang se nutre de la estética inglesa, particularmente de Young y Shaftesbury, que opone a los valores ilustrados una concepción irracional de la creación. En *Conjectures on Original Composition* Young señala que, en tanto genio original, Shakespeare puede prescindir de la erudición porque tiene como escuela a la naturaleza. Si en la teoría de los furores el entusiasmo infundido por la divinidad tornaba prescindibles las reglas del arte, ahora la prescindencia será suscitada por una naturaleza que pierde su carácter sagrado y dicta las reglas para el arte futuro. Shakespeare, no muy conocido por entonces en Alemania, es el modelo de genio por excelencia para el Sturm und Drang, una figura prometeica a la que dota de atributos divinos.

Shaftesbury revaloriza la antigua idea platónica de entusiasmo (*A letter concerning enthusiasm*) sobre la que se edificará el fundamento romántico de exaltación de la sensibilidad por oposición a la razón ilustrada. Discípulo de Locke, rechaza la concepción de su maestro según la cual los seres humanos carecen de ideas innatas y nacen como una *tabula rasa* en la que imprimirán experiencias surgidas de datos sensibles. A su entender esta doctrina produce un dualismo inaceptable entre las ideas humanas y las ideas divinas y naturales. "La vida, y las

sensaciones que acompañan a la vida -escribe- vienen cuando desean". "De este modo, si la palabra innato desagrada, cambiémosla, si gustan, por instinto". [31] Las sensaciones -el instinto, el inconsciente, dirá más tarde Schelling- es anterior a cualquier reflexión y marca una tendencia natural -es decir, innata- a la belleza y al bien. Por contraste con la concepción hobbesiana de que en el ser humano priman por naturaleza los impulsos agresivos, Shaftesbury afirma que se nace con un sentido moral y estético que no está basado en la intelección sino en una vivencia interna, anterior a toda coacción exterior. La virtud es natural a los seres humanos y el que la práctica ejercita la máxima estoica de vivir de acuerdo a la naturaleza. A su entender toda especie animal tiende al bien y a la felicidad, y eso determina la armonía de la vida social. Locke y la Ilustración en general habían rechazado la idea de entusiasmo por considerarla el emblema de un misticismo que pretendían dejar atrás en favor del poder de la razón. [32] Voltaire también había rechazado el entusiasmo, al que definió como una "sacudida de nervios", con "la dilatación, el encogimiento de intestinos y las contracciones violentas de corazón" que habrían perturbado las entrañas de la Pitonisa. En la esfera política la Ilustración vincula el entusiasmo al fanatismo: "El espíritu de partido predispone al entusiasmo -escribe Voltaire-; no existe ningún partido que no tenga sus energúmenos. El hombre apasionado que habla hasta con los ademanes tiene en los ojos, en la voz, en los gestos, un veneno sutil que lanza como una flecha entre sus partidarios. Por esta razón la reina Isabel, para conservar la paz del reino, prohibió que se predicara durante seis meses en Inglaterra sin permiso firmado por su mano". [33] Por oposición a la neutralidad y a la objetividad con que

define a la razón, el entusiasmo representa el universo "acalorado de la imaginación" y del subjetivismo: "Es cosa muy extraña que se junten la razón y el entusiasmo", escribe Voltaire. "La razón consiste en verlo todo como es. El hombre embriagado ve los objetos dobles, porque está privado de la razón. El entusiasmo es como el vino: excita tal tumulto en los vasos sanguíneos, produce vibraciones tan violentas en los nervios, que destruye la razón". Sin embargo, Voltaire admite la existencia de un tipo de entusiasmo "razonable": es el entusiasmo del poeta, aquello que la antigüedad cifró en la inspiración de los dioses. Este entusiasmo es el que Herder -integrante del Sturm und Drang- opondrá al racionalismo ilustrado: "La gente está cansada de la verdad -escribe Herder-. Los hombres quieren algo nuevo, y al fin el gusto más barroco debe servir para proporcionar alguna novedad". Los franceses aman la moda, la galantería y la diversión porque "no se esfuerzan por relatar la verdad sino la belleza", de modo que nunca escriben con parquedad y exactitud; los giros del idioma nunca dicen lo que quieren, siempre son rebuscados; el francés se da el lujo de formar permanentemente neologismos y de dar a los viejos vocablos una nueva acepción. El "arte de brillar" propio del idioma francés abre para Herder un camino totalmente nuevo, un camino que no diferirá de la revelación original con la que será favorecido el genio, que estará menos basado en la verdad que en la belleza y "que debería ser tomado como ejemplo por otras lenguas".

[34]

Shaftesbury anticipará la revalorización del entusiasmo que conmoverá a toda la Europa dieciochesca hasta bien entrado el siglo XIX. A su modo

de ver el entusiasmo no se vincula con el fanatismo sino con el sentimiento de algo divino, absolutamente íntimo en la conciencia moral, una conciencia que no depende de la religión entendida como coacción jurídica de premios y castigos, ya que este régimen extorsivo destruye a su entender el carácter desinteresado de la virtud. Para Shaftesbury la acción inspirada en premios y castigos no es verdaderamente virtuosa: "Cómo se puede creer que la virtud merece recompensa cuando aún el mérito y la excelencia son desconocidos", escribe (Characteristics, 2: 267). Del mismo modo Shaftesbury concibe al genio como una forma de existencia inmediata y original, no imitativa. Abrevando en la defensa que lleva adelante Shaftesbury del concepto de entusiasmo, escribe Enrique von Gerstenberg, uno de los integrantes del Sturm und Drang: "Ese torrente avasallante de entusiasmo que edifica alrededor de nosotros una constante ficción y nos obliga -contra nuestra voluntad- a participar por igual en todo, ¡ése es el efecto del genio!" [35] Gerstenberg niega que el artista genial pueda surgir del estudio [36] y anticipa en 1766 el sesgo elitista que imprimirá Kant al concepto de genio:

"Desespero por obtener una buena definición del genio, si el tema causa tantas dificultades. (...) A veces es la concentración de todas las capacidades; a veces la perfección de todas aquellas que la naturaleza nos ha otorgado. Se estudia, dicen algunos, se busca el propio talento; a menudo hay un desencuentro: más el genio se descubre a sí mismo. El talento puede ser enterrado al no tener oportunidad de salir; el genio supera todos los obstáculos. El genio crea, el talento solo pone en movimiento. El genio se dedica a ciencias y artes eximias; el espíritu

indefinido se siente atraído por todo (...) No se lo puede alcanzar por arte ni por asiduidad: es propio de algunos, muy pocos espíritus". [37] Al afirmar que el genio y el talento son dones de la naturaleza que se expresan solo en algunos individuos, ya que los demás están destinados a imitar al genio [38], Kant también plantea implícitamente un tipo de desigualdad natural que contradice los presupuestos de igualdad que rigen su moral. "Aquellos que merecen el honor de llamarse genios", escribe, expresan a la naturaleza hasta que "ella vuelva a dotar del mismo modo a otro". [39] Sobrevilla afirma que en este párrafo Kant juzga que la obra de arte no es un ejemplo destinado a la imitación sino a despertar en otro el sentimiento de su propia originalidad frente a la coacción de las reglas. [40] Sin embargo, Kant deja bien claro que de la obra del genio los críticos abstraen reglas que utilizarán los artistas "no geniales" para la creación de sus obras. El artista que imita la obra genial no "asciende" a la categoría de genio pues no ha sido original, solo adquirirá esta dignidad si "es despertado al sentimiento de su propia originalidad". El genio es de este modo un niño mimado, un "favorito" de la naturaleza, un ser "de rara aparición". [41]

Frente al racionalismo ilustrado, frente a la posibilidad de que una familiaridad con el arte permita crear obras "admirables" a todo aquel que se lo proponga, el Sturm und Drang rescata la idea religiosa e "irracional" de la musa. Las palabras de Homero aparecen para Gerstenberg como "chispas puras, espirituales y sublimes", chispas "emanadas de la fragua del genio", "irrupciones de la divinidad parlante o de la musa", que "nos admite como espectadores". "Lo que nos convierte en espectadores insatisfechos", escribe Gerstenberg, es la "falta de

inspiración"; el genio poético, en cambio, consiste en "la inventiva, en la economía del todo, en la novedad y el impulso original". Sin genio, para Gerstenberg no existe el poeta. Mientras los ingeniosos pueden ser agrupados en niveles diversos, "un poeta sin gran genio no es poeta". Gerstenberg diferencia también el genio del talento: el concepto de genio alude a la facultad de creación; el de talento, en cambio, refiere a la posibilidad de otorgar mediante las reglas del arte una forma racional al material suministrado por el genio. El talento es patrimonio de muchos, el genio de unos pocos.

El Sturm und Drang produce un giro en la estética moderna y anticipa el concepto de arte por el arte: al ubicar el centro de gravedad en el artista-hacedor se deja al artista en libertad de considerar que la obra, surgida de fuentes irracionales, constituye en sí misma un valor independiente de los efectos ejercidos en el público, una concepción que desplaza la idea racionalista de que la obra de arte tiene que deleitar y ser útil como medio de educación preferentemente moral. Esta nueva concepción estética también acrecienta el interés por la psicología del artista y por los móviles del proceso creador.

Si la teoría antigua de la inspiración el poeta sale fuera de sí para expresar la obra de los dioses, en la teoría moderna del genio se tenderá a considerar primero que dicha obra pertenece a la naturaleza –por ejemplo en la doctrina de Kant-, y luego que pertenece al artista a título individual. En 1759 Young publica Conjeturas sobre la composición original y afirma: "Lo aprendido es conocimiento que se toma prestado: el genio es conocimiento innato y enteramente nuestro, propio". [42] Gerstenberg retomará en el Sturm und Drang esta idea de Young,

entendiendo que la fuerza, que es el poder propio del genio, obra "como un cambio del pensar a través del cual cada objeto determinado pasa en forma mediata o inmediata a pertenecer a la individualidad del poeta".

[43]

El concepto kantiano de genio

Hacia fines del siglo XVIII, cuando Kant publica la Crítica del juicio, la idea de genio venía ocupando un lugar cada vez más destacado en las teorías del arte y cuenta con una tipología medianamente establecida. Kant recorre la literatura que había sido publicada sobre el tema en Italia y Alemania, y se propone resolver un dilema que había hecho correr ríos de tinta desde la antigüedad: cómo es que un artista puede dar forma a una obra sin reglas o métodos conscientes y, sin embargo, crear un producto con reglas que más tarde podrán ser abstraídas por los críticos.

Kant define al genio como el talento (don natural e innato y por tanto perteneciente a la naturaleza) que forja las reglas del arte. [44] "Dado que el talento -escribe-, como facultad productiva innata del artista, pertenece a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (ingenium) a través de la cual la naturaleza da la regla al arte".

Kant juzga que mientras la naturaleza se abstiene de prescribir reglas a la ciencia, el artista es un instrumento para que la naturaleza exprese sus propias reglas. Si bien no especifica cuáles son los talentos que otorga la naturaleza, por su circunscripción del concepto de genio al artista sabemos que en este caso alude a la esfera del arte. Menos claro es

determinar cuales son a su entender los talentos naturales cuando en la Fundamentación de la metafísica de las costumbres critica a quien "prefiere ir tras la caza de los placeres" en lugar de cumplir con el "deber" de esforzarse en ayudar con alguna cultura "al desarrollo de los talentos naturales para que no se enmohezcan". [45]

Kant juzga que el genio y el talento son innatos, no dependen de aprendizaje alguno sino de un favor natural del que el artista no es responsable. La capacidad ejemplar de producir una obra que será imitada, en virtud de su inconsciencia, no constituye a su entender mérito alguno: no es meritorio encontrar algo que no se busca, "como el alquimista que encontró el fósforo", escribe.

En su Antropología Kant también define al talento como una "superioridad de la facultad de conocer que no depende de la instrucción sino de disposiciones naturales del sujeto". [46] En este escrito Kant reconoce los límites de su indagación sobre los procedimientos de la creación artística: "No se aprende a ser ingenioso (hablando o escribiendo) a través del mecanismo de la escuela y de su disciplina, sino que el ingenio pertenece, como un talento especial, a la liberalidad de lo sensible en la recíproca comunicación de pensamiento, a una propiedad del entendimiento difícil de explicar". La instrucción no solo no es condición necesaria para la cualidad específica del genio sino que perturba seriamente su posibilidad de surgimiento: "El mecanismo de la instrucción -escribe-, por forzar en todo momento al discípulo a la imitación, es ciertamente perjudicial a la germinación de un genio, a saber, en lo tocante a la originalidad". [47] No obstante, reconoce que "todo arte necesita de ciertas reglas mecánicas fundamentales" que

cumplan la función de adecuar el producto artístico a "la idea básica", es decir, "a la verdad en la exposición del objeto que se piensa; esto tiene que aprenderse con rigor escolástico y es ciertamente efecto de la imitación".

A quienes se autodenominan hombres de genio mejor sería llamarlos "monos de genio", afirma, por cuanto en su rechazo radical de todo proceso racional en la creación artística "declaran que aprender e indagar es propio de chupaceros", "pretenden haber conjurado de un golpe el espíritu de toda la ciencia y suministrarlo concentrado y enérgico, en pequeñas dosis". Ante esta pobreza de espíritu, escribe, "solo cabe reír".

[48]

Al encontrarse con que para crear una obra de arte no es posible seguir leyes necesarias y universales como las de las ciencias naturales, Kant sustrae al arte de la esfera del conocimiento y lo deja librado al misterio irracional del genio. Como las rocas de las categorías, el genio deviene condición de posibilidad de la creación artística. En contraposición a Leibniz, para quien la belleza es resultado de una operación intelectual, para Kant la belleza es un sentimiento, anterior al concepto, y por tanto desvinculado de la esfera del conocimiento. Kant discute con las teorías ilustradas del arte clásico, según las cuales tanto el arte como la naturaleza están sometidos a leyes fijas y deben adecuarse a la razón. De este modo abreva en la idea presente en el Sturm und Drang y en el Werther de Goethe según la cual la naturaleza ya no opera como objeto aprehensible para la ciencia sino como natura naturans, una naturaleza que no puede ser comprendida racionalmente y que actúa en quien se revela como genio de nacimiento, una naturaleza que ya no solo crea

una tormenta o una flor sino también una escultura o una obra de teatro.

Para el clasicismo la imitación de la naturaleza constituye una forma monopólica de belleza y verdad. Lentamente, sin embargo, el arte se independizará de su rol mimético y de sus funciones religiosas. En ambas empresas, el ideal del genio tendrá una misión por cumplir: en la primera pondrá la invención a la imitación de la naturaleza, en la segunda desplazará su objeto de idolatría de dios al hombre, a quien dotará de atributos divinos. Aunque el nuevo modelo acepta la existencia de objetos "reales" que inspiran la creación, no procura reproducir especularmente el objeto sino modificarlo introduciendo nuevos valores en la obra. Gadamer, para quien Kant priva al arte de toda verdad confinándolo a la esfera de la pura genialidad, afirma que la irrupción en el siglo XVIII del "concepto trascendental de genio" entra en tensión con el concepto de gusto, ya que el gusto busca lo habitual, no lo original. Kant, a diferencia del Sturm und Drang, encuentra que el gusto es pasible de perfeccionamiento, afirmación que es entendida por Gadamer como la posibilidad de desestimar al gusto como manifestación del cambio. [49]

La teoría kantiana revela el proceso de subjetivización que tiene lugar en el arte, de modo que en la construcción del concepto de genio es de crucial importancia el desplazamiento desde la consideración de que las cosas -fundamentalmente la naturaleza- son bellas en sí mismas, tal como afirmaban Leibniz y Burke, a la consideración kantiana de que lo bello reside en la mirada de quien contempla la obra. "La belleza de una obra de arte (...) tiene su firme y necesario fundamento en la naturaleza

de las cosas", escribe Johann Christoph Gottsched, discípulo de Wolff. "Dios ha creado todo según número, medida y peso. Las cosas naturales son bellas en sí mismas: y si también el arte quiere producir algo bello, tiene que imitar, entonces, el modelo de la Naturaleza". [50] Si las cosas son bellas en sí, de lo que se trata es de imitarlas y reflejar de ese modo la belleza natural. Si la belleza, en cambio, está en la mirada, la obra de arte estará autorizada a dejar de representar al mundo "tal cual es". El artista ya no estará al servicio de una referencialidad exterior a sí mismo: de ahora en más deberá bucear en su interioridad, en sus vivencias, ser original, "innovador" en términos casi absolutos, regularse a sí mismo -ser "mayor de edad"- a imagen y semejanza del gran Creador. El progresivo desplazamiento de la consideración de la belleza como cualidad del objeto a la afirmación de que la belleza depende de la percepción del sujeto hizo que se pusiera el acento en la capacidad del artista para el conocimiento de sí mismo y de la "naturaleza humana". El artista ya no priorizará la investigación de la naturaleza sino el efecto que la naturaleza ejerce sobre su espíritu. De allí a la inflación del artista creador en la figura del genio solo media un paso. Sin una naturaleza desencantada sustraída de magia divina, no están dadas las condiciones de posibilidad como para que la figura del artista se destaque frente al cosmos que la precede. Esta operación se inicia en el renacimiento y culmina en el siglo XIX a través de la definitiva consagración de la metafísica del genio, que al rechazar la teoría aristotélica de la mimesis por un lado renuncia a la pretensión absoluta de conocimiento de la verdad, una verdad que es exterior al individuo mismo, y por el otro instala al artista como el fundamento originario de la experiencia creativa

en una operación en la que el sujeto será considerado exclusivo deudor de sí mismo.

Como se señaló párrafos atrás, aunque el genio es para Kant un individuo de rara aparición, sus dotes en principio no le pertenecen a título personal sino que es la naturaleza quien se expresa a través de la figura del artista. Goethe subraya este punto al destacar que Kant pretendió demostrar "que una obra de arte debe ser tratada como una obra de la naturaleza, y una obra de la naturaleza como una obra de arte". [51] De este modo, Kant no habla del talento en términos de propiedad individual sino de una naturaleza "talentosa" que se expresa a través del individuo que "oye" y da forma a ese material primigenio. Este rasgo subraya los aspectos inconscientes del genio y se extenderá al idealismo alemán: ni en Schelling ni en Hegel la operación del genio será estrictamente individual, para el primero la creación expresará al "arte" y para el segundo a lo "verdadero".

En el siglo XIX, la restricción que Kant había hecho del concepto de genio al dominio del arte se eleva a valor universal y experimenta una apoteosis junto con el concepto de creación en general. Aniquiladas las jerarquías divinas (muerto Dios, muerto el arte consagrado a su devoción), la genialidad deja de ser la expresión del inconsciente colectivo y comienza a afirmar la pretensión de originalidad de los atributos individuales. Aunque es la naturaleza quien se expresa a través del genio, aunque la genialidad no obedece a atributos estrictamente individuales, Kant comienza de todos modos a registrar cierta sustancialización de la figura del artista, ya que se ocupa de destacar que el concepto de genio no se

aplica sólo a las obras sino al artista mismo: "También se llama genio a la cabeza que tiene disposición para esto (lo genial), entonces, esta palabra no significaría meramente el don natural de una persona sino también la persona misma". [52]

En su Teoría estética Adorno afirma que Kant lleva a cabo una fetichización del genio, un concepto que Adorno juzga falso porque "presenta a la obra de arte con una vacía hinchazón", al artista como un semidiós -que promueve, como evidencia la teoría del genio de Schiller, rasgos de un craso elitismo, elitismo del que extrañamente Adorno excluye a Kant- y menosprecia el momento del hacer para exaltar una originalidad que no reconoce deuda alguna más que con la propia interioridad del sujeto. [53] Adorno advierte de todos modos que el concepto de genio contribuyó a descalificar una concepción escolar del arte, que propugnaba la mera imitación de patrones amparada en el ejemplo de los compositores que en los siglos XVII y XVIII utilizaban una y otra vez partes enteras de sus propias obras o de obras ajenas, y en el de los pintores y arquitectos que confiaban a sus discípulos la realización de sus proyectos.

Adorno propone para la obra de arte un juego dialéctico entre la innovación y la regla, es decir, entre la subjetividad y la objetividad. El ideal de originalidad promovido por la metafísica del genio contradice por otra parte la lógica del mercado, que bajo la apariencia de valoración de lo novedoso obra al servicio de la reproducción de los modelos hegemónicos existentes.

Antoni Marí entiende que la inclusión de la teoría del genio en la Crítica del juicio provoca una evidente contradicción en el conjunto del sistema kantiano: mientras el resto de la obra de Kant se muestra mesurada y exacta en sus conceptos, en los escritos sobre el genio Kant se dejaría llevar por su hedonismo, formularía sus afirmaciones sin demasiada precisión y llegaría a contradecirse. El problema para Marí reside en que Kant valora al genio como un sujeto trascendental cuyas facultades -imaginación trascendental e intuición- van más allá de lo humano y suministran un saber que rebasa los límites de lo cognoscible mediante las facultades naturales. [54]

Desde antiguo las teorías sobre la creatividad humana dan cuenta de un intervalo de sombra, de un eslabón que Occidente cifró en la esfera de la irracionalidad: el mundo antiguo lo adjudicó a las musas; la modernidad -Kant entre ellos- a la naturaleza y al inconsciente. La consideración del arte en la esfera de los misterios mediante la consiguiente fetichización del concepto de genio convirtió al artista en un semidiós, y en esta misma operación de endiosamiento del acto creativo el arte fue sustraído del campo de la racionalidad. Platón y Kant, dos de los pilares de la racionalidad occidental, llevan a cabo esa tarea paradigmáticamente. Expurgado de verdad -pero enaltecido con el manto de la genialidad- el arte fue retirado con pompa de la esfera del conocimiento. Al juzgar que se puede "aprender" a descubrir leyes como Newton pero no a escribir tercetos como Dante, Kant no explica por qué si en la ciencia las capacidades se reducen solo a aprender -y en esencia a "imitar"- y solo formula descubrimientos el "alumno más laborioso", no hubo durante el siglo XVII más alumnos laboriosos que llegaron a las

mismas conclusiones de Newton. Por contraposición a este carácter aparentemente democrático de la ciencia, el arte, en cambio, se mantiene elitista: depende de facultades innatas, y no reconoce más deuda que la de la propia "superioridad" del sujeto, un sujeto que aunque exprese a la naturaleza será autosuficiente en el acto de hurgar en su propia interioridad, ocluyendo las deudas que mantiene con diversas tradiciones culturales, con otros maestros, obras de arte y artistas contemporáneos y del pasado. El ideal del genio acentúa rasgos constitutivos del individuo moderno tales como su valoración de la libertad, su rechazo del dogmatismo y su extrema originalidad, al punto de arrogarse la independencia radical de los lazos de interlocución cultural.

Hegel formulará una crítica en este sentido; si bien reconoce, al igual que Kant, que crear una obra de arte no es ejecutar una fórmula previamente establecida, advierte, sin embargo, que se cayó en el extremo opuesto "al declarar que la obra de arte es el producto de un espíritu especialmente dotado, que el hombre que posee un espíritu semejante sólo debe abandonarse a su singularidad específica, sin preocuparse del objetivo al que esto pueda conducirlo, ya que una preocupación similar solo podría ser perjudicial para su producción. Se resume esta forma de ver declarando que la obra de arte es una creación del genio, del talento". Si bien Hegel sostiene que en estas afirmaciones "hay algo de verdad", que el genio y el talento son dones naturales y "la actividad artística, para ser eficaz, debe ser inconsciente, pues cualquier intervención de la conciencia puede alterarla y perjudicar la perfección de la obra", aclara que no se debe perder de vista que para ser fecundo el

genio "debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado y una práctica más o menos larga; y esto, porque la obra de arte presenta un lado puramente técnico, que solo consigue dominarse con la práctica".

[55] La obra de arte es ante todo producto de la actividad humana, pero esta actividad no es totalmente consciente, y por eso no dispone enteramente de reglas que puedan enseñarse, de modo que la libertad y la espontaneidad son esenciales en la creación. El artista debe desarrollar la "disposición natural" mediante el ejercicio. El genio "resulta de la unión de dos elementos, uno que depende del espíritu, y otro que corresponde a la naturaleza". A diferencia de quienes acentúan los rasgos individuales del genio, Hegel afirma que el artista "debe saber olvidar su propia individualidad" para sentirse una forma viva de la Idea, que se apodera de su imaginación. "Una inspiración en que el individuo se presenta con orgullo y se hace valer como individuo en vez de ser simplemente el órgano y la actividad viviente de la cosa misma -escribe-, es una mala inspiración." [56] Hegel diferencia al genio del talento: mientras la genialidad "exige una capacidad general para el arte y la inspiración", el talento supone una capacidad particular para el desarrollo de cierto arte. [57] "Cuanto mayor y más rico es el genio, menos trabajo experimenta para adquirir esta habilidad necesaria para la producción, porque el verdadero artista tiene una inclinación natural y una necesidad inmediata de dar forma a todo lo que siente y a todo lo que su imaginación representa".

Hegel retoma el argumento platónico y kantiano de que el artista máspreciado es aquel que crea "con poco esfuerzo" y se hace eco de un prejuicio que alimenta la metafísica del genio desde el siglo XIX: a su

entender la experiencia es menos necesaria en la música que en otras artes, ya que el talento musical se manifiesta de una forma precoz, "cuando la cabeza y el alma están aún vacíos y carecen de toda experiencia precedente del espíritu y de la vida". La poesía, por el contrario, a su modo de ver es una expresión consciente del espíritu humano, y solo se muestra genial cuando se ha alcanzado la madurez de pensamiento. Pocos terrenos han resultado tan fértiles como la música para predicar, como Hegel, el innatismo de los méritos creativos. Un prejuicio común que se ha extendido hasta la actualidad es que independientemente del aprendizaje y de la práctica, es posible tener "oído absoluto" y determinar la altura de una nota sin contacto alguno con un instrumento musical. Sin embargo, la persona que manifiesta "dotes" musicales desde la niñez evidencia un saber empírico -es decir, no innato, producto de un aprendizaje-, aunque este saber no sea enteramente consciente. El lema "pienso, luego invento" que guía al clasicismo racionalista e incluso a los innatistas que afirman el "misterio de la creación artística", se ve refutado con la existencia de formas de aprendizaje más vinculadas con la práctica que con la reflexión consciente.

Apología romántica del genio

"Los arrebatos de los poetas, lo sublime de los oradores, los éxtasis de los músicos, el ensimismamiento de los virtuosos: todo es puro entusiasmo. El saber mismo, el amor a las artes y a los descubrimientos, el espíritu de los viajeros y aventureros, el coraje, la guerra, el heroísmo, ¡todo es entusiasmo! Es lo que nos inspira algo que está por encima de lo ordinario y nos eleva más allá de nosotros mismos. Sin esta

imaginación y sin esta fantasía, el mundo sería gris y la vida un enojoso pasatiempo. A duras penas sería vida. Las funciones animales podrían seguir su curso, pero nadie buscaría ni encontraría nada superior. Dejaríamos de lado los sentimientos más nobles, las fantasías más elegantes y las belles passions -todo ello con la Belleza como principio- y, probablemente, no podríamos hacer otra cosa que satisfacer nuestros apetitos más elementales con el menor esfuerzo posible, para acabar llegando a un estado de indolencia e inactividad". (Shaftesbury, Letter concerning enthusiasm, en Characteristics, vol I)

Al igual que Shaftesbury, Young y el Sturm und Drang, la estética kantiana influirá considerablemente en la exaltación de la figura del genio que lleva a cabo el romanticismo en su preocupación por destacar los caracteres subjetivos e inconscientes del artista, rasgos que con frecuencia se nutren de idea antigua de entusiasmo o inspiración. El genio romántico caracterizado por Fichte, Jean Paul y Carlyle aparece como un ser dotado de elementos cognoscibles e incognoscibles, divino y venerable, generador de procesos vitales analogables al crecimiento de un árbol, un ser que detenta un poder insondable para sí mismo y para los otros que lo lleva a crear imprevistamente sus más grandes obras. El romántico retoma la doctrina del microcosmos, la consideración de que el ser humano es un reflejo del conjunto del universo, del cual es imagen y resumen. Esto implica no tomar en serio manifestaciones particulares del infinito como el yo, dios, el arte o la naturaleza. Schelling afirma que en el acto de la creación el elemento natural e inconsciente (bewusstlos) es el representante interno del inconsciente

desarrollo de las cosas en la naturaleza externa. [58] Aunque no es el primero en introducir en estética la idea de inconsciente, desarrolla extensamente este concepto que en el siglo XX profundizará Jung con su idea de un inconsciente colectivo en el que abrevan los poetas, una experiencia "ajena y fría, multifacética, demoníaca y grotesca, una muestra espantosamente ridícula del eterno caos". [59] El inconsciente aparece así como la herencia que recibe cada ser humano del reino primordial del caos y como el principio espontáneamente activo de la naturaleza creadora. Este principio es anterior y exterior a toda conciencia: las acciones de los animales, por ejemplo, no son ajenas al orden de la inteligencia, aunque no se trate de una inteligencia consciente. Las fuerzas inconscientes a las que refiere no divergen sustantivamente de aquellas que para Kant -que no utiliza la palabra inconsciente- están en el origen de la obra de genio. Carlyle también refiere el impulso expresivo al oscuro universo de la inconsciencia: "**La inconsciencia es el signo de la creación** -escribe-. Tan profunda, en esta existencia nuestra, es la significación del Misterio". [60]

En Carlyle se observa el desplazamiento que se produce desde la consideración kantiana de que el desencadenante de la creación es un impulso de la naturaleza a la identificación de esa "chispa genial" con la esfera del inconsciente: "Lo artificial es lo consciente -escribe-, lo mecánico; lo natural es lo inconsciente, lo dinámico". [61]

En El mundo como voluntad y representación Schopenhauer también remite la figura del genio a una dimensión irracional, al mismo tiempo que destaca su impersonalidad y su espíritu crítico, y si bien reconoce

que el genio "es patrimonio de todos los hombres", condición sin la cual no podrían admirar lo bello y lo sublime, no todos poseen ese don en la misma proporción. "La única ventaja del genio -escribe- es que posee esta cualidad en más alto grado y por más tiempo". [62] Genio es a su entender quien puede prescindir momentáneamente de su propia individualidad y perder de vista en la intuición sus fines egoístas para "prestarnos su mirada" y hacernos ver lo esencial de las cosas. El desasosiego que el genio siente frente a la realidad lo hace buscar incesantemente nuevos objetos de contemplación, mientras "el hombre vulgar se siente satisfecho por la realidad presente y encuentra en todas partes semejantes suyos, en suma, posee aquella virtud de adaptación para la vida ordinaria que al genio le es negada".

Al igual que el Sturm und Drang, el romanticismo identifica la figura del genio con la libertad, el inconformismo y la transgresión, y la contrapone al filisteo, que es la imagen del burgués obediente, atado a las convenciones y a las reglas del mercado. El romanticismo retoma la concepción del renacimiento que cifra en el artista el modelo del potencial humano creador, una capacidad que refleja en escala reducida las aptitudes del gran Creador y que configura un ideal de humanidad que será encarnado por la figura del genio mediante la estética y la práctica del arte. En Sistema del idealismo trascendental, una obra publicada en 1800 cuya última parte está dedicada al tema del genio, Schelling postula a la figura del genio como el ideal supremo de una humanidad en la que se resolverán las contradicciones y reinará una completa armonía. En este contexto la figura del genio representa el estadio superior de la evolución de los sucesivos grados que van de la

inconsciencia hasta la conciencia absoluta. Schelling otorga al genio un valor análogo al que los neoplatónicos dieron a la divinidad. La figura del genio resume a su entender dos categorías que inicialmente estaban escindidas: la libertad y la naturaleza. La obra de arte es al mismo tiempo obra de la naturaleza, un universo en el que todo está determinado, y de la libertad, un ámbito en el que el ser humano se considera libre de tutelas y determinismos. Entendida como naturaleza, la obra de arte no es libre, es un producto de la inteligencia inconsciente. Como resultado de la libertad, permite formar una producción que si bien es consciente, articula significados que escapan a la intención del artista. El genio resume de este modo una actividad consciente -que se puede enseñar y aprender- y una actividad inconsciente, resultado de un don innato que consagra al artista como un favorito de la naturaleza.

Genio y locura

"Se explica una obra maestra derivándola de la claustrofobia del señor Muller o de los nerviosos desarreglos estomacales de la señora Meier (...) Todo esto no parece haber sido emprendido con otro propósito que el de mostrar que Goethe y Hölderlin han sido hombres, que Fausto y Heinrich von Ofterdingen son solo un bello enmascaramiento de espíritus totalmente comunes con impulsos totalmente comunes". [63]

La figura del "genio incomprendido" como "mártir" que trabaja para la posteridad es prácticamente desconocida en la antigüedad. Si bien el poeta podía quejarse por su situación económica, no idealizaba la incompreensión, el sufrimiento o la pobreza como condiciones de posibilidad para la creación artística. Aunque la vinculación del genio con

la locura pueda hundir sus raíces en la teoría antigua de la melancolía, en el mundo antiguo la enfermedad no es una pose buscada para ascender al rango de semidios creativo. Difícilmente se encuentre en el mundo clásico greco-romano una idea como ésta que anota Goethe en Poesía y verdad: "El destino común del hombre, del que todos participamos, debe ser más difícil para aquellos que desarrollan más rápido y más ampliamente las fuerzas del espíritu" [64], o como ésta que anota Schopenhauer en Parerga y Paralipomena: "El artista es él mismo la voluntad, que se objetiva y permanece en un continuo sufrimiento". [65] Se desconoce que en la antigüedad hayan existido enfermedades que, como la tuberculosis, caracterizaran al artista en función de su obra, imágenes del artista mártir tales como la que refleja Thomas Mann en La montaña mágica y en Doctor Faustus: "A medida que su salud se debilitaba, se agudizaba su capacidad para el arte, era más selectivo, elevado, exquisito, fino e irritable frente a lo banal y supremamente sensible en cuestiones de tacto y gusto". (1960, 291)

La exaltación del sufrimiento del genio encuentra su origen en el legado judeocristiano de glorificación estética del dolor. La referencia del sacrificio de Cristo a la figura del genio es obra de una lenta construcción que se nutre de ciertos elementos de la antigüedad clásica -por ejemplo la consideración de que el artista es un favorito de los dioses y que su aparición es infrecuente- y de la contraposición romántica de la figura del artista a la del burgués filisteo. Kierkegaard da cuenta de la aparición de esta figura de artista cuando escribe: "Pues hay sin duda muchos que mantienen la equiparación entre un apóstol y un genio cuando antes se horrorizaban tan solo de hablar de ello". [66]

Durante el romanticismo se popularizó la equiparación del genio a la locura, identificación cuyas raíces pueden ser rastreadas en la doctrina platónica del entusiasmo y en El hombre de genio y la melancolía, un texto muy citado desde la antigüedad -tradicionalmente fue atribuido a Aristóteles pero ahora se considera escrito por su discípulo Teofrasto- que trata sobre la melancolía en relación al arte, una teoría que fue retomada durante el renacimiento, cuando en el marco de un gradual proceso de secularización comienzan a identificarse los conceptos antiguos de manía, entusiasmo y éxtasis con los de la mera enfermedad. [67]

Platón distingue en el Fedro cuatro tipos de locuras operadas por la intervención divina: la locura erótica, inspirada por Afrodita y Eros, la locura poética, inspirada por las musas, la locura ritual, en la que Dioniso opera una desindividuación mediante el vino y la danza religiosa, y la locura profética, cuyo patrono es Apolo (244 A). Los dioses suscitan la locura (manía) mediante el entusiasmo, que en sentido literal significa tener a dios dentro del cuerpo (en-theos).

Al afirmar "**Nuestras mayores bendiciones provienen de la locura**" (Fedro 244 A), Platón despliega una paradoja deliberada, dado que un poco más adelante muestra que además de representar una instancia sobrenatural que otorga el privilegio de dialogar con los dioses, la locura también era considerada deshonrosa (244 B). En contraste con la afirmación de Platón, en Los griegos y lo irracional Dodds destaca que en Atenas la locura era rehuida y se consideraba a quienes la padecían

víctimas de una maldición divina cuyo contacto era peligroso -a menudo se los escupía o se les arrojaban piedras [68]-, aunque es difícil trazar una línea divisoria entre la demencia ordinaria y la locura profética, dado que también se miraba a los locos con un respeto rayano en la veneración, justamente porque estaban en contacto con el mundo sobrenatural y podían desatar poderes extraordinarios que les estaban vedados a las personas comunes y corrientes. [69] Esta doble valoración de la locura hace que difícilmente se la pueda identificar con los estados descritos por la psicología y antropología modernas.

En *El hombre de genio y la melancolía* se retoma el tema platónico de las cuatro formas de locura divina y se afirma que los hombres de excepción -se trate de filósofos, políticos o poetas- son melancólicos y propensos a contraer el mal que "los antiguos denominaban enfermedad sagrada" (953^a 10). Los síntomas descritos de la enfermedad son semejantes a la epilepsia y reflejan la taxonomía que había definido Hipócrates (Aforismos. Libro VI 23) sobre los cuatro tipos de bilis que circulan por el cuerpo, determinando rasgos definidos de carácter. En *El hombre de genio y la melancolía* se sostiene que la naturaleza de los hombres excepcionales, que en muchos casos son "superiores a los demás" (954b), "es proclive a las enfermedades", ya que a menudo caen en un estado semejante al suscitado por el vino. Tales hombres por lo general son lujuriosos (953b 30), inestables y víctimas de una irresistible pulsión a ser diferentes. Sin embargo, los melancólicos "no son seres excepcionales por enfermedad sino por naturaleza" (955^a 35).

En la Edad Media la melancolía por lo general deja de ser considerada un rasgo de excepcionalidad y es asociada lisa y llanamente con la enfermedad. Solo valoraron de otro modo la melancolía el aristotélico Guillermo de Auvergne, que la representa como un estado de gracia, y Crisóstomo, para quien se trata de una prueba espiritual que solo una profunda introspección y el rezo pueden tornar soportable e incluso comprensible. La mayoría, como Hildegard de Bingen, sostiene la perspectiva agustiniana de que la melancolía no refleja un estado de gracia sino la pérdida de la gracia y el último estado de la desesperación. [70] Si para la filosofía clásica la melancolía era un estado deseable, si para Platón había adquirido una dimensión espiritual, desde la perspectiva de la Iglesia devino una maldición satánica. [71] Marsilio Ficino parece aunar ambas valoraciones cuando escribe en 1489 en *De vita libri triplici*: "La melancolía responde a dos naturalezas diversas, una es una patología médica y la otra responde a un estado espiritual en el que el humor parece arder ferozmente". [72] Ficino prescinde de las teorías medievales que vinculan a la melancolía con el poder demoníaco y retoma la valoración antigua de la melancolía como una posibilidad para la experiencia artística y filosófica. El mismo cree poseer un temperamento melancólico ocasionalmente perturbado por profundas depresiones. [73]

Sin perder completamente su dimensión espiritual, la concepción del artista torturado, en sus diversas formas y con variados matices, ha perdurado hasta la actualidad: el ser que se juzga a sí mismo dotado de talento para el arte, el *homo literatus*, se ve a sí mismo oscilando entre el frenesí con el que se cree beneficiado por la inspiración y la melancolía e

incluso la depresión que a menudo obra como una suerte de precio que debe pagar por su "ser excepcional", en virtud de los méritos sobresalientes que lo ubican por encima de sus congéneres. La construcción moderna de la figura del genio solo pudo tener lugar a partir de la matriz del entusiasta melancólico, una ideal que suscitó durante siglos reverencia y fascinación.

Aunque él mismo reivindica el dolor y contribuye a la leyenda del artista como mártir, como un "elegido" de rara aparición ("No parece posible ser artista y no estar enfermo", escribe [74]), Nietzsche también declara no aceptar la pose autoreivindicatoria del artista que coquetea con su grandeza amparado en el pathos del sufrimiento:

"Peligros y ventajas del culto al genio: la creencia en espíritus grandes, superiores y fructíferos no es necesaria pero es muy frecuente, más aún ligada a una superstición total o medianamente religiosa, según la cual todos los espíritus tendrían un origen sobrehumano y poseerían capacidades maravillosas mediante las cuales podrían compartir sus conocimientos de muy diferentes formas con los otros hombres. A ellos se les atribuye una visión inmediata de la esencia del mundo, al igual que un agujero en el manto de las apariencias, y se cree que ellos, sin el esfuerzo y el rigor de la ciencia, pueden con esta mirada vidente aportar algo definitivo al hombre y al mundo". [75]

Nietzsche se opone así a uno de los argumentos con los que Platón -y más tarde Kant- fundamentará la existencia del artista extraordinariamente dotado: la falta de esfuerzo en el acto creativo allí donde otros solo encuentran las dificultades propias las técnicas del arte. Desestima así como mera metafísica la figura sobrehumana del

genio: sin menospreciar el rol de la inspiración, su análisis da un espacio privilegiado a la cuota de racionalidad que comporta el proceso creativo. En el libro de notas sobre Beethoven, afirma que "los grandes artistas fueron asimismo grandes trabajadores", "no solo incansables en la invención, sino también en el despreciar, descubrir, reformular, ordenar". Los artistas gustan creer en la inspiración como una sugestión repentina, escribe, como si se cayera iluminado por un halo de gracia desde el cielo.

"La actividad del genio no es algo esencialmente diferente de la actividad del inventor mecánico, del erudito astrónomo o historiador, del maestro de la táctica. Todas estas actividades se hacen presentes cuando los hombres tienen en cuenta que su pensamiento es activo en un sentido que utiliza todo como materia que contempla siempre su vida interior y la de otro con ardor, que en todo lugar ve modelos atractivos que no se agotan en la combinación de sus medios. El genio no hace otra cosa que poner piedras y después aprender a construir, busca siempre contenido y constituirse con respecto a él. Toda actividad del hombre es complicada como para maravillar, no solo la del genio: pero ninguna es un milagro (...) Es un signo peligroso que se introduzca en el cerebro del genio el aroma de víctima, el aroma que solo posee milagrosamente un dios, y se empiece a vacilar y a juzgárselo sobrehumano". [76]

El análisis romántico, formulado desde la esfera de la estética, se deslizará lentamente hacia el vocabulario médico, articulándose una transposición de los mecanismos espirituales surgidos en el dominio de la filosofía hacia las explicaciones materiales de tipo fisiológico.

Alrededor de 1830 adquieren gran aceptación las teorías de la

transmisión hereditaria: la naturaleza pierde su sesgo liberador y se convierte en una herramienta destinada al cálculo y a la regulación del espíritu. En 1829 el norteamericano Bard afirma que ser pelirrojo es un factor determinante de la genialidad del artista. [77] A mediados de siglo los estudios del médico alemán F. J. Gall adquieren gran popularidad en su análisis de las prominencias y hendiduras de la superficie craneal como factor determinante de la predicción del talento. Gall exaltaba de este modo las formas craneales características de los aristócratas alemanes; los frenólogos norteamericanos, en cambio, reflejaron la situación social de una comunidad de colonos y pioneros poco articulada jerárquicamente, proclamando el antielitismo y el carácter "igualitario-democrático" de su análisis, ya que por contraposición a la doctrina romántica de las fuerzas sobrenaturales de un hombre escogido, planteaban una medición del talento exclusivamente cuantitativa, destacando -al menos nominalmente- a esta cualidad como un fenómeno universal del que no estaba exento el hombre común. Sin embargo, aunque a primera vista algunas corrientes positivistas se presenten a sí mismas como "democráticas" y opuestas a la concepción del genio propia del romanticismo, las consecuencias de su doctrina son sumamente similares en su afirmación de la "excelencia" por oposición a los crecientes reclamos de las clases populares.

Hacia mediados del siglo XIX en Inglaterra se publican algunos libros que acopian una colección de "excentricidades y rasgos enfermizos" de numerosos genios (The Infirmities of Genius -1833-, de Madden, Characteristic of Men of Genius -1847-, de Chapman, Sobre la locura de

Cardano -1849-, de Verga y On Obscure Diseases of the Brain and Disorders of the Mind -1861-, de Winslow). En The Psychologie Morbide -1959- Winslow procura dar a la teoría de Schopenhauer sobre el genio y la locura un fundamento fisiológico que más tarde desarrollará el positivismo.

Abrevando en esta literatura, algunas corrientes de la psiquiatría creyeron desentrañar el "misterio" de la creación a partir de la psicología de la neurosis. Desde esta perspectiva, "salud" y creatividad serían conceptos excluyentes. Durante el siglo XIX alcanza su máximo apogeo la identificación del genio con la locura, básicamente como una reacción racionalista que lleva adelante el positivismo frente al irracionalismo del concepto de genio formulado desde fines del siglo XVIII. Jerarquía superlativa del mérito, el genio comienza a ser asociado lisa y llanamente con la enfermedad. Las corrientes racionalistas del naciente positivismo comprenderán al genio como una cualidad mensurable -en la cifra del "cociente intelectual"- y físicamente determinable, resultado de procesos biológicos en los que casi no hay espacio para la creación individual. Al genio de la vieja idea de gracia el positivismo opone la explicación del momento creativo solo como ejercicio de disposiciones cerebrales heredadas.

La teoría de la evolución de Darwin derivó en una corriente de pensamiento que durante el siglo XIX postuló la transmisión genética de las capacidades intelectuales, en sintonía con la publicación de libros sobre rasgos patográficos de artistas famosos. Francis Galton buscó con la publicación de su libro Hereditary Genius (1869) transponer la teoría

de su primo Charles Darwin a la explicación de las cualidades artísticas. En el reino espiritual los rasgos heredados también delinearán a los "no aptos" (unfit), una categoría que Galton expone en *Inquiries into Human Faculty* (1883) y que pretende medir los talentos hereditarios a través de una serie de tests. En ese libro se utiliza por primera vez la palabra eugenesia (eugenics) como "ciencia de la herencia de las razas humanas", una de cuyas ramas postula el mejoramiento del potencial humano mediante la estricta elección en el cruce, una teoría que coadyuvaría al fortalecimiento del racismo en todo el mundo. El tandem apto-no apto se traduce en la división de razas "superiores e inferiores", y en una reaggiornada teoría sobre las condiciones de posibilidad del talento que confluirá como una de las bases espirituales y populares del fascismo. Neumann afirma que así como los filósofos naturales de los siglos XVII y XVIII explican las capacidades intelectuales con su teoría de la influencia de la naturaleza desde un ideal liberal antijerárquico y emancipatorio que se opone a la estricta autoridad del pensamiento estatal absolutista, que hasta entonces había sido el principal propulsor de las artes, el positivismo de fin de siglo XIX articula un modelo de naturaleza que está al estricto servicio de la restauración de fuerzas elitistas. [78]

En *Genio e degenerazione* Lombroso afirma que su estudio sobre el genio parte de la teoría de la evolución natural [79] y que su análisis será formulado desde una perspectiva psicopática y degenerativa: el genio a su entender es un subproducto de la epilepsia, una enfermedad por entonces de moda que presentaba "en versión biológica" las antiguas teorías sobre la inspiración y el entusiasmo. El genio aparece como un

personaje falto de carácter y de amor a los hijos, a la esposa y a la patria -pone como ejemplo a Poe y a Beaudelaire-, es inconsecuente, soberbio, de un impulso sexual anormal, alcohólico y rayano en la vagancia. [80] En su empresa de control de la moral pública, Lombroso condena el sesgo transgresor de la figura del genio, su carácter de "inadaptado", "antisocial" y "anormal". La referencia del genio a la epilepsia hunde sus raíces en la cultura clásica, si bien en Grecia se consideró a la epilepsia como una enfermedad sagrada: la caída repentina, la lengua fuera de la boca, el crujir de los dientes y las contorsiones musculares contribuyeron a formar la idea popular de posesión, una idea que también fue transmitida por muchas descripciones medievales y renacentistas de epilépticos "endemoniados".

Entre los seguidores de Lombroso, el extremo del espíritu burgués-conservador es encarnado por el médico alemán Max Nordau, que en su libro *Entartung* (1892) también explica la creatividad humana con la matriz de interpretación evolucionista. "El genio es evolutivo -escribe-; es la primera aparición en un individuo de funciones nuevas, y sin duda también de tejidos nuevos o modificados del cerebro, destinados acaso a convertirse luego en típicos para toda la especie". [81] Como Lombroso, Nordau afirma que el genio es un rasgo de estricto origen biológico que "estriba exclusivamente en la perfección excepcional de los centros cerebrales supremos". [82] Como una planta, crece solo si logra adaptarse al clima "espiritual" de la cultura en la que florece, de modo que "si en una tribu de pieles rojas surgiese un Descartes o un Newton, se lo consideraría un miembro inútil de la horda y se colocaría muy por encima de él a cualquier afortunado cazador de

osos". [83] Para Nordau, el genio se siente fundador de una "raza" y desprecia al filisteo por formar parte del rebaño. [84]

Nordau despliega su odio contra la "epidemia" de "degenerados" literatos de su época. Nuevamente Wilde aparece como paradigma del "artista degenerado": su gusto por los trajes llamativos revela "la enfermiza confusión de su impulso sexual"; Nordau responsabiliza a Ibsen por "la moralización de los negros de Nigeria" y denuncia a Richard Wagner como "el más degenerado de los degenerados". [85]

Aunque, a diferencia de Lombroso, Nordau admite una categoría de genios que no son "ni enfermos ni degenerados" [86], esta cualidad excluye de plano a la mujer, que a su entender es incapaz de crear y obra siempre por imitación. La literatura no ha reflejado este rasgo sencillamente porque quienes hablaron de la mujer "han obedecido inconscientemente a sus excitaciones sexuales", deformando su verdadera estirpe, de la que también nos han privado las novelistas mujeres al imitar la imagen que de ellas suministra el varón.

Juan Bovio, otro discípulo de Lombroso, refrenda el análisis fisiológico de las cualidades creativas, de las que también excluye a la mujer:

"El genio muestra signos exteriores particularísimos, sobresalientes, sobre todo en la frente y en los ojos: en la frente aparece la soberanía, en los ojos su electricidad. La base natural del genio es, pues, fisiológica (...) pero lo difícil acá es saber si el elemento patológico y fisiológico señalado por Lombroso y por toda una escuela se aplica a la mujer, dónde difícil o extrañamente el genio completa sus revelaciones". [87]

En su pertinaz confusión entre igualdad y uniformidad, el positivismo de fin del siglo XIX y comienzos del XX afirma el ideal del genio por

oposición a la medianía que declara encontrar en las masas populares en ascenso. "Pretendiendo nivelarlo todo -escribe Juan Bovio- la democracia no tolera ninguna excepción ilustre (...) La civilización se encarga de la gradual y lenta supresión del genio, engrandeciendo e iluminando las medianías. Cien filósofos modernos no valen un Aristóteles, ni una academia puede compararse con Arquímedes, ni un centenar de poetas valen un Dante". [88]

José Ingenieros también encuentra en la teoría del genio una ocasión para criticar a los discursos igualitarios:

"La desigualdad es la fuerza y la esencia de toda selección -escribe en El hombre mediocre, impregnado de lenguaje biologicista y espíritu nietzscheano-. No hay dos lirios iguales, ni dos águilas, ni dos orugas, ni dos hombres: todo lo que vive es incesantemente desigual. En cada primavera florecen unos árboles antes que otros, como si fueran preferidos por la Naturaleza que sonrío al sol fecundante; en ciertas etapas de la historia humana, cuando se plasma un pueblo, se crea un estilo o se formula una doctrina, algunos hombres excepcionales anticipan su visión a la de todos, la concretan en un Ideal y la expresan de tal manera que perdura durante siglos". [89]

Sin demasiado eufemismo, Ingenieros declara: "Hay hombres mentalmente inferiores al término medio de su raza, de su tiempo y de su clase social; también los hay superiores. Entre unos y otros fluctúa una gran masa imposible de caracterizar por inferioridades o excelencias (...) Su existencia (la de los mediocres) es, sin embargo, natural y

necesaria. En todo lo que ofrece grados hay mediocridad; en la escala de la inteligencia humana ella representa el claroscuro entre el talento y la estulticia". [90] Esta mediocridad que Ingenieros agradece como inevitable condición de posibilidad de los "espíritus superiores", supone la ausencia de rasgos personales y la presencia de un "fardo de rutinas, prejuicios y domesticidades".

Con el hábito positivista de explicar "lo alto" por "lo bajo", pletórico de metáforas organicistas y biologicistas, y en especial vegetales, nuevamente en Ingenieros se encuentra un análisis del talento que transpone del ámbito físico al espiritual la doctrina de la selección natural en la supervivencia de los "más aptos": el hombre extraordinario, escribe, "solo asciende a la genialidad si encuentra un clima propicio: la semilla mejor necesita de la tierra más fecunda. La función reclama el órgano: el genio hace actual lo que en su clima es potencial". Aunque cada siglo nacen muchos ingenios excelentes, uno entre cien encuentra el clima propicio que lo destina "fatalmente" a la "culminación: es como si la buena semilla cayera en terreno fértil y en vísperas de lluvias. Ese es el secreto de su gloria: coincidir con la oportunidad que necesita de él". A diferencia de otros teóricos del genio, Ingenieros no se priva de mencionar la contracara de la figura del genio, un arquetipo que diferencia claramente del "hombre mediocre": "El genio y el idiota son los términos extremos de la escala infinita", escribe. Mientras el genio es la personificación suprema de un ideal, el idiota representa la mediocridad que asedia a los espíritus originales. "Existe una vastísima bibliografía acerca de los inferiores e insuficientes -afirma-, desde el criminal y el delincuente hasta el retardado y el idiota; hay, también, una rica

literatura consagrada a estudiar el genio y el talento, amén de que la historia y el arte convergen a mantener su culto. Unos y otros son, empero, excepciones. Lo habitual no es el genio ni el idiota, no es el talento ni el imbécil. El hombre que nos rodea a millares, el que prospera y se reproduce en el silencio y en la tiniebla, es el mediocre". El mediocre implica un progreso en la selección natural: supera al imbécil pero, una vez cumplida su función, se estanca en su rutina. Ingenieros entiende que conviene fomentar el culto al genio porque de ese modo se alienta el afán de perfección; más que la superstición fantasmagórica de lo divino, el genio brinda un ejemplo de las altas virtudes humanas. [91] Con un razonamiento análogo, Bovio escribe:

"El genio se mantiene apartado del delito, no por temor a las leyes, sino, diría mejor, por temor a sí mismo, por una suerte de reverencia a su mandato y de fe en su destino. Si la violación gramatical de un clásico puede obligar a los gramáticos a la revisión de una regla, una violación legal del genio podría obligar a los juristas a la revisión de un Comma (...). Donde vive un genio de acción, el ambiente se caldea, los ánimos se acaloran, la admiración y la emulación se confunden, y el número de los delitos comunes disminuye. Su iniciativa, sus empresas, su desinterés, actúan de una manera más rápida que las escuelas, porque un ejemplo notable vale mucho más que las doctrinas". [92]

En 1912 Wilhelm Stekel escribe que los neuróticos, los artistas y los criminales se caracterizan por "la pequeñez de cráneo, una desproporción entre la frente que es huidiza, y la mandíbula fuertemente desarrollada, piernas sobresalientemente arqueadas, orejas ganchudas y puntiagudas, diferentes asimetrías y un escaso crecimiento de la barba".

Estos tres arquetipos manifiestan a su entender "una típica condición bisexual" que revela un gran papel en otras anomalías de criminales tales como su "incapacidad para amar". [93]

La referencia de la palabra "degenerado" a la esfera de la estética no es obra exclusiva del nacionalsocialismo. El término se popularizó en Alemania desde 1880 en el contexto de rechazo de numerosos rasgos de la modernidad, entre ellos el de la modernidad artística. En 1892 Nordau ya había trazado el paralelo entre el artista y el criminal, y propone la supervisión de la "virtud de la producción artística y literaria". Si tal organismo supervisor afirmara que "un artista es un criminal", y que una obra es "una vergüenza para nuestro país", entonces "la persona y la obra serían aniquilados". [94]

Aunque en 1950 las teorías sobre la determinación del talento por el tamaño del cerebro habían caído en descrédito, aún no habían desaparecido del todo los análisis biologicistas del genio. A. Juda publica *Genie und Psychose* en 1950 y afirma:

"Una comparación entre artistas y científicos muestra una relativamente alta inferioridad biológica del artista vista en el alto número de anormalidades psíquicas que se observan entre ellos y sus familias, la mínima fertilidad y la corta vitalidad, el alto número de solitarios e hijos ilegítimos, la alta mortalidad infantil y la alta tasa de divorcios". [95]

El positivismo termina de secularizar el concepto de locura, que pierde el cariz mágico que tuvo en el mundo antiguo, para el que si bien la locura no dejó de estar vinculada con la enfermedad, también fue valorada como el privilegio de quien es llamado a dialogar con los dioses. El positivismo, en cambio, asocia sin más la "locura creativa" con el

discurso normalizador de la enfermedad, y con parámetros comunes respecto a otros "desvíos" -la "delincuencia", la "degeneración sexual"- de la irrefrenable carrera biológica en pos de la "perfección" humana: "Los degenerados no son siempre asesinos, prostitutas, anarquistas y locos declarados. A veces son escritores y artistas", escribe Max Nordau. [96]

Así como buena parte de la antigüedad y de la Edad Media adoptaron la sombra tutelar de la figura del guerrero, así como durante siglos la antigüedad clásica basó su educación en la épica, el individuo moderno cifra su valor en el mérito -una cualidad que adopta como arquetipo identitario una creación concebida a imagen y semejanza de la creación divina- amparado en el ideal del genio, una figura dotada de soberbias facultades que no se juegan en la esfera ética sino en la del trabajo y la profesionalidad. Mientras en la premodernidad solo dios podía autodeterminarse, desde el renacimiento en adelante el ser humano se apropia de los atributos divinos y afirma su dignidad a través de la creación. El genio muestra una imagen exacerbada de los rasgos constitutivos del individuo moderno. Revela un modelo de identidad justamente porque el artista encarna la posibilidad ilimitada de creación, (y la posibilidad reflexiva de autocrearse creando), la libertad de oponerse de manera radical a un orden preestablecido, y el entusiasmo y la turbulencia suscitados por la irrupción de la novedad. El renacimiento encarnará en el arquetipo del artista un modelo de humanidad ideal, libre, autocreada, resultado de sus actos y no de una esencia predeterminada: el análisis de Giordano Bruno revela que el concepto de

genio surge en el mundo moderno en permanente tensión con el principio de autoridad.

En la modernidad la épica es reemplazada por la biografía ejemplar. El análisis que Adorno y Horkheimer realizan en *Dialéctica del Iluminismo* sobre la epopeya homérica como prehistoria de la subjetividad y de la racionalidad occidental se aplica con singular pertinencia al análisis de la moderna figura del genio [97]: tanto Ulises como el genio persiguen la gloria mediante su interés individual y superan todos los obstáculos a condición de separarse de otros hombres. Los demás se les presentan sólo de manera alienada, son sus enemigos o sus aliados, aparecen como instrumentos, como cosas. El genio es el héroe individual, el Robinson de la novela moderna, así como Ulises encarna al Robinson de la epopeya. El arquetipo de genio "incomprendido" no excluye esta dialéctica entre quienes propician su talento (público, gestores o empresarios) y quienes obstaculizan su expresión. Tanto Ulises como el genio moderno son náufragos vinculados con la totalidad: uno la recorre, el otro la crea. Si la facultad de crear, representada por la figura ideal del artista, es constitutiva del individuo moderno, no es de extrañar que a partir del renacimiento se haya acrecentado el interés por la psicología del artista y por los móviles del proceso creador. La metafísica del genio es expresión de la misma tendencia subjetivista que se observa en la teoría del conocimiento: para que prime la revelación de la interioridad del artista es necesario que el arte ya no tenga como función primordial el reflejo del orden natural: entre la conciencia humana y el mundo, entre el genio y el resto de la humanidad se profundiza un dualismo cuyos orígenes se remontan a los comienzos mismos del pensamiento occidental.

De la concepción antigua de genius, la moderna figura de genio conserva el reconocimiento de una persona divinizada que fortalece la unidad del grupo, la afirmación de que el proceso auténticamente creativo no es objeto de aprendizaje alguno, no obedece a reglas previamente establecidas y no es comprensible en términos racionales, la existencia de significados que escapan a la intención del artista, la reificación que supone poner el acento en el producto artístico más que en el acto creativo, el culto a la personalidad del artista y por tanto el carácter elitista de una figura que, como afirmará Galton en la modernidad, "aparecerá por cada millón de hombres". [98] Esta tendencia elitista, no obstante, es posterior a la consideración antigua de que cada individuo posee un genio particular, una destreza que le es propia y que lo orienta hacia alguna actividad determinada.

La teoría de la inspiración, que se prolonga en la doctrina sobre el inconsciente, es la explicación más persistente sobre el proceso creativo del artista. En ella la creación aparece como una actividad irracional, repentina, realizada sin esfuerzo y que desaparece de manera igualmente sorpresiva. Si bien la ilusión del dios presente es suplantada por metáforas naturalistas, sus efectos son análogos y eluden la responsabilidad estrictamente individual. La concepción según la cual todo individuo tiene una destreza particular de alguna forma será retomada en el siglo XVIII en la consideración de que un acceso igualitario a la educación traerá aparejada una nivelación de los talentos. Para la Ilustración todo ser humano es apto para todo y por tanto será talentoso quien perciba nuevas relaciones entre objetos e ideas, y quien

tenga suficiente poder de observación como para respirar aquello que flota en la atmósfera de una época. En el siglo XVIII nadie estará desprovisto de genio, así como nadie estará desprovisto del don de la razón ni del instinto del amor.

El pensamiento hegemónico ilustrado, no obstante, juzgó que la creación obedece enteramente a procedimientos racionales, desestimando -al igual que quienes, por el contrario, acentúan los aspectos "misteriosos", "divinos" o innatistas del proceso creativo- el aprendizaje empírico y a menudo inconsciente, pre racional, que suponen diversas disciplinas en las que se busca un determinado nivel de excelencia.

La teoría del genio que aparece fuertemente delineada en el Sturm und Drang, en Kant y en el romanticismo, reacciona ante esta excesiva confianza en la razón. Así es como el reconocimiento de los factores irracionales de la creación marcará el ingreso de la idea de inconsciente en estética. El romanticismo retoma el arquetipo postulado en el renacimiento del artista como paradigma del potencial humano creador y extrema la valoración del genio como modelo de humanidad ideal. La figura del artista transgresor se afirma en el modelo del genio por oposición a varios rasgos del proyecto moderno del dominio racional del mundo: representará la libertad y la rebeldía por oposición al mundo del trabajo y del deber, a la figura del filisteo, que es la imagen del burgués obediente, atado a las convenciones y a las leyes del comercio. Exaltará la creatividad y la singularidad por oposición al producto masificado y a la fabricación en serie que realiza el trabajador alienado del producto de su trabajo. Si la Ilustración opuso el mérito al principio selectivo del

abolengo, el romanticismo básicamente sostiene el ideal del mérito por oposición al principio selectivo del dinero. La "aristocracia del espíritu" será superior a cualquier otra en tanto establezca un modelo de humanidad autocreata que no rechaza el universo de las pasiones, que acepta -y acaso desea- que el mundo no sea enteramente racionalizable, y, por tanto, previsible, y considera que la naturaleza no es un todo absolutamente comprensible y apropiable en términos utilitarios. A la imagen "rebelde" del genio se opondrá el discurso normalizador que impulsa la doctrina positivista de Lombroso, quien en su empresa de control de la moral pública juzga al genio como un "degenerado", un epiléptico y un "loco" que no se ajusta a los parámetros de la "normalidad".

Aunque algunos sustentadores de la teoría irracional de la creación artística -Platón o Kant, por ejemplo- aparentemente estarían postulado un sujeto débil en sus teorías estéticas, por cuanto el componente decisivo de la creación estaría en manos de la musa o de la naturaleza, y aunque buena parte del idealismo alemán sostenga que la operación del genio no es estrictamente individual, de a poco la doctrina del genio se va afirmando como una pieza clave del culto a la personalidad y a la exaltación individualista. La idea de sujeto que Kant sustenta en la esfera de la ciencia y de la ética, es decir, la de un sujeto libre y responsable por sus actos, se debilitará en los rasgos fundamentales de su teoría del genio. Si bien su afirmación del carácter innato del genio estaría dando cuenta de un protagonismo de la naturaleza, de allí a la afirmación de los talentos como estrictos atributos individuales sólo media un paso. El innatismo que Kant, siguiendo a Locke, negó en la esfera de la teoría del

conocimiento, proclamando que todo individuo nace como una tabula rasa, sin ideas previas sobre Dios o el conjunto del universo, reaparece en su doctrina de los talentos. En la misma operación en la que afirma la indemostrabilidad de la existencia de dios, Kant instituye la figura de una nueva divinidad, la del genio como favorito de la naturaleza, como un nuevo héroe del espíritu que será privado de la dignidad del conocimiento. En tanto el proceso de creación artística presenta zonas oscuras y le resulta en sus rasgos esenciales incomprensible, proclama que todos nacemos en igualdad de condiciones para desarrollar investigaciones científicas pero no en igualdad de condiciones para crear obras artísticas "de excelencia". En el endiosamiento del acto creativo -tarea que lleva a cabo una naturaleza secularizada- el arte es sustraído de la esfera de la racionalidad. Kant lleva a cabo paradigmáticamente esta tarea mediante la cual el arte es retirado con gallardía de la esfera del conocimiento. Un poema ya no será portador de verdad y, por tanto, no constituirá, como para el antiguo, una pieza clave para la educación en la virtud.

Desde el romanticismo en adelante y durante todo el siglo XX, el concepto de genio se extenderá al conjunto de las actividades humanas que gozan de reconocimiento simbólico: si Kant lo restringe exclusivamente a la esfera del arte, en los siglos XIX y XX "geniales" serán los deportistas, los físicos, los matemáticos -por el componente irracional de la cualidad del genio, Kant jamás hubiera reconocido como genio a un matemático-, los aviadores, los alumnos aplicados, los actores, los periodistas y todo aquél que innove o desarrolle su actividad con un nivel de excelencia pasible de ser publicitado. Uno de los

componentes cardinales del culto contemporáneo del genio será la adoración del éxito menos como reconocimiento de una labor objetiva que como el logro de atención y amor por parte de la comunidad, con la consiguiente promesa de resplandor eterno en el firmamento de la historia. No serán considerados geniales principalmente quienes desarrollen tareas manuales y subsidiariamente quienes desarrollen tareas intelectuales subalternas: los trabajos de limpieza, el cultivo de la tierra, el trabajo en la esfera de la construcción y en la de los servicios públicos, las tareas burocráticas y administrativas o la venta de artículos de consumo no ameritarán la cualidad del genio, aún cuando en muchos de estos casos se requiera de creatividad e innovación. Los trabajos fundamentales y anónimos que conforman la historia de la cultura no ameritarán el rango del genio, cuya metafísica justifica la división del trabajo en base a una jerarquía de capacidades que ocluye los orígenes básicamente sociales de la desigualdad.

En sus múltiples versiones, desde la romántica hasta la positivista, desde la teoría platónica de la inspiración a las corrientes que la sucedieron, el concepto de genio es inescindible del concepto de individuo por cuanto afirma los méritos individuales por oposición al principio de selección de la riqueza y al abolengo. El afán de la burguesía por superar mediante el valor del mérito los principios anteriores de selección hace que el ideal del genio acentúe su carácter aristocrático y se afirme desde el comienzo como una nueva "aristocracia del espíritu" basada en las cualidades individuales. Desde esta perspectiva el desarrollo social básicamente es producto de unos pocos "genios" que mediante sus descubrimientos ahorran el esfuerzo de miles de personas. En la modernidad esta

perspectiva se enfrenta a las pretensiones de dominio de las masas que aspiran a su emancipación y a la empresa igualitaria de la democracia, un proyecto que los metafísicos del genio considerarán destinado a nivelar y a uniformar las "excelencias".

Si alguna vez la palabra genio designó al dios singular que protege a cada persona, desde la aparición de la doctrina del entusiasmo que refrenda el ideal moderno de genio serán unos pocos individuos quienes se apropien del nombre sagrado. Como el dios judeo-cristiano, el genio crea a partir de la nada. Su originalidad y su autenticidad no reconocerán más deuda que la de la propia interioridad. El fetichismo de las cualidades creativas presentará al arte con una "vacía hinchazón", generará un dios secularizado que, en el marco del esquema -primero-cristiano y -más tarde- capitalista de sacrificio presente en aras de la futura salvación, justificará el sufrimiento en aras de la promesa del paraíso eterno.

Bibliografía del autor

[1] Immanuel Kant. Crítica del juicio . En Textos estéticos . Traducción de Pablo Oyarzún. Andrés Bello. Santiago. 1983 p.252

[2] Este elemento dará lugar a la contemporánea Teoría de la recepción, que afirma que el significado último y definitivo de una obra excede las intenciones de su autor.

[3] Dodds. Los griegos y lo irracional . Alianza. Madrid. 1993 p.87

[4] Crítica del juicio p.152

[5] Immanuel Kant. Antropología. Revista de Occidente. Madrid. 1935.
Párrafo 58

[6] En Fedro (248 E) Platón designa al arte con el nombre de mimesis .
En Las leyes (668 B) afirma que la música -a la que considera como
síntesis de todas las artes- es mimesis .

[7] Pico della Mirándola. Discurso sobre la dignidad del hombre .
Concourt. Buenos Aires. 1978 p.55

[8] Tomado de María Rika Maniates. Mannerism in Italian Musica and
Culture . Manchester University Press. Manchester. 1979 p.32

[9] Discurso sobre la dignidad del hombre . p.47

[10] Giordano Bruno. Eroici furori . Edición bilingüe. Belles Lettres. París.
1954 p.134

[11] Ibid p.136 ss.

[12] Platón, Fedro. 265b

[13] De Eroici furori p.146

[14] Voltaire. Diccionario Filosófico . Sophos. Buenos Aires. 1960

[15] Antoni Marí. Euforió. Espíritu y naturaleza del genio . Tecnos.
Madrid. 1989 p.48

[16] Tomado de Euforió p.48

[17] Ibid p.50

[18] Ibid p.51

[19] Ibid p.51

[20] David & Mendel. Eds. The Bach reader: A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. Norton & Co. New York. 1945 p.37

[21] D'Alambert-Diderot. La Enciclopedia . Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires. 1982

[22] Goethe. Poetry and truth . Princeton University Press. 1992 p.84

[23] Euforión p.98

[24] Ibid p.99

[25] Ibid p.105

[26] Ibid p.108

[27] Ibid p.111

[28] Tempestad e impulso

[29] Brugger (comp). La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang . Gerstenberg, Hamann, Herder, Goethe, Stolberg, Lavater y otros. Nova. Buenos Aires. 1976 p.7

[30] Ibid p.10

[31] Shaftesbury . A letter concerning enthusiasm. Cambridge University Press. 1999 p.96

[32] Locke. Essay . Libro IV. Capítulos XVII y XIX. Harvard University Press. 1983 p.82

[33] Diccionario filosófico . Sophos. Buenos Aires. 1960

[34] Herder. La rebelión de los jóvenes alemanes en el siglo XVIII p.90 ss.

[35] Gerstenberg. La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII p.47

[36] Ibid p. .44

[37] Sturm und Drang. Escritos programáticos . Fascículo 42 de la Antología Alemana editada por el Instituto de Literatura alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1973 Traducción de Gunther Ballin.

[38] "...sus productos deben ser a la vez modelos, esto es, ejemplares; en consecuencia, no son originados por medio de imitación, pero deben servir a otros para ello". Ibid p.253

[39] Ibid p.256

[40] Sobrevilla . La estética de Kant . Universidad de Carabobo. Valencia. 1981

[41] Crítica del juicio p.269-270

[42] Cita tomada de Abrams. El espejo y la lámpara. Nova. Buenos Aires. 1962 p.289

[43] Sturm und Drang Escritos programáticos p.48

[44] Crítica del juicio . p.252

[45] Immanuel Kant. Fundamentación de la metafísica de las costumbres . Capítulo II.

[46] Kant. Antropología. Parágrafo 54

[47] Ibid. Parágrafo 57

[48] Ibid. Parágrafo 38

[49] Gadamer. Verdad y método . Sígueme. Salamanca. 1977 p.54

[50] Por comodidad la cita fue extraída de Volker Rühle. En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana. Akal. Madrid. 1997 p.22

[51] Goethe. Kampagne in Frankreich (Campaña en Francia) en Samtliche Werke, XXVIII, 122

[52] Antropología. Parágrafo 57

[53] Theodor Adorno. Teoría estética . Hyspamérica. Barcelona. 1983 p.225

[54] Euforión p.18

[55] Hegel. Introducción a la estética . Península. Barcelona.1990 p. 66-69

[56] Ibid p.8

[57] Hegel. Del artista . Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. 1965 p.4

- [58] Friedrich Schelling. Sistema del idealismo trascendental . Rosales y Domínguez. Barcelona. 1988
- [59] Karl Jung. Modern Man in Search of a Soul . New York. 1934 p.180
- [60] Carlyle. Características. Works. XXVIII, e, 5.
- [61] Ibid, 13
- [62] Arthur. Schopenhauer. El mundo como voluntad y representación . Libro 3 XXXVII
- [63] Hermann Hesse. Die Psychologie der Halbgebildeten . Berlín. 1957 p.366ss
- [64] Goethe Poetry and truth . Van Loon. New York 1945 p.67
- [65] Schopenhauer, Arthur. Parerga y Paranipomena . Weisbaden. 1949 I 336
- [66] Soren Kierkegaard. Abschlie.ende unwissenschaftliche Nachschrift , II, G.W.,Jena, 1910 p.101
- [67] Mitos de artista p.152
- [68] Aristóteles. Aves 524s.; Teofrasto . Char .16 (28 J) 14; Plinio, H.N. 28.4.35 y Plauto, Captivi 550 ss. Conocida es también la definición que da Aristóteles en la segunda frase de la Poética: "La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámica, y en gran parte el arte de la flauta y de la cítara, coinciden en que son mimesis".
- [69] Dodds (Los griegos y lo irracional . Alianza. Madrid. 1993 p.88) señala que, tal como observa Lawson en Mod. Greek Folklore and Anc. Greek Religion (p.299) aún hoy "la enfermedad mental, que me parece

excesivamente común entre los campesinos griegos, no solo coloca al enfermo al margen de sus vecinos sino en cierto sentido por encima de ellos. Sus expresiones se reciben con cierto espanto y en la medida en que son inteligibles se toman como predicciones".

[70] Ken Perlow. The image of melancholy and the evolution of baroque idiom . Princeton University Press. 1987. Introducción.

[71] Eckhard Neumann. Mitos de artista . Tecnos. Madrid. 1992 p.91

[72] Cita tomada de The image of melancholy and the evolution of baroque idiom. Ficino. De vita libri triplici. Basel. 1525. Página sin numerar.

[73] Oscar Kristeller. The philosophy of Marsilio Ficino . Columbia University Press. New York. 1943 p.212

[74] Nietzsche. La voluntad de poder . Ed. Musarion, XIX, 220

[75] Nietzsche. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller . Schlechta. 1959. I p.555

[76] Ibid p.545 ss.

[77] Mitos de artista p.129

[78] Ibid p.131

[79] Cesare Lombroso. Genio e degenerazione . Napoli 1976 p.34

[80] Lombroso. Genio e follia . Padua. 1969 p.339

[81] Ibid p.70

[82] Ibid p.100

[83] Ibid p.125

[84] Ibid p.20

[85] Max Nordau. Entartung, Bd, I. Berlín. 1892 p.267

[86] Max Nordau. Psico-fisiología del genio . Tor. Buenos Aires p.71

[87] Ibid p.33

[88] Juan Bovio. El genio . Editorial Tor. Buenos Aires 1997 p.5

[89] José Ingenieros. El hombre mediocre . Losada. Buenos Aires. 1997 p.199

[90] Ibid p.39

[91] Ibid p.224

[92] Ibid p.127-128

[93] Wilhelm Stekel. Der Traume der Dichter . 1912,28

[94] Ibid

[95] Juda. "Genius and psychosis", J. Amer.Med.Ass.Chicago.1950, 144 (8) 306-307

[96] Max Nordau. Entartung , 1892, Berlín, II, 505; I, Prólogo

[97] Theodor Adorno y Max Horkheimer. Dialéctica del iluminismo . Sudamericana. Buenos Aires. 1969 p.81



Mini libros el Rival interior

Psicología del Deporte

autor: Gustavo Maure

Puedes mantener al día tu colección. Los Cuadernos de Psicología del Deporte evolucionan, crecen y se renuevan periódicamente. Para mantenerte actualizado búscalos en <http://www.elrivalinterior.com/Cuadernos/>

Cuaderno N° 1 Introducción:

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A01.INTRODUCCION.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 2 Canalización de la Agresividad

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A02.CANALIZACION.AGRESIVIDAD.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 3 El Deporte y la guerra

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A03.DeporteyGuerra.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 4 La Batalla Simbólica

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A04.LaBATALLA.SIMBOLICA.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 5 El Cazador y la presa. Dos posiciones simbólicas que estructuran los Deportes

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A05.ELCAZADORYLAPRESA.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 6 Actitud Mental en el Tenis

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A06.ACTITUD.MENTAL.TENIS.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 7 Las dificultades en la definición o cierre del Partido

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/La-Presion/A07.DEFINICION.EL.RIVAL.INTERIOR.pdf>

Cuaderno N° 8 Pigmalión, o el efecto Frankenstein

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/La-Presion/A08.EFECTO.PIGMALION.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 9 El Factor Humano

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A09.FactorHumano.elRivalinterior.com.pdf>

Cuaderno N° 10 El Superhombre

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A10.SUPERHOMBRE.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 11 Supervivencia

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A11.SupervivenciaActitudMental.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 12 Historia de los Deportes – Instrumentos de Impacto y Pelota en América del Norte

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Historia/Impacto/A12.HISTORIA.IMPACTO.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 13 Zen La Taza Llena o la Soberbia del Saber

<http://www.elrivalinterior.com/PDF/Zen/A13.LaTazaLlena.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 14 LA FLUIDEZ. Conjunción y disyunción del ello y el inconsciente en las oscilaciones de rendimiento. Psicoanálisis Accesible.

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A14.FLUIDEZ.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 15 La Ataraxia – Los estoicos – Budismo Zen

<http://www.elrivalinterior.com/PDF/Ataraxia/A15.ATARAXIA.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 16 Efectos de la Presión Psicológica en el Funcionamiento Cerebral

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/La-Presion/EfectosCerebrales.htm>

**Cuaderno N° 17 LA CIFRA, HISTORIA DE LOS NÚMEROS Y EL CERO - TOMO 1
EL HOMO SAPIENS COMIENZA A MOSTRAR SU CRECIENTE INTELIGENCIA**

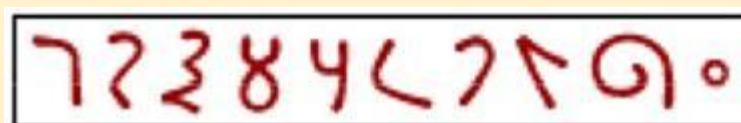
<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A17.LaCIFRA.elRivalinterior.pdf>

**Cuaderno N° 18 HISTORIA DE LOS NÚMEROS Y EL CERO TOMO 2
BABILONIA Y LA CREACIÓN DEL PRIMER SISTEMA NUMÉRICO**

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A18.LaCIFRA.elRivalinterior.pdf>

**Cuaderno N° 19 HISTORIA DE LOS NÚMEROS Y EL CERO TOMO 3
LOS ANTIGUOS ROMANOS INICIAN LA REVOLUCIÓN NUMÉRICA**

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A19.LaCIFRA.elRivalinterior.pdf>



**Cuaderno N° 20 HISTORIA DE LOS NÚMEROS Y EL CERO TOMO 4
ANTIGUA INDIA AÑO 682 D.c LA INVENCIÓN DEL NÚMERO 0**

En La India se crea la mayor abstracción que haya producido el ser humano y que modificó nuestro mundo

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A20.LaCIFRA.elRivalinterior.pdf>

**Cuaderno N° 21 HISTORIA DE LOS NÚMEROS Y EL CERO TOMO 5
EL CERO INTENTA CONQUISTAR EUROPA Y DEMORA 300 AÑOS**

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A21.LaCIFRA.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 22 200 Frases sobre Ajedrez - Extraordinarias - Es pura actitud Mental y Emocional para todo. Expresadas por los mejores maestros de todos los tiempos.

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A22.FRASES.AJEDREZ.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 23 Psicofármacos - El Diván o las Pastillas - No entrar en Pánico ante el ataque de Pánico

<http://www.elrivalinterior.com/CuerpoCanibal/Psicofarmacos/A23.Psicofarmacos.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno Nº 24 Guerra Psicológica en Ajedrez - El Match del Siglo Fischer - Spassky

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A24.GuerraPsicologica.elRivalinterior.pdf>

CUADERNO Nº 25 INDICADOR DE ACTITUD EN EL DEPORTISTA Y OTRAS ACTIVIDADES.

1 Indicador de Actitud Mental - El partido más difícil; el Jugador Centrado vs. el Jugador Fuera de Eje. UNA BRÚJULA EN LA NIEBLA

1 [INDICADOR DE ACTITUD MENTAL](#) - 2 [FIEBRE DEL ÉXITO](#) - 3 [SÍNDROME CONFUSIONAL](#) - 4 [SÍNDROME DE AGOTAMIENTO](#) - 5 [INHIBICIÓN](#) - 6 [EL JUGADOR CENTRADO](#)

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A25.ActitudMental.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno Nº 26 El Sujeto Purificado - Supervivencia y Descubrimientos - Iluminación y Toma de Decisiones

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A26.SUJETO.PURIFICADO.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 27 El Misterioso Efecto Placebo o el poder de la mente

<https://www.elrivalinterior.com/CuerpoCanibal/A27.EfectoPlacebo.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno A 28 David y Goliat Atacando en situación de inferioridad

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A28.DavidyGoliat.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 29 Liderazgo

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Liderazgo/A29.Liderazgo.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 30 Actitud Mental en el Golf

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Golf/A30.ActitudMentalGolf.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 31 De cómo el maestro de Té derrotó mentalmente al Ronin

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Zen/A31.MaestrodeTe.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 32 Navegación. El Clima Emocional

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Navegacion/A32.NavegacionClimaEmocional.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 34 La Indiferencia Instrumental

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A34.IndiferenciaInstrumental.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 33 DECÁLOGO DEL TRIUNFADOR

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A33.DecalogoVencedor.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 35 El canto del Haka

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Historia/A35.RugbyCantoHAKA.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 39 La Angustia Escénica y su relación con el rendimiento

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A39.AngustiaEscenica.elRivalinterior.pdf>

**Cuaderno N° 40 Entusiasmo y Eudemonía - Con Dios y con el Diablo adentro -
Bosquejo de una Ética para el Jugador**

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A40.Eudemonia.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 41 "Cocoon" El Capullo, protección inteligente. Un baño de teflón

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Ataraxia/A41.El.Capullo.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 42 Pasión y Muerte en las Lesiones Psicosomáticas

<https://www.elrivalinterior.com/CuerpoCanibal/A42.Pasion.y.Muerte.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 44 Simbolismo Sexual - El Macho Alfa

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/SimbolismoSexual/A44.SimbolismoSexualDeporte.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 45 Una Posición Ganadora - Entrevista a Garry Kasparov

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Ajedrez/A45.UnaPosicionGanadora.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 46 Flemático y Sanguíneo Sístole y Diástole de la Actitud Deportiva

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A46.Flematico.y.Sanguineo.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 47 PELIGRO: Excesos de Presión de Padres y Entrenadores

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A47.ExcesosPresion.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 48 Zen – El Bambú Japonés

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Zen/A48.BambuJapones.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N 49 Historia – El Nacimiento del Deporte

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Historia/A49.NacimientoDeporte.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 50 LA PRESIÓN PSICOLÓGICA

<http://www.elrivalinterior.com/PDF/A50.LaPresion.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 51 Martin Luther King vs. Malcolm X

<http://elrivalinterior.com/actitud/Inteligencia/A51.MartinLutherKing.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 52 ACTITUD MENTAL EN LAS ARTES MARCIALES (y en todos los deportes)

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Bushido/A52.ActitudArtesMarciales.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 53 Inteligencia y Anticipación – Función Alfa

<http://elrivalinterior.com/actitud/Inteligencia/A53.InteligenciaFuncionAlfa.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 54 La Vacuidad Budista por John Blofeld

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Zen/A54.VacuidadBudista.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 55 BUSHIDO POSICIÓN MENTAL EN COMBATE

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A55.PosicionMentalCombate.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 56 CIRCUS MAXIMUS – “LOS QUE VAN A MORIR TE SALUDAN”

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/circo-romano/A56.CircoRomano.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 57 La Inteligencia Paralela o la Genialidad al Descubierta

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Inteligencia/A57.InteligenciaParalela.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 58 ACTITUD MENTAL EN LAS SITUACIONES DE CRISIS

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A58.ActitudMentalCrisis.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 59 Historia de las Religiones - Sacrificios humanos

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A59.ReligionSacrificiosHumanos.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 60 Las Enigmáticas Oscilaciones de Rendimiento

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A60.OscilacionesRendimiento.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 61 El Día Después - El Síntoma de los perdedores

Cuaderno N° 62 El Provocador y el anciano Samurai – Historia ZEN

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Zen/A62.ElProvocador.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 63 El TROFEO y su extraordinario simbolismo guerrero

<http://www.elrivalinterior.com/PDF/A63.ElTrofeo.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 64 El Gallo de Riña

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/ControlEmocional/A64.GallodePelea.elRivalinterior.pdf>

א	כ	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט
aleph	beth	gimel	daleth	he	waw	zayin	heth	teth
'	b	g	d	h	w	z	h	t
י	כ	ל	מ	נ	ס			
yod	kaph	lamed	mem	nun	samekh			
y	k	l	m	n	s			
פ	צ	ק	ר	ש	ת			
ayin	pe	sade	qoph	resh	shin	taw		
'	p	s	q	r	sh/s	t		

Cuaderno N° 65 Repetición y Creatividad - Historia de la Escritura

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Escritura/A65.HistoriaEscritura.elRivalinterior.pdf>

CUADERNO N° 66 PRESIÓN EN LA NIEBLA - CRÓNICA DE UN ACCIDENTE DE AVIACIÓN

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A66.PresionEnLaNiebla.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 67 Don Quijote y el espíritu Caballeresco

<http://elrivalinterior.com/actitud/Quijote/A67.DonQuijote.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 68 Supervivencia – Respuestas Extremas: Campos de Concentración

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Supervivencia/A68.CampoConcentracion.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 69 Inteligencia Paralela – Cristo y la Adúltera

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Inteligencia/A69.ArteBuenaRespuesta.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N°73 Nutrición y Deporte - Flacos y ágiles - Imitando a los recolectores cazadores

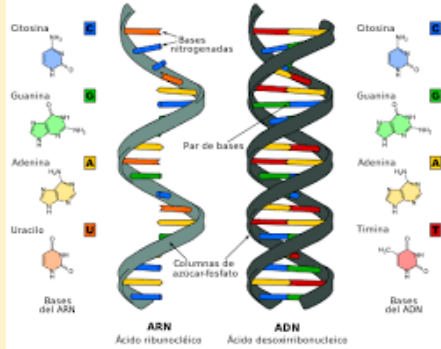
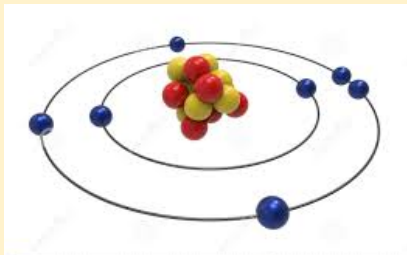
<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A73.Recolectores.elRivalinterior.com.pdf>

Cuaderno N° 74 - Budismo Zen - La religión de los Samurai

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A74.BudismoZen.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 75 Historia del Fútbol - Sus increíbles orígenes en el Mundo

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Historia/A75.Historia.Futbol.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 76 INTELIGENCIA PRIMORDIAL El Poder del Inconsciente. La fuerza creadora de los sueños que dió lugar a extraordinarios inventos, creaciones y descubrimientos. 136 PÁGINAS plenas de acción en sueños Históricos

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A76.INTELIGENCIA.INCONCIENTE.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 76 La Inteligencia Primordial Tomo II

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A76.InteligenciaPrimordial.2.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 77 LA GUERRA PSICOLÓGICA por RAMÓN CARRILLO - Una Clase Magistral de este notable Investigador y Profesor Argentino en la Escuela de Altos Estudios Militares

https://www.elrivalinterior.com/PDF/Ramon_Carrillo_La_guerra_psicologica.pdf

Cuaderno N° 78 Errores Psicológicos en el Ajedrez

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Ajedrez/A78.Errores.en.Ajedrez.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 80 La Angustia Escénica - La Angustia Escénica y la Mirada del Otro

CUADERNO N° 81 ANTONIO PIGAFETTA PRIMER VIAJE EN TORNO AL GLOBO

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/Antonio-Pigafetta-Primer-viaje-alrededor-del-Globo.pdf.pdf>



Cuaderno Nº 83 La Indiferencia Instrumental Segunda Parte

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A83.IndiferenciaInstrumental2.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 84 Un antiguo revela secretos casi sobrenaturales del Arte de la Espada

Kenjutsu: No me saques sin razón, ni me envaines sin honor (katana)
En tenis: Sácala con valor y guárdala con honor (raqueta)

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A84.Doce.Reglas.Espada.elRival.interior.pdf>



Cuaderno Nº 86 La Anticipación del otro - “La Aprehensión Inmutable”. Una antigua carta del maestro Takuan revela secretos de la actitud Psicológica en el arte de la espada.

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A86.AprehensionInmutable.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno Nº 87 Supervivencia y Actitud mental - Náufrago Voluntario

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A87.NaufragoVoluntario.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 88 Diez Frases para una Victoria

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A88.10Frases.para1Victoria.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 89 El Mito Maya de la Creación. Con el juego de Pelota

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A89.MitoMayaCreacion.elRivalinterior.com.pdf>

Cuaderno Nº 90 LOS DOCE MALDITOS - Factores precursores de los errores. Mantenimiento Aviación - Válido para todo trabajo en equipo

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A90.12Malditos.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 91 Textos Védicos Ancestrales – India – El Rey, el genio y la mente

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/FactorHumano/A91.Rey.Genio.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno Nº 93 El Juego de Pelota Maya – Historia de los Deportes

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/Historia/Juegos-con-pelota/A93.JuegoPelotaMaya.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 94 Indicador de Actitud – Una Metáfora de la Aviación

<http://www.elrivalinterior.com/actitud/PODER-MENTAL/A94.IndicadorActitud.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 95 ORÍGENES – HISTORIA DEL AJEDREZ

<http://elrivalinterior.com/actitud/Ajedrez/A95.HistoriaAjedrez.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 96 La Presión Psicológica social . Un abundante historial de las antiguas Publicidades de Cigarrillos (es un archivo pesado, pero vale la pena) y sobre el final un asesinato que cambió la historia de la Toxicología y de la Ciencia Forense

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A96.PresionTabaco.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 97 No te detengas. Madre Teresa de Calcuta

<https://www.elrivalinterior.com/actitud/Supervivencia/A76.NoTeDetengas.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 98 Psicopatología del Deportista

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A98.PsicopatologiaDeportista.elRivalinterior.pdf>



Cuaderno N° 99 El Silencio del Analista – Una interrogación sobre su eficacia clínica. Psicoanálisis accesible

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A99.EISilenciodelAnalista.elRivalinterior.pdf>

Cuaderno N° 100 EL HOMBRE EN LA ARENA Discurso de Roosevelt en La Sorbona - El Hombre en la Arena - Es el discurso que le dió Mandela al Capitán del equipo de rugby en 1995 - Imperdible -

<https://www.elrivalinterior.com/PDF/A100.HombreArena.elRivalinterior.pdf>

[PSICOLOGÍA DEL DEPORTE - ALTO RENDIMIENTO EN COMPETENCIA - PÁGINA DE INICIO](#)

CORREO DE LECTORES

gustavomaure@gmail.com