



## Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.), *El genio en el siglo XVIII.*

Barcelona. Herder (Colección Contrapunto). 2022. 336 pp.

Álvaro Arroyo

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

alvaroarroyo17@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0005-0516-9571>



Recibido 04/2023 – Aceptado 05/2023

No hay nada especialmente moderno en la experiencia de lo absoluto, de lo irreductible, de lo que excede toda capacidad y sobrepasa toda ley. Tampoco lo hay en los intentos de explicarla, ya que el pensamiento encontró distintas figuras para ella a lo largo de su historia. Lo que ocurre en la modernidad, en cambio, es que las explicaciones existentes se vuelven inaceptables para una filosofía aparentemente dominada por impulsos racionalistas, analíticos y normativos. En el siglo dieciocho, entonces, varios filósofos asumen el desafío de hacer lugar en sus sistemas a esos momentos, más habituales en el arte que en cualquier otra esfera, en que una fuerza insólitamente libre irrumpe en la realidad con la contundencia de lo necesario. La categoría de genio, con la que se hace referencia a tales momentos, se convierte así en motivo de reflexiones y debates que, de manera más o menos directa, ponen en juego a toda la filosofía de la época.

Los trabajos reunidos en este libro realizan un recorrido informado, detallado y reflexivo por esas discusiones, sin caer en simplificaciones ni apriorismos. De este modo, reconstruyen los enormes esfuerzos a través de los cuales se intentó alcanzar una definición precisa, un concepto sólido o una explicación racional de ese elemento desestabilizador que hasta entonces la tradición intentaba asir con una expresión tan incierta y evasiva como la de *je ne sais quoi*.<sup>1</sup> La desconfianza que inspiran desde hace tiempo las categorías filosóficas de la modernidad ha hecho que, como advierten los editores en su introducción, hablar de genio resulte hoy algo anacrónico.<sup>2</sup> El libro permite pensar, sin embargo, que precisamente por su conflictividad intrínseca, por los problemas que deja abiertos, el concepto moderno de genio todavía es relevante.

Los tres primeros capítulos están dedicados a la evolución de ese concepto en el ámbito francés. Nicolás Olszevicki comienza su trabajo trazando una “prehistoria” del genio moderno desde la antigüedad hasta la época clásica que deja ver el proceso de secularización del *daimon* platónico, figura que pierde sus vínculos con la inspiración divina o la capacidad profética para convertirse en un simple rasgo distintivo del carácter de un hombre. Luego, el autor rastrea la progresiva incorporación del término “genio” al vocabulario francés desde el siglo diecisiete. Esto le permite mostrar que incluso autores como Boileau o Rapin, representantes de la poética de reglas anclada al racionalismo y considerada el sustrato teórico del arte neoclásico, se ven obligados a reconocer en sus escritos el poder de aquella fuerza creativa que colisiona contra todo marco normativo. Al llegar a la querrela de antiguos y modernos y señalar la reticencia con la que autores como Perrault o Fontenelle aceptan la idea de una ruptura con el modelo tradicional del gusto, Olszevicki anticipa que el genio se convertirá en motivo de disputa entre los filósofos ilustrados, que se dividirán entre los partidarios de conciliarlo con la estética tradicional y los de asignarle un valor decisivo en la producción y en la experiencia artísticas.

<sup>1</sup> La posibilidad de rastrear los alcances y significados de esta fórmula, sin embargo, ha sido considerada en Suzanne Guellouz, “Le P. Bouhours et le *je ne sais quoi*”, *Littératures*, 18 (2), 1971, pp. 3-14.

<sup>2</sup> Quizás, el último gran intento de rehabilitar esta categoría haya sido realizado por Harold Bloom, en su esfuerzo por resistir el avance de las corrientes predominantes en la crítica literaria contemporánea: *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002.



Kamila Babiuki, por su parte, encuentra en Dubos el primer intento de plantear el problema del genio en coordenadas enteramente modernas. Dubos comienza un proceso de explicación fisiológica del fenómeno que rompe definitivamente con toda idea de don divino o inspiración sobrenatural. El genio, explica Babiuki, es pensado por Dubos como una característica natural e innata que poseen algunas personas excepcionales y que se debe a una especial composición físico-química de sus cuerpos. Esto las convierte en poseedoras de un talento para ciertas tareas que no solo es superior a la media, sino que además se manifiesta con independencia de todo proceso de aprendizaje, ya que los factores ambientales pueden incidir en el desarrollo del genio pero nunca determinarlo.

Esteban Ponce observa luego que, en Diderot, el genio se revela como “uno de esos conceptos límite para la tarea crítica de la razón ilustrada” (54) precisamente por el modo en que la intención analítica y racionalista de la época entra en conflicto con esa fuerza sintética y emocional que irrumpe en la creación artística. Diderot, dice Ponce, defiende un “materialismo vitalista” contrario a todo mecanicismo y a la pasividad del sujeto requerida por el sentimentalismo británico. Mediante la oposición de Diderot al empirismo se comprende también que las explicaciones básicamente psicológicas de los fenómenos estéticos sean desplazadas por una reducción fisiológica de los mismos, con la que Diderot parece complejizar y consolidar el trabajo iniciado por Dubos. Por otra parte, el autor señala que en Diderot el genio deja de ser entendido como un talento recibido circunstancialmente para ser pensado como un rasgo determinante de la naturaleza de ciertos individuos, es decir, pasa de ser algo que alguien *tiene* a algo que alguien *es*; así, el genio se convierte en una especie de tipo ideal que correspondería a la clase más elevada de seres humanos.<sup>3</sup>

Los tres capítulos siguientes se ocupan de las estéticas británicas. Luís Nascimento abre esta serie con un estudio centrado en la figura de Shaftesbury. El autor toma como punto de partida la dicotomía establecida en la *Encyclopédie* entre el genio, ejemplificado en este caso por Shaftesbury, y el “espíritu filosófico”, representado por Locke. Esta dicotomía es superpuesta a otra, proveniente del propio Locke: la que existiría entre el *wit* (una facultad libre, vital, imaginativa, deslumbrante) y el *judgement* (una facultad analítica, exhaustiva, rigurosa, funcional). Nascimento muestra el modo en que Shaftesbury desarrolla, a partir y en contra de Locke, una mediación entre estos términos gracias a la cual la fuerza creativa del *wit* deja de estar reñida con la voluntad de verdad del *judgement* y pasa a pensarse como constitutiva del trabajo filosófico, al mismo tiempo que la producción artística deja de ser considerada inaccesible a la razón. Nascimento analiza las categorías de creación, imaginación y originalidad reconstruyendo la discusión de Shaftesbury con Addison que, heredero del modelo lockeano, es reacio a los intentos reconciliar el momento genial de la creación artística con la pretensión de explicación racional filosófica. Por último, presenta el tratamiento del genio en Young, que continúa el trabajo iniciado por Shaftesbury.

Valeria Schuster ofrece, al principio de su trabajo, un recorrido por la polisemia del término “genio” e intenta delimitar su ubicación en el vocabulario filosófico inglés de la época. Luego se concentra en Hume, para quien el genio aparece como “la capacidad de aunar ideas de manera novedosa sin regirse por las leyes de asociación ni por los dictados de la costumbre y la educación” (105). Con esto se introduce la consideración del carácter más bien solitario y asocial o, al menos, reñido con el sentido común, del genio. La autora señala luego lo problemático que es para Hume reconocer el aspecto “mágico” e “inexplicable” de la genialidad. El conflicto radica en que caracterizar las facultades humanas en esos términos implica un alto riesgo de caer en “posturas metafísicas dogmáticas”, como lo habría hecho el neoplatónico Shaftesbury. Para Hume, explica Schuster, la causa del reparto desigual del talento artístico entre los hombres no puede encontrarse en la naturaleza, ni siquiera en la conformación corporal de los individuos, precisamente porque para un empirista aquella no está sujeta a fines; por lo tanto, en todo caso, esa causa debe ser buscada en “la cultura y las formas de gobierno”. Por primera vez se advierte, entonces, que las circunstancias materiales y sociales de la vida humana son factores que ejercen una influencia decisiva sobre las posibilidades del genio.

En su trabajo sobre Gerard, Alexandre Amaral parte de la contraposición de este autor con Young. A la explicación del genio por analogía con los procesos de la vida vegetal que se encontraba en Young, y que todavía

---

<sup>3</sup> Ponce sigue en esto a Herbert Dieckmann, quien señalara que “at the end of the Eighteenth Century, the artistic «genius» comes to be thought of as the highest human type, and thus replaces such earlier ideal types as the hero, the «sage», the Saint, the *uomo universale*, the *cortigiano*, the *honnête homme*” (Herbert Dieckmann, «Diderot’s Conception of Genius», *Journal of the History of Ideas*, 2 (2), 1941, p. 151). Desde esta perspectiva, es decir, si se lo pone a la par de aquellas figuras antiguas, medievales o renacentistas que cumplieran funciones filosóficas o antropológicas equivalentes, queda en evidencia la especificidad y el carácter históricamente situado del genio moderno.

podía ser dependiente de cierta idea de inspiración divina, Gerard, más próximo en este sentido a Locke y a Hume, propone un intento de reducción mecanicista del genio conforme a una nueva “ciencia de la naturaleza humana”. Sin embargo, según explica Amaral, Gerard se distancia de los empiristas dado que considera que el genio, aunque dependa fundamentalmente de la imaginación, no se agota en esta facultad, sino que involucra también al juicio. Al atribuirle un rol importante en la tarea del genio, Gerard se ve obligado a reconocer al juicio como índice de la subsistencia del yo, lo que sería inaceptable para Hume.

Siguen cinco capítulos que realizan un recorrido por la estética alemana, desde sus orígenes hasta el romanticismo. El trabajo de Julio del Valle, sin embargo, comienza con lo que puede leerse como una recapitulación de la primera mitad del libro: una historia del concepto de genio desde la antigüedad, pasando por la modernidad francesa y la británica, hasta el *Sturm und Drang*. La noción de genio de Baumgarten es presentada luego por oposición a la de este movimiento, ya que este autor tiende a postular un equilibrio o una complementariedad entre el “talento natural” y las reglas de composición heredadas de la tradición. Por otra parte, del Valle encuentra en Baumgarten la circunscripción definitiva del concepto de genio al ámbito de la estética.

La comprensión del genio como una categoría estrictamente estética se radicaliza en Kant, tal como se ve en el capítulo de Luciana Martínez, que analiza su tratamiento en la *Crítica del juicio*. Kant introduce este concepto para explicar cómo es posible lo bello artístico si toda producción humana obedece a reglas y el juicio de lo bello es por definición aquel que no está condicionado por regla alguna. El genio, entonces, no solo está restringido al dominio de la estética, sino que es postulado como condición necesaria y exclusiva de las bellas artes: el genio es aquel que crea arte bello y el arte bello es creado por el genio. Martínez explica que el genio es para Kant un talento natural, innato y “opaco” para el individuo que lo porta, ya que es la naturaleza misma la que se expresa, a través del sujeto, en la obra de arte genial. Con esto se resuelve el problema crucial planteado anteriormente y, además, se marca el carácter “ejemplar” del genio y su función respecto de las escuelas. Si el arte exige genialidad, entonces no puede tratarse de mero seguimiento de reglas relativas a disciplinas particulares; no obstante, de las obras de los genios del pasado pueden abstraerse las reglas que permitan definir las bellas artes en sentido enfático. Además, el estudio de esas obras, y no su imitación, puede estimular a las próximas generaciones de genios.

El *Sturm und Drang* es presentado por Virginia López Domínguez como un movimiento que entra en conflicto con las tendencias generales de la filosofía ilustrada y, en particular, con lo que se identifica como un “dualismo” entre la sensibilidad o la emoción y la inteligencia. A ese exceso racionalista, explica la autora, se le opone una concepción de la obra de arte vinculada a lo absoluto y “una refundación prometeica, heroica, de la subjetividad, sobre la cual reposa la idea de genio” (194). En la obra de Herder, que aporta una “base filosófica” al movimiento, López Domínguez explora el entrelazamiento entre estética y filosofía de la historia gracias al cual la figura del genio es puesta en estrecha relación con el “carácter de las naciones”.

Contra el lugar común según el cual existiría una continuidad entre el *Sturm und Drang* y el romanticismo, Verónica Galfione organiza su capítulo alrededor de la oposición de Schlegel a la estética del genio propia aquel movimiento. Según la autora, la crítica radical de la reificación moderna llevada adelante por Schlegel, dependiente de una comprensión del sujeto mediada por sus compromisos con Fichte, no debe confundirse con una subestimación del momento racional y autoconsciente de la producción artística (ni mucho menos con una propuesta de retorno a la antigüedad clásica como la de Winckelmann). Galfione muestra que, a través de sus conceptos de *Witz* y de ironía, Schlegel desarrolla una incisiva crítica contra el carácter inmediateista y fetichista de la estética del *Sturm und Drang*, lo que, por otra parte, recuerda inquietantemente a los ataques que el propio autor recibirá de parte de Hegel.

Miguel Alberti realiza una periodización de la obra de Novalis y considera luego las dificultades que supone delimitar el lugar de la categoría de genio, y el alcance de la estética como disciplina, en un pensamiento que supone una especie de estetización general del mundo y que propone que cada ser humano sea pensado como un artista. Para Novalis el genio quedaría comprometido, entonces, en la tarea de “moralizar el mundo” a través de la “poesía trascendental” o de su formulación filosófica, el “idealismo mágico”. El genio parece consistir, en última instancia, en la proyección de la voluntad ilimitada y libre del yo sobre el mundo, y la *poesía* (término que, al igual en otros románticos, debe ser pensado en su sentido etimológico) no sería sino el lenguaje en que se expresaría esa voluntad.

La última parte del libro está dedicada a autores y geografías que no suelen ser tenidos en cuenta por la literatura sobre estética. Manuela Sanna reconstruye la mediación entre genio e *inventio* en el pensamiento de Vico; estos conceptos son analizados luego en su relación con el humor, con lo ridículo y con lo monstruoso.

Por su parte, Raúl Trejo estudia la ambivalencia de los conceptos de genio e ingenio en el pensamiento hispanoamericano. En primer lugar, rastrea la evolución de estos términos en la historia de la lengua castellana, desde sus sentidos coloquiales hasta su configuración como categorías filosóficas. Luego, analiza la elaboración de estos conceptos que, en diálogo con algunos autores europeos, tiene lugar en textos escritos en América por Cristóbal Coriche, Pedro José Márquez, Concolorcorvo y Eugenio Espejo.

Los últimos dos capítulos incluyen primeras traducciones al castellano de obras casi desconocidas que se destacan por su importancia y originalidad.<sup>4</sup> En primer lugar, se encuentra un texto de 1751 de la célebre cuentista y pedagoga Jeanne-Marie de Beaumont titulado “La fuerza del genio natural. Historia de Molly, paisana poetisa”, traducido por Natalia Zorrilla y presentado por Kamila Babiuki. A pesar del matiz religioso y didáctico que caracteriza a su obra, la autora logra poner en escena y articular entre sí dos aspectos hasta ahora significativamente desatendidos: el de la contradicción entre trabajo manual y trabajo intelectual, y el de la dominación de clase y de género. Si bien persiste una comprensión innatista del genio como “fuerza natural” que, como señala Babiuki, es cercana a la de Dubos, de Beaumont centra su atención en la posibilidad del desarrollo de esa fuerza a pesar de las condiciones materiales de existencia adversas que padece la persona favorecida con ella y prioriza, por lo tanto, el análisis de las determinaciones sociales por sobre el de las características individuales. Finalmente, se puede leer “Sobre el gusto artificial”, de 1797, de la ensayista y crítica literaria Mary Wollstonecraft, introducido, traducido y anotado por Mariela Paolucci. En este texto, la autora advierte no sin preocupación el carácter culturalmente mediado de la contemplación de lo bello natural y de sus representaciones poéticas. La producción genial queda atrapada, según las agudas observaciones de Wollstonecraft, en una dialéctica de naturaleza y artificio que no puede ser entendida sino como índice de “perversión”.

Aunque los quince capítulos funcionan como estudios independientes, no es difícil encontrar algunos hilos conductores que parecen haber orientado las discusiones sobre este concepto a lo largo del siglo. El primero y más evidente es el tránsito de las antiguas concepciones mágico-religiosas, “metafísicas” o sobrenaturales del genio, a explicaciones seculares y racionales de base materialista. Otro, es que la idea del genio como un atributo externo, separable del individuo, es desplazada por la de algo que le pertenece intrínsecamente y lo determina como tal. A la vez, sin embargo, las concepciones innatistas del genio, que suponen una antropología elitista y caprichosa, se debilitan ante el progresivo reconocimiento de la importancia de las relaciones sociales y de las condiciones materiales de existencia de los seres humanos. Este carácter situado del genio se expresa también en el hecho de que su conflicto con constructos ideológicos como la poética de reglas o la norma del gusto, que lo define desde el principio, produce no solo obras que no encajan en los cánones heredados sino también sujetos socialmente disfuncionales. Por último, se observa que la categoría de genio se circunscribe gradualmente a la reflexión sobre el arte, lo que no solamente desalienta su uso en esferas como la filosofía, la ciencia, la política o la guerra, sino que además lleva a pensar a la estética como un área privilegiada para la investigación de las condiciones de producción de la subjetividad moderna. Ninguno de estos ejes, sin embargo, se despliega de manera unilateral ni inequívoca. El libro no esconde las tensiones y contradicciones entre los autores estudiados (ni las de los colaboradores entre sí), pero tampoco las vacilaciones e incertidumbres que se encuentran al interior del pensamiento de cada uno de ellos. El de “genio” se confirma entonces como un concepto aporético, que lleva a la razón moderna a sus propios límites y, al hacerlo, le da a una época la posibilidad de comprenderse mejor a sí misma. Pero la conciencia de esos límites quizás llegue hasta el presente. De hecho, cuando intente deshacerse de esta categoría, Adorno se verá obligado a reconocer que “lo genial es un nudo dialéctico: lo que no tiene patrón, lo no repetido, lo libre, que al mismo tiempo lleva consigo el sentimiento de lo necesario, la paradójica maestría del arte y uno de sus criterios más fiables”.<sup>5</sup> No es evidente que la estética, o lo que queda de ella, haya logrado desatarlo.

---

<sup>4</sup> La filosofía escrita por mujeres durante la modernidad es objeto de un renovado y creciente interés en nuestro medio. Se puede consultar un panorama de esta situación en el dossier “Aportes para una historia intelectual de las mujeres: Ilustración, políticas de género y feminismo en los siglos XVII y XVIII”, editado por Leandro Guerrero, Mariela Paolucci y Natalia Zorrilla, *Siglo Dieciocho*, 3, 2022.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pp. 229-230.