

Sobre la originalidad distintiva del genio

Una revisión de la propuestas de Perloff y Goldsmith

On the distinctive originality of genius
A review of Perloff and Goldsmith's proposals

ADRIÁN SANTAMARÍA PÉREZ¹

Resumen: El presente artículo tratará de dirimir hasta qué punto el concepto de “genio no-original” propuesto por Perloff y Goldsmith es concebible. Para ello, tras una situación introductoria de su producción ensayística en el estado del arte, se reconstruirá lo que ambos autores quieren decir por los dos conceptos que integran el binomio: “originalidad” y “genio”. Después, con la ayuda de un panorama y algunos de los autores más importantes de la filosofía del arte, se comparará su propuesta conceptual con la originalidad que históricamente ha definido al genio.

Palabras clave: Genio, Arte, Originalidad, Creatividad, Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith.

Abstract: This article will attempt to determine to what extent the concept of "unoriginal genius" proposed by Perloff and Goldsmith is conceivable. In order to do so, after an introductory situation of their essayistic production in the state of the art, we will reconstruct what both authors mean by the two concepts that integrate the aforementioned binomial: "originality" and "genius". Subsequently, with the help of a panorama and some of the most important authors within the philosophy of art, their conceptual proposal will be compared with the originality that has historically defined genius.

Recibido: 02/02/2022. Aceptado: 03/07/2022.

¹ Investigador FPI en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, donde ha impartido docencia en Ética, Ética Aplicada, Filosofía Política e Historia de la Filosofía Moderna. Ha sido investigador visitante en el Centro de Estudios Cognitivos de la Universidad de Tufts (Medford, MA). Es miembro del grupo de investigación en Humanidades ecológicas (GHECO-UAM). Actualmente realiza una tesis doctoral sobre el genio y la escritura bajo la dirección de los profesores Jorge Riechmann e Iván de los Ríos. Contacto: adrian.santamaria@uam.es. Publicaciones recientes significativas: “Eloy Fernández Porta contra el esencialismo blockbuster. Herramientas para una crítica de la concepción humanista de las relaciones humanas”, en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 37, 2022 y “Entre el Trans- y el Post- humanismo. Una comparación seguida de una labor de bricolaje” en Feltrero, R. (2018). *Tecnología e innovación social. Hacia un desarrollo inclusivo y sostenible*. Madrid: Global Knowledge. ISBN: 978-84-15665-28-1. Páginas: 45-60.

Key words: Genius, Art, Originality, Creativity, Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith

1. Introducción²

Hace décadas que ya fueron constatados los niveles de desproporción que había entre lo que somos -por una parte- y lo que nos rodea -por otra-. Entre, si se quiere, aquello que somos capaces de pensar, imaginar e, incluso, sentir como seres finitos y el complejo de artefactos técnicos e industriales que, se supone, habíamos creado como sociedades. Este diagnóstico fue rotulado por el pensador periférico a la Escuela de Frankfurt, Günther Anders, como sigue: “vergüenza prometeica” (Anders, 2010). No sorprenderé a nadie al decir que el panorama no solo no ha mejorado, sino que ha ido a peor. Ya no es solo que las dinámicas sociales en las que estamos inscritos sean gigantescas (o, por emplear sus propios términos, monstruosas), sino que además éstas se han acelerado a ritmos vertiginosos.

No es banal, en este sentido, que Hartmut Rosa dedicara todo un libro a este fenómeno, el de la aceleración, asociándola, de forma, igualmente, muy poco azarosa, a uno de los conceptos más fundamentales de la crítica de raigambre marxista: a saber, la alienación (Rosa, 2016). Rosa es un ejemplo de tantos de la importancia que varios intelectuales y ensayistas han dedicado a la cuestión de la aceleración social desde diferentes puntos de vista y con distintas posibilidades. Otro sería, sin lugar a duda, el de Byung-Chul Han, de quien se puede decir que uno de los hilos conductores de su producción filosófica consiste en analizar las consecuencias sociales y subjetivas de la época de la rapidez e hiper-productividad en la que, no sin dificultades, habitamos³.

En el panorama filosófico español, resuenan, de nuevo, diversos nombres. Para empezar, el de Jorge Riechmann, quien, aparte de estar interesado en los cambios psicológicos, remite, con mucho acierto, la cuestión de la aceleración a problemas ecológicos o metabólicos, haciendo ver el socavamiento de la base natural que implican

² Quisiera aprovechar esta nota a pie de página para dar las gracias a Jorge Riechmann, Jesús Pinto, Iván de los Ríos, Andrea Díaz, Sergio Martínez, Wenxi Zuo, Manuel López y Víctor de la Morena por los lúcidos comentarios y las fructíferas observaciones a versiones previas de este artículo.

³ Quizá sea, sin embargo, su *Sociedad del cansancio* (Han, 2017) el libro en el que más se hace manifiesta la cuestión de la aceleración social y sus consecuencias en las subjetividades.

los procesos extremadamente vertiginosos de nuestro presente⁴. De igual modo, el opúsculo de Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* (Garcés, 2017), toma como problema determinante la asimetría entre la sobrecarga de información que nos asola con respecto a nuestra capacidad de procesarla (algo que, por cierto, también ha hecho Remedios Zafra, aterrizándola al campo de las Humanidades y la producción cultural⁵). Por último, y sin ánimo de exhaustividad, Eloy Fernández Porta, sobre todo a partir de *Eros. La superproducción de los afectos* (Fernández Porta, 2013), ha explorado las implicaciones en el modo de sentir de las subjetividades que se derivan del hecho de que estemos muy lejos de regirnos por dinámicas naturales, con ayuda de distintas manifestaciones artísticas⁶.

Sin embargo, volviendo al panorama internacional, quizá la producción que más ha puesto en el centro de mira a las prácticas artísticas a partir de una toma de conciencia del contexto hiper-acelerado en el que vivimos sea aquella que proviene de la crítica literaria y cultural norteamericana. Me refiero, por una parte, a *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo* de Marjorie Perloff (Perloff, 2019) y a *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* de Kenneth Goldsmith (Goldsmith, 2015). En ellos, Perloff y Goldsmith tratan de contribuir a una renovación tanto de aquello en que consiste la poesía -en particular- como la escritura -en general-. Para acometer dicha empresa, su labor ha sido la de subrayar, diseccionar y teorizar sobre distintas prácticas artísticas tanto de nuestro presente como del pasado reciente (mediados del s. XX) que se basan (y se han basado) en la práctica del procesamiento, el ensamblaje, la citación, el pastiche, el préstamo y la copia. Todas ellas, en mayor o menor medida, vendrían a poner en cuestión conceptos clave para comprender la escritura, tales como “artista”, “originalidad”, “estilo”, “copia” o “imitación”, algo que, presumiblemente, afectaría a nuestro modo de concebir la herencia de obras del pasado también.

⁴ Con él sucede igual que con Byung Chul-Han: en prácticamente todos sus ensayos hace acto de presencia la cuestión de la aceleración. Quizá sea, empero, en los tres siguientes libros donde más en profundidad se trate la mencionada cuestión: *Gente que no quiere viajar a Marte* (Riechmann, 2004), *Tiempo para la vida* (Riechmann, 2003) y *Mater celeritas* (Gallego y Riechmann, 2018).

⁵ Me refiero a, como no podía ser de otra manera, sus dos últimos ensayos, que, según ella misma, tienen que ser leídos de forma complementaria: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Zafra, 2017) y *Frágiles. Carta sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura* (Zafra, 2021).

⁶ Para un estudio sobre la diferencia de objeto de investigación, así como de tono en los ensayos de Eloy Fernández Porta, donde la segunda etapa de su producción ensayística vendría a analizar lo expuesto en cuerpo de texto, remito a Tarancón Royo (2015).

El paraguas que acoge a todas ellas está formado por dos conceptos que, según los autores, pueden ser intercambiables: “genio no original” y “escritura no creativa”. El primero va a ser acuñado y teorizado fundamentalmente por Marjorie Perloff, a partir de algunas reflexiones en blogs que Goldsmith hizo girar en torno al rótulo segundo, “escritura no creativa”. Tras esto, Goldsmith, en su libro ya citado, un poco posterior a *El genio no original*, lo tornará en convertible por “escritura no creativa”. De los dos conceptos, quizá sea el primero, “genio no original”, el que más ha sido objeto de una disertación *tout court*, y el que, por tanto, se preste a una análisis conceptual. Será, por ello, el que tome en este artículo, con el propósito de indagar si el paraguas acuñado por Perloff y Goldsmith sea uno que se sostiene o no. Así, comenzaré por preguntarme qué quiere decirnos principalmente Perloff cuando habla de “genio no original”, diseccionando, en esa labor, ambos conceptos. Después, en la segunda sección, trataré de evaluar si es posible juntar dos sintagmas tan aparentemente contradictorios.

2. “Originalidad” y “genio” en Perloff y Goldsmith

Parece que cualquiera que ose, hoy en día, posicionarse con respeto al concepto de genio (o a algún aspecto de éste) está obligado a asomarse, siquiera, al pensamiento francés contemporáneo. Marjorie Perloff, acuñadora del concepto “genio no original” no podía ser una excepción. Así, en una de las secciones del primer capítulo de la homónima obra, “El genio no original: una introducción”, hace comparecer a los autores que bajo el mencionado rótulo caen. Su conclusión, a este respecto, es anunciada explícitamente desde el título que otorga a esta pequeña parte de su ensayo: “¿La muerte de quién?”. Aunque buena parte de la tradición del pensamiento francés declarase a viva voz la muerte del autor (muerte que, no me cabe duda, ya es en sí misma discutible)⁷, todos sus miembros más representativos, en mayor o menor medida, acaban por no renunciar a la asunción de la existencia de hombres excepcionales ni de las obras que ellos producen.

⁷ Para una reflexión sobre la cuestión de la autoría hoy, donde la revisión de Barthes y Foucault es fundamental, remitimos al fructífero campo de estudio que cruza los estudios artísticos, legales y la filosofía. Los dos artículos que representan el pistoletazo de salida de este campo de estudio son los de Martha Woodmansee (Woodmansee, 1984) (Woodmansee, 1997). A ellos, habría que sumar, igualmente, dos libros colectivos que revisan las tesis de Barthes y Foucault. El primero es un tratamiento de la autoría desde el punto de vista artístico: *The construction of authorship* (Woodmansee y Jaszi, 1994). Y el segundo trata la cuestión de la autoría en el campo menos evidente de la ciencia: *Scientific authorship* (Biagioli y Galison, 2013). Igualmente, desde el campo de los *cultural studies*, encontramos una de las más lúcidas revisiones en torno a la concepción del autor en Bourdieu en *Selling genius*, de Leora Hadas (2020).

Ni las reflexiones en torno a la autoría de Roland Barthes en *La muerte del autor*, ni mucho menos las de Foucault en “¿Qué es un autor?”, deben ser comprendidas como una suerte de acabamiento del genio, en opinión de Perloff; más al contrario, éstos no hacen sino rendir homenaje a esos grandes escritores que han pasado a la historia de la literatura. El fin del autor y el comienzo del lector en el ámbito literario no es sino un modo de ser más justo, en fin, con los escritos que resultan de una genialidad artística. En sus propias palabras:

Cuando Barthes hizo esta declaración un tanto imponente, no estaba devaluando el genio de Balzac, de Proust o de Mallarmé, los escritores a los que hace referencia en su ensayo. Al contrario, da tan por hecho la grandeza de las obras de Balzac y de Proust que desea una lectura más ingeniosa, más profunda y más matizada de estos textos de los que permitía cualquier explicación biográfica o de estudios de fuentes. (Perloff, 2019, p. 56).

El mismo balance hace de uno de los mayores receptores del pensamiento francés contemporáneo, Frederic Jameson, quien, para Perloff, representa el giro historicista que se le da al problema de la muerte del autor en los ochenta y los noventa. Jameson, en opinión de Perloff, más que por la cuestión de la defunción del autor, estaría preocupado por el contraste entre una época modernista de Grandes Autores, de “demiurgos y profetas”, y un momento postmodernista en el que el mismo concepto de genio se tornaría irrelevante (Perloff, 2019, p. 57). Sea como fuere, la teoría del genio, para el pensador norteamericano, estaría *demodé*: sería, en fin, una cosa del pasado. Incluso los mismos modernistas, en los tiempos del corporativismo capitalista, habrían quedado reificados en su relocalización (o más bien reclusión) en las aulas, donde se les enseña como clásicos de la literatura. Sin embargo, a Perloff no le deja de sorprender que el mismo Jameson, que se lamenta de la inutilidad del modernismo, vuelva a esos “maestros escolares” en su colección de ensayos titulado *The Modernist Papers*. Así, dice Perloff:

[...] [En opinión de Jameson] los propios modernistas se han reificado ahora como “clásicos” escolares y, por tanto, están a salvo y han perdido lectores y todo el interés.

¿O no? El propio Jameson vuelve a los maestros modernistas en su colección de ensayos más reciente, *The Modernists Papers* (2007). El mismo crítico que había preguntado con desdén “¿Qué les pasó a Thomas Mann y a André Gide?” y “¿Es T.S. Eliot recuperable?” (*Cultural logic*, 303), escribe ahora análisis incisivos sobre las obras de Baudelaire y Rimbaud, Kafka y Joyce, Yeats y Mallarmé, William Carlos Williams, Gertrude Stein y Wallace Stevens, y sí, Thomas Mann (Perloff, 2019, p.58).

La misma paradoja ocurriría con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien centró parte de su investigación en estudiar cómo la cultura crea la ilusión del genio para engatusar a las masas. Al mismo tiempo que, efectivamente, emprende la mencionada tarea, el sociólogo francés no se resistió al centro de gravedad que representan los grandes genios

del arte. Para comprobarlo, solo hay que ver, nos propone Perloff, la manera en la que abre su conferencia acerca de *La educación sentimental* de Flaubert, recogida en el segundo volumen de *The field of cultural production*, donde se presenta la obra del escritor francés como un desmantelamiento de la ideología del genio a la vez que se predica de su obra el atributo de “obra maestra absoluta”. En palabras del propio Bourdieu, citado por Marjorie Perloff:

Creo que esta fascinante y misteriosa obra condensa todos los enigmas que la literatura puede plantear a todos aquellos que desean interpretarla. Como auténtico ejemplo de la obra maestra absoluta, la novela contiene un análisis del espacio social en el que se enmarcaba el propio autor, y nos ofrece así los instrumentos que necesitamos para analizarlo a él (Perloff, 2019, p. 64).

Si esto -producir una *magnum opus*- era posible en el s. XIX, piensa Perloff, ¿es realmente tan inconcebible hacerlo hoy en día? Quizá, esta es la sugerencia que lanza, lo que ocurre es que las obras maestras de nuestro tiempo, creadas, sin lugar a duda, por genios, no reclaman para sí más el adjetivo “original”. Quizá, en fin, haya que hacer una labor de disección entre estos dos conceptos: “genio”, por una parte; “original”, por otra. Dice, en un punto en el que alude a la poesía conceptual: “Si la nueva poesía conceptual no se afirma en la originalidad -al menos, no la originalidad en su sentido habitual-, no quiere decir que el genio no esté presente. Simplemente adopta formas distintas” (Perloff, 2019, p. 61). Cuáles sean esas nuevas formas dependerá, antes bien, de lo que Marjorie Perloff entienda por “original” en ese “sentido habitual” que anuncia.

Como es bien sabido, la polisemia de este término, “original”, es riquísima y compleja. Esto es algo que se puede comprobar solo, tal y como Perloff hace, con abrir el *Oxford English Dictionary*. El término “original”, en efecto, puede significar, entre otras muchas cosas, desde “lo real opuesto a la copia o la simulación” hasta “lo no derivativo o dependiente de otra cosa”, pasando por ser un sinónimo de “la novedad, la invención, creatividad e independencia de la mente”. El sentido que Perloff va a tomar por usual o estándar es una mezcla de dos de las definiciones expuestas. Le va a interesar, fundamentalmente, del concepto de originalidad, el componente de independencia, así como su contraste con la copia. La no originalidad, pues, va a estar marcada por un rechazo al imperativo de crear un estilo único que, en el ámbito de la poesía, vendría a ser caracterizado por el poder de crear una palabra singular e idiosincrásica. “En el mundo de la poesía, sin embargo, la demanda de una expresión original es intransigente: esperamos que nuestros poetas produzcan palabras, frases, imágenes y locuciones

irónicas que no hemos escuchado jamás. *No palabras sin más, sino mis palabras*". (Perloff, 2019, p. 65) (la cursiva es mía).

El mandato alto-modernista de crear un estilo único que no salga sino de uno mismo, el cual, de nuevo, nos remite a Jameson y su proclama de que el fin de los grandes escritores y el genio artístico es una realidad de nuestro presente, es el signo distintivo de la originalidad a la que Perloff se va a enfrentar. Tanto ella como Goldsmith van a defender que será posible predicar tanto de los artistas como de sus obras el adjetivo "genial", aunque ellas se basen en técnicas de apropiación, citación, copia, reproducción e, incluso, plagio intencionado. Aunque nos hallemos con obras que no contengan ni una sola palabra que emane del escritor, eso no es óbice para afirmar su genialidad. Serán esas, precisamente, las que van a caer bajo el paraguas de los rótulos "escritura no creativa" y "genio no original" y, por tanto, en las que se fijen ambos críticos de la literatura y del arte⁸.

"No originalidad", pues, como uso de la apropiación, citación, copia y reproducción, donde los propios medios empleados y los procesos implicados adquieren densidad y se convierten en materia de reflexión e, igualmente, donde las artes visuales, que llevan más camino por delante en este modo de entender la genialidad, tienen que enseñarle mucho a la escritura. En palabras de Perloff:

La apropiación, la citación, la copia y la reproducción han sido fundamentales en las artes visuales durante décadas: pensamos en Duchamp, cuya obra al completo consiste en "copias" y materiales encontrados; en Christian Boltanski, cuyas "obras de arte" eran fotografías reales de sus compañeros de clase de infancia; o en las cuidadosamente expuestas autoimágenes de Cindy Sherman. (Perloff, 2019, p. 65).

⁸ Como ya se mencionó en la introducción, el paraguas aludido, compuesto por los dos sintagmas inseparables ya expuestos, no es uno que solo se refiera a prácticas artísticas del presente digital e hiperacelerado en el que nos encontramos. "Escritura no creativa" y "genio no-original" van a apuntar también al pasado, en un doble sentido: primero, al pasado reciente, el s. XX, donde van a encontrar, más que precursores, escritores no-originales *avant la lettre*, previos a la digitalización: T.S. Eliot, Ezra Pound, Joyce, la poesía concreta brasileña o Walter Benjamin son solo algunos ejemplos de los que revisan y analizan extensamente; segundo, al pasado en general, en forma de una toma de conciencia de todo lo que hay de no-creatividad o pastiche, préstamos y citas en aquellas obras que creíamos que eran completamente originales, fuente de un escritor del que emanan palabras puramente suyas. Sobre el primer de los sentidos, el restringido, no puedo dejar de citar a Goldsmith:

El concepto de genio no original de Perloff no se debería leer solo como una ocurrencia teórica, sino como una práctica de escritura que data de la primera parte del siglo xx -una práctica que encarna una ética donde la construcción o concepción de un texto es tan importante como lo que el texto dice o hace: pensemos, por ejemplo, en la práctica de recopilar y tomar notas del *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, o en los proyectos reglamentados, de ímpetu matemático de OuLiPo. Hoy, la tecnología ha exacerbado estas tendencias mecánicas en la escritura. (Goldsmith, 2015, p. 22).

Y, en la misma línea, Goldsmith abre de esta manera el capítulo “Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas” (Goldsmith, p. 183):

Hace tiempo que las artes plásticas han adoptado la no-creatividad como una práctica creativa. Comenzando por los ready-mades de Marcel Duchamp, el siglo xx está atestado de obras de arte que desafían la primacía del artista y cuestionan nuestras nociones tradicionales de autoría [...]

Los escritores tienen mucho que aprender de estos artistas y de cómo fueron terminando con las nociones tradicionales de genialidad, trabajo y proceso.

La última frase de la cita me permite introducir una cuestión que es determinante para acabar de perfilar el concepto de “genio no-original”. Como en ella se atisba, tanto Perloff como Goldsmith van a revisar, igualmente, el primer término del sintagma, aunque, claro está, sin descartarlo en absoluto. El genio del s. XXI, en estos tiempos de aceleración y sobrecarga de información que he contorneado al comienzo del artículo (y que, como he defendido, es el escenario social desde el que estos dos autores parten), deja de ser ese genio torturado, incomprendido y excéntrico del Romanticismo⁹, para convertirse -si empleamos figuras del pasado- en un archivista o bibliotecario o -si nos remitimos a las modas de nuestro tiempo- en un procesador, informático o directamente *geek*¹⁰.

[N]uestro concepto de genio -la figura romántica, aislada- se ha vuelto obsoleto. Una noción contemporánea de genio tendría que enfocarse en nuestro manejo de la información y nuestra capacidad de diseminarla. Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por el proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que ser un genio torturado, se asemeja a un programador que conceptualiza,

⁹ La bibliografía en torno al Romanticismo es vastísima, como también lo es aquella en torno al genio y el Romanticismo. Citaré, en esta nota, la bibliografía secundaria y especializada que considero más esencial. Para una introducción al cruce entre los dos términos, no dejaría de recomendar el capítulo quinto, dedicado a las ciencias del genio, de *Divine Fury* de Darrin McMahon (2013). Si se quiere profundizar sobre el debate romántico en torno al genio y su relación con la empresa científica, yo acudiría al célebre ensayo de Schaffer, “El genio en la filosofía natural del Romanticismo” en *Trabajos de cristal* (Schaffer, 2011). Para un estudio sobre el nacimiento de las ciencias del genio en el contexto romántico, donde el carácter de excentricidad, desviación y locura de los hombres excepcionales es fundamental, me remito a *The mad-genius controversy* (Becker, 1987).

¹⁰ Como será bien sabido, el término *geek* designa a aquellas personas dedicadas a la informática que sienten una pasión irrefrenable por los avances tecnológicos. Su introducción en este punto, lejos de ser una maldad, viene justificada por cierto tono tecno-optimista y desarrollista que subyace, sobre todo, al ensayo de Goldsmith. El avance de los procesos de digitalización no es en ningún momento puesto en entredicho, sino que es asumido como un hecho incuestionable. Respiremos un poco el tono al que aludo con la inserción de una cita:

Los cánones y las trayectorias no se establecerán de formas tradicionales. Ni siquiera estoy seguro de que existan las carreras tal como ahora las conocemos. Quizá las obras literarias funcionen, a menudo sin autor ni forma, como los memes de la Web, propagándose como incendios salvajes durante un periodo corto solo para ser suplantadas por la oleada que sigue (...) Incluso cuando la poesía del futuro sea escrita por máquinas para ser leída por otras máquinas, como plantea el poeta Christian Bök, habrá (al menos en un futuro cercano), alguien detrás de la cortina que haya inventado esos *drones* (Goldsmith, 2015, pp. 35-36).

construye, ejecuta y mantiene de modo brillante una máquina de escritura. (Goldsmith, 2015, p. 22).

Queda mínimamente contorneado, tras la exposición de este apartado, qué es lo que entienden Perloff y Goldsmith por “genio”, pero, sobre todo, qué es lo que entienden por “original”. Una vez acometida esta empresa, me gustaría explorar si la acepción que ellos suscriben de este adjetivo es o no la más fundamental para captar aquello que quisiera significar el concepto de genio, tal y como anuncié en la introducción. Así las cosas, comenzaré por una pequeña genealogía panorámica destinada a alumbrar la novedad que representó la aparición del moderno concepto de genio, para, en un segundo momento, alumbrar en qué consistió, fundamentalmente, el mandato de originalidad que a él se le impuso desde el principio. Solo después estaremos capacitados para responder si la no-originalidad del genio es realmente tan poco original como Perloff y Goldsmith proponen.

3. ¿Puede realmente no ser original el genio no-original?

Comencemos por un pequeño panorama. De forma previa al siglo XVII, en ese largo periodo que algunos han venido a llamar “mimético”, aludiendo, de esa forma, al imperativo que había en lo que se entendía por arte, no había una oposición real entre aquello que era adquirido por naturaleza y lo que era aprendido; entre, si se prefiere, *ingenium* y *ars*. De esta manera, por ejemplo, en el arte de la educación (o *paideia*), la clave residía en tratar de sacar lo que de por sí estaba dentro de una persona. Tan importante era la posesión de algunos atributos por naturaleza como la guía o la instrucción para desarrollarlos o recuperarlos. Tal y como explica McMahon,

En el mundo antiguo [...] y durante los siglos siguientes, la educación y la naturaleza (*ars et ingenium*) fueron vistas con mayor frecuencia como complementarias, y lo mismo ocurre con la creencia en la dotación natural y la teoría de la inspiración poética. Aunque ambos puntos de vista podrían contrastarse como tipos ideales que competían entre sí, lo más frecuente era que estuvieran emparejados.

[In the ancient world [...] and for centuries thereafter, nurture and nature (*ars et ingenium*) were most often seen as complementary, and the same is true of the belief in natural endowment and the theory of poetic inspiration. For though the two views could be contrasted as competing ideal types, more frequently they were paired.] (McMahon, 2013, p. 17)

Esto es cierto incluso para aquel contexto histórico en el que se tiende a ver ya un concepto de arte consolidado y autónomo: a saber, el Renacimiento. Incluso allá, donde esos más ilustres pintores, escultores y arquitectos consiguieron una independencia y

estatus nunca visto, en parte gracias a la labor escritural de Giorgio Vasari, los caracteres que alguien tenía no se oponían nunca a la instrucción. Poco importaba que predominara lo natural sobre lo que se adquiriría: lo notable es que aún en este punto hablamos de preponderancias o tendencias y no de una oposición tajante. Así, desde el otro lado de la ecuación, Leon Battista Alberti¹¹, célebre por ser un adalid del trabajo duro y la instrucción, no rechazó en ningún momento los regalos que la naturaleza podía dar al individuo. Tal y como dice en el prólogo a Filippo Brunelleschi en su *De Pictura*, “Por tanto, me he dado cuenta de que reside *en nuestra industria y diligencia*, no menos que en el *beneficio de la naturaleza* y de los tiempos, el poder conseguir la más alta alabanza en cualquier actividad” (Alberti, 1999, p. 65) (la cursiva es mía).

Un binomio ligado al que acabamos de explicar, que tampoco era concebido como una neta oposición, es aquel que distingue entre la tradición y la innovación. Arte, *techné* en griego y *ars* en latín, en su sentido más general, era, dentro del marco histórico del imperativo mimético o imitativo, hacer algo siguiendo una serie de instrucciones y reglas conforme a un fin o resultado que podía ser más o menos cierto. Es por ello que, como nos sugiere Larry Shiner, “arte” tenía que ver más con un procedimiento que con una serie de objetos determinados. “*Techné/ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humana para hacerlos o ejecutarlos” (Shiner, 2014, p. 46). Desde este punto de vista, muchos fenómenos caían bajo este concepto: desde la carpintería hasta la retórica, pasando por la navegación o la escultura.

Lo notable es que, en general, la pertenencia a una tradición era algo insoslayable: alguien -por ejemplo, un escritor- dominaba un determinado arte precisamente gracias a la preservación y transmisión de reglas que le venían dadas en la poética y la retórica, gracias a las cuales podía manipular materiales previamente existentes para lograr determinados efectos u obtener determinados resultados. Al interior de este contexto, la innovación, pues, no era algo que se opusiese a la reglamentación, sino que acontecía siempre en su interior, con la particularidad de que, cuando en una tradición dada había visos de originalidad, ella nunca era atribuida al sujeto mismo, sino a una entidad que a través de él había mediado. Las consideraciones de Woodmansee en torno a la escritura pueden ser extrapoladas, *mutatis mutandis*, al resto de las artes:

¹¹ No puedo dejar de recomendar tanto el estudio preliminar como la edición de los tres textos fundamentales de Alberti de la profesora Rocío de la Villa. Será esta la que use para introducir la cita de Leon Battista Alberti en la presente sección.

Ya sea como artesano o como inspirado, el escritor del Renacimiento y del neoclásico es siempre un vehículo o un instrumento: considerado como artesano, es un hábil manipulador de estrategias predefinidas para alcanzar los objetivos dictados por su público; entendido como inspirado, es igualmente objeto de fuerzas independientes, pues los momentos de inspiración de sus obras -lo que hay de novedoso y de más excelente en ellas- solo es obra del escritor en lo relativo a sus aspectos más rutinarios, el resto es atribuible a una agencia superior y externa -si no a una musa, entonces el dictado divino.

[Whether as a craftsman or as inspired, the writer of the Renaissance and neoclassical period is always a vehicle or instrument: regarded as a craftsman, he is a skilled manipulator of predefined strategies for achieving goals dictated by his audience; understood as inspired, he is equally the subject of independent forces, for the inspired moments of his works -that which is novel and most excellent in it- are not any more the writer's sole doing than its more routine aspects, but are instead attributable to a higher, external agency -if not a muse, then to divine dictation.] (Woodmansee, 1984, p. 427).

Conforme avanzamos al s. XVII y, de ahí, al XVIII, estas dualidades dejaron de convivir felizmente y se tornaron irreconciliables. Lo adquirido por naturaleza se separará de lo aprendido y la innovación de la tradición. Los dos primeros términos de ambos binomios serán las señas de identidad del concepto cuya originalidad Marjorie Perloff y Kenneth Goldsmith tratan de pulverizar: a saber, el genio, opuesto, ya en el contexto moderno y en la esfera de la producción artística, a todos esos artesanos y oficianes de taller. El mejor resumen de esta operación nos remite, de nuevo, a Martha Woodmansee:

[Los teóricos del siglo XVIII] se apartaron de este modelo compuesto [...] de dos maneras significativas. Redujeron al mínimo el elemento de la artesanía (en algunos casos simplemente lo descartaron) en favor del elemento de la inspiración, e interiorizaron la fuente de esa inspiración.

[They [eighteenth-century theorists] departed from this compound model [...] in two significant ways. They minimized the element of craftsmanship (in some instances they simply discarded it) in favor of the element of the inspiration, and they internalized the source of that inspiration.] (Woodmansee, 1984, p. 427).

Desde este punto de vista, “original” será aquello que trascienda toda tradición dada, todo cuerpo de reglas que preceden al genio, siendo la fuente de dicha trasgresión un hombre con cualidades excepcionales frente al resto, donde las metáforas vegetativas y naturales serán de vital importancia¹². Uno de los mejores lugares para constatar esta cuestión es, además, uno de los primeros cronológicamente. Me refiero a los escritos del contexto inglés, que tanto influirán a distintos autores alemanes en el s. XVIII. Uno de los primeros jalones es Joseph Addison, quien aún es una figura de transición, en tanto que no descarta el empleo del sustantivo “genio” para aquellos personajes talentosos que se rigen por

¹² Para un análisis monográfico del uso de estas metáforas a la hora de caracterizar el genio, remito al capítulo de Biagioli en *Living properties: making knowledge and controlling ownership in the History of Biology*. (Gaudillière, Kevles y Rheinberger, 2009).

reglas y que, pese a no dejar de tener mérito, no son tan valiosos como aquellos otros que escaparon a toda normatividad. Sobre los “genios naturales” se pronuncia como sigue:

Entre los grandes genios, pocos atraen la admiración de todo el mundo y se erigen como los prodigios de la humanidad, aquellos que, por la mera fuerza de las partes naturales, y sin ninguna ayuda del arte o el aprendizaje, han producido obras que fueron el deleite de sus propios tiempos y la maravilla de la posteridad.

[Among great geniuses those few draw the admiration of all the world upon them, and stand up as the prodigies of mankind, who, by the mere strength of natural parts, and without any assistance of art or learning, have produced works that were the delight of their own times and the wonder of posterity.] (Addison, 1891)

Mientras que de aquellos “genios imitativos” dice lo siguiente:

Hay otro tipo de grandes genios que colocaré en una segunda clase, no porque los considere inferiores a los primeros, sino sólo para distinguirlos, ya que son de una clase diferente. Esta segunda clase de grandes genios son aquellos que se han formado a sí mismos mediante reglas, y han sometido la grandeza de sus talentos naturales a las correcciones y restricciones del arte. Entre los griegos se hallan Platón y Aristóteles; entre los romanos, Virgilio y Tulio; entre los ingleses, Milton y Sir Francis Bacon.

[There is another kind of great geniuses which I shall place in a second class, not as I think them inferior to the first, but only for distinction's sake, as they are of a different kind. This second class of great geniuses are those that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art. Such among the Greeks were Plato and Aristotle; among the Romans, Virgil and Tully; among the English, Milton and Sir Francis Bacon.] (Addison, 1891)

Tardará poco tiempo en extenderse la idea de que los únicos artistas a los que conviene llamar propiamente “genios” serán los primeros que he mencionado: esto es, los naturales. El texto donde esta idea queda más explícita y se encuentra más acabada es en *Conjectures on original composition* de Edward Young (1759), quien influirá decisivamente en el posicionamiento de Fichte en el debate en torno a la propiedad intelectual en Alemania, reflejado en su texto *Proof of the Illegality of Reprinting* (cuestión que, por razones de espacio, no puedo desarrollar aquí) (Fichte, 1793). El genio, desde su punto de vista, debe operar como sigue:

En la medida en que la admiración a la naturaleza te permita alejarte de tus grandes predecesores, aléjate, ambiciosamente, de ellos; cuanto más lejos estés de ellos en similitud, más cerca estarás en excelencia; te elevarás, por ello, a un original; conviértete en un noble colateral, no en su humilde descendiente.

[As far as a regard to Nature [...] Will permit a Departure from your great Predecessors; so far, ambitiously, depart from them; the farther from them in Similitude, the nearer are you to them in Excellence; you rise by it into an Original;

become a noble Collateral, not a humble Descendant from them] (Young, 1759, par. 80).

La originalidad del genio tiene que ver, ya en el contexto inglés, con un rechazo de precedentes. Lejos de ser algo que resulte de una tradición, se opone a ella. El parlamento de los genios queda compuesto de otras subjetividades geniales que solo se parecen entre sí en que cada una de ellas es idiosincrásica y única con respecto a las otras. No en vano, sobre todo en el contexto alemán, se hablará del genio artístico como un creador de segundo orden, aquel que viene después de Dios y está destinado a hacer su misma obra en la Tierra. “Los hombres de genio, como el Dios Padre, ahora creaban por sí mismos” [“Man of genius, like God the Father, now created for themselves”] (McMahon, 2013, p. 91).

La originalidad del genio es fundamentalmente *kairótica*, inaugura un antes y un después con respecto a su existencia. Desde el punto de vista de su pasado, como he sugerido, no existe nada que pueda anticipar la venida de una obra genial: todos los materiales existentes de forma previa al genio no tienen fundamento por sí mismos; no permiten, si se prefiere, rastrear las condiciones de posibilidad anteriores a su creación, como tan filosóficamente argumentó Immanuel Kant en *La crítica del juicio* (algo que le hizo rechazar la categoría de “genio” para todo aquello que no fuese arte) y tan lúcidamente, ya en el s. XX, expuso Jorge Luis Borges en su “Kafka y sus precursores”.

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, *pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría* [...] El hecho es que *cada escritor crea sus precursores* (Borges, 1976) (la cursiva es mía).

Da igual, por tanto, si los mencionados materiales son personas, lecturas, correspondencias, tertulias o lo que se pudiera imaginar: lo importante es siempre cómo el genio se las ha con ello, cómo es capaz de desarrollárselas y pasarlos por el tamiz de su subjetividad excepcional. Los materiales del genio no son, como nos sugiere Tomás Pollán en su conferencia “Imitación. Emulación. Invención” (Pollán, 2017), sino signos arbitrarios sin valor ni estatuto alguno hasta que no entran en relación con él.

De la misma manera que el genio no imita, éste es inimitable. Lo único que se puede hacer con él es, en el mejor de los casos, emular su idiosincrásico gesto, en la concepción menos radical del genio artístico exhibida por Immanuel Kant en su obra ya

citada. El genio solo admite copias de su genialidad y ejecuciones o interpretaciones en aquello que Nelson Goodman (2010) llamó “artes alográficas”, aquellas que, al contrario que en las autográficas, existe la posibilidad de una dialéctica entre una obra y su instanciación. Uno de los ejemplos más ilustrativos a este respecto nos lo brinda Ernesto Castro (2017) en una de sus clases dedicadas a la Historia del Arte: una interpretación de la novena sinfonía de Beethoven es, ella misma, la novena sinfonía, y remite, de nuevo, a su genio creador.

Si los materiales con los que el genio se las ha son siempre signos arbitrarios, desprovistos de ningún valor en sí mismos, entonces, en mi opinión, poco importa que éstos se traten de una influencia poco rastreable, de una cita en sí misma o incluso de un texto entero. Aunque la cuestión del estilo único y personal haya tenido su importancia en la literatura, no es, en principio, inconcebible que un genio pueda ser original pese a que todo lo que procese (en la terminología de Perloff y Goldsmith) sean bloques de información inalterados.

Al fin y al cabo, lo que verdaderamente le da valor es el genio mismo, y no aquello de lo que se ha apropiado¹³. Esta vía la deja abierta el mismo Fichte en el texto al que ya hemos hecho alusión. Allá defiende, en muy resumidas cuentas, que lo que convierte a una obra (en el caso particular que a él le convoca: un libro, aunque perfectamente puede ser aplicable a otras piezas) en genial no es, desde luego, su instanciación material -a saber, el soporte físico de un libro-, ni tampoco las palabras, frases o incluso ideas allí contenidas -éstas se encontrarán presumiblemente en muchos otros lugares y, además, en el momento en que son publicadas dejan de ser propiedad absoluta de su creador-. Lo que otorga el carácter de genial (y, por tanto, de original) a una obra es, por el contrario, la forma en la que esas ideas están expresadas y dispuestas, forma que remite a las idiosincrasias particulares de su autor. El cambio que implica pasar de entender esta forma como estilo literario personal a una apropiación de textos, caracteres o piezas es, entonces,

¹³ Tomás Pollán defiende la tesis según la cual todas las categorías que configura en moderno concepto de genio en el arte (originalidad vs imitación, ingenio vs arte...) quedan sobre-determinadas por la categoría del “yo divino”, algo que, inevitablemente, nos remite a los debates teológicos en torno a la creación divina. ¿Tiene la creación estatuto en sí mismo, o la tiene en tanto que la ha creado un genio? Si la creación es la huella del creador, ¿vale algo por sí misma? Éstas serían algunas de las preguntas fundamentales (y paradójicas) que cabría hacerse en el contexto de la producción artística. Uno de los lugares a los que acudir para darle validez a la tesis del profesor Pollán es, desde mi punto de vista, el debate sobre la propiedad intelectual. Tal y como nos propone Biagioli (2011), si aquello que define la obra es la originalidad idiosincrásica del autor, entonces, ésta, por sí misma, sería inalienable, tal y como ocurre en el planteamiento de Fichte explicado en cuerpo de texto.

uno meramente accidental que no alteraría en absoluto la clave de bóveda definitoria de la originalidad del genio.

4. Conclusión.

A la luz de lo visto, se puede concluir que el concepto “genio no original” no se toca, en su caracterización, con la originalidad verdaderamente definitoria del genio. Si nos circunscribimos a ésta, tal y como la he expuesto y desarrollado en la segunda sección, no es inconcebible que un genio siga siendo original pese a que su obra esté caracterizada por las prácticas del pastiche, el plagio intencionado, el collage o la copia, aquellas que tanto les han interesado a los dos autores con los que estoy pensando. Al fin y al cabo, desde el nacimiento de su acepción moderna, se entendió que las circunstancias que rodean al genio son carentes de valor hasta que no entran en relación con él. Seguir abrazando el concepto de genio implica, por tanto, presuponer un antes y un después de su existencia que redefine o recrea el propio concepto de Arte: una cosmogénesis, si se prefiere, de segundo orden. Mientras se siga operando de esta manera no se habrá abandonado ni un ápice su verdadera originalidad. Hablar de “genio no original” es, así las cosas, análogo a decir “madera de hierro”.

Debate aparte, aunque íntimamente conectado, consiste en preguntarse, desde luego, hasta qué punto el supuesto paraguas formado por los dos rótulos expuestos es cosa tal o no. O, con otras palabras: hasta qué punto “genio no original” y “escritura no creativa” describen o hacen justicia a todas las prácticas por las que Perloff y Goldsmith tan brillante y provocativamente transitan. No me cabe duda de que determinados lugares de sus dos producciones ensayísticas están contaminados por la retórica del genio tal y como yo simplemente, por cuestiones de espacio y procedencia, la he contorneado. Sin extenderme mucho a analizarlos pormenorizadamente, puedo sugerir por lo menos dos.

El primero de esos lugares serían algunos tramos del análisis que se hace de los *Pasajes* de Benjamin, texto que se compara con *La tierra baldía* de T.S. Eliot y en donde resuena precisamente la importancia que los autores tienen a la hora de elevar algo a arte (en este caso particular, citas dispersas en distintos lugares) que previamente no lo era. El segundo es la reflexión sobre Sol LeWitt, artista conceptual considerado “genio singular” por mérito propio y que, en opinión de Goldsmith, podría enseñar mucho a las prácticas de escritura. Su apelación a la importancia de la concepción mental de la obra más que a

su ejecución o resultado final (del que se encargarían unos subcontratados-artesanos), no dejaría de ser una extensión del viejo rechazo del Arte como artesanía y una actividad que requiere talento o habilidad.

Estos dos ejemplos no son los únicos, pero quizá sí los más relevantes a primera vista, sobre todo a la luz de lo argumentado en el presente artículo. Sin embargo, considero que muchas otras reflexiones y caracterizaciones llevadas a cabo por Perloff y Goldsmith escapan totalmente a la concepción del genio tal y como la he ilustrado. En este sentido, “genio no original” sería no solo contradictorio, sino además cegador con respecto de ellas. Personalmente, me resulta más concebible aceptar un concepto que invirtiese no solo el orden, sino también la afirmación y la negación del propuesto por Perloff y Goldsmith: esto es, originalidad no genial.

¿Cómo sería la originalidad en un mundo que ya no está regido ni por la distinción entre el mundo sublunar y mundo supralunar ni por esa supuesta naturaleza muerta y desencantada que solo la originalidad genial de los grandes hombres puede reencantar, sino por entramados de inter- y eco-dependencia (aquello que puede ser resumido bajo el rótulo “Gaia”)? ¿Podría un concepto como “originalidad no genial” estar a la altura de todas esas prácticas artísticas que precisamente desdibujan las fronteras entre el original y la copia, la adaptación y la *performance*, lo auténtico y lo interpretativo y que, con ello, problematizan al extremo la noción de obra abstracta y autocontenida que remite a la singularidad irreplicable de un autor¹⁴? Quizá éste podría ser más justo y fructífero, tanto con las piezas que son del interés de Perloff y Goldsmith como, en general, con los tenebrosos y acelerados tiempos en los que vivimos. La exploración de una posibilidad tal excede por mucho, sin embargo, las pretensiones del texto aquí presentado.

Bibliografía.

- Addison, J. “No. 160 – Monday September 3, 1711” en Henry Morley (ed.) (1891). *The Spectator. Volume I*, Londres: George Routledge And Sons.
- Anders, G. (2010). *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona: Paidós.
- Alberti, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Tecnos.

¹⁴ Para una discusión sobre estas prácticas y las implicaciones que habrían de tener en una nueva formulación de la ley de propiedad intelectual, donde, además, se discute el artículo de Fichte, remito a Kawohl y Kretschmer (2009).

- Becker, G. (1978). *The mad genius controversy: A study in the sociology of deviance*, Nueva York: Sage.
- Biagioli, M. (2011). Genius against Copyright: Revisiting Fichte's Proof of the Illegality of Reprinting, *86 NOTRE DAME L. REV.*, pp. 1847-1868.
- Biagioli, M. y Galison, P. (eds.) (2013). *Scientific authorship. Credit and intellectual property in science*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Borges, J. L. (1976). "Kafka y sus precursores" en Borges, J. L., *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- Castro, E. [CA2M] (2017). *¿Qué es el arte? | Historia del arte (4/27)*. [Video], Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BPSz8ZJZknA>.
- Fernández Porta, E. (2013). *Eros. La superproducción de los afectos*, Barcelona: Anagrama.
- Fichte, J. G. (1793). *Proof of the Illegality of Reprinting: A Rationale and a Parable*, Recuperado de: https://case.edu/affil/sce/authorship/Fichte_Proof.doc.
- Gallego, J.L. y Riechmann, J. (2018). *Mater celeritas*, España: Corazones blindados.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*, Barcelona: Anagrama.
- Gaudillière J., Kevles, D. y Rheinberger, H. (eds.) (2009). *Living Properties: Making Knowledge and Controlling Ownership in the History of Biology*, Alemania: Max-Planck-Institute for the History of Science.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid: Paidós.
- Hadas, L. (2020). *Authorship as Promotional Discourse in the Screen Industries: Selling Genius*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Han, B. (2017). *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.
- Kawohl, F. y Kretschmer, M. (2009). Johann Gottlieb Fichte, and The Trap of Inhalt (Content) and Form: An Information Perspective on Music Copyright. *Information, Communication & Society*. 12 (2), pp. 41-64.
- McMahon, D. (2013). *Divine Fury: A history of Genius*. Nueva York: Basic Books.
- Perloff, M. (2019). *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. España: Greylock.
- Pollán, T. [CA2M] (2017). *CONFERENCIA Tomás Pollán. La réplica infiel*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gj1ASb4R5VM&t=5s>.

- Riechmann, J. (2003). *Tiempo para la vida*, Málaga: Ediciones del Genal.
- Riechmann, J. (2004). *Gente que no quiere viajar a Marte*, Madrid: Catarata.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración*, Madrid: Katz.
- Schaffer, S. (2011). *Trabajos de cristal. Ensayos de historia de la ciencia, 1650–1950*. Madrid: Marcial Pons.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Tarancón Royo, H. (2015). Eloy Fernández Porta y la condición afterpop: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad. *Imafronte*, 24, 253–277.
- Woodmansee, M. (1984). The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'. *Eighteenth-Century Studies*, 12 (4), 425-448.
- Woodmansee, M. (1997). On the Author Effect: Recovering Collectivity. *Faculty Publications*, 283, 279-292.
- Woodmansee, M. y Jaszi, P. (eds.) (1994). *The construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press.
- Young, E. (1759). *Conjectures on Original Composition*. Londres: A. Millar and R. and J. Dodsley.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles. Carta sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama.