

«*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*»: El mito del genio y la locura

Julio ROMERO

El ser humano es un animal racional, se dice. Pero quizás el problema sea cómo utiliza esa capacidad. Los dos extremos que mejor caracterizarían el pensamiento humano no son precisamente «racionales»: uno podría ser la imaginación; el otro, la locura, la capacidad de enajenación. La relación entre ambas peculiaridades del pensamiento ha sido objeto de debate, especialmente en el campo del arte, de la creación, desde tiempos muy antiguos. Es Séneca quien recoge y hace popular una vieja idea aristotélica en la famosa afirmación *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*¹, que podríamos traducir por no hay gran fuerza imaginativa sin mezcla de locura. Se ha manejado la hipótesis de un extraño vínculo que las uniría, se ha visto o se ha querido ver la causa de una en la otra, o se ha negado toda conexión entre ellas. Pero, por diversas que hayan sido las posturas, la idea de que la imaginación, la capacidad creativa, la inspiración, la creación artística... y que la enajenación, la conducta aberrante, el sufrimiento, la enfermedad, la locura... pertenecen a una misma familia, y de que no se da una sin la otra, ha estado y está de alguna manera aún presente en la imaginería social, concretándose en el concepto de genio.

Las siguientes líneas se quieren dedicar a realizar una breve revisión de la evolución de este tópico, una de las muchas leyendas que acompañan a la figura del artista desde sus orígenes.

LOS ORÍGENES DE LA RELACIÓN ENTRE EL GENIO Y LA LOCURA

La vieja relación entre el genio y la locura viene de muy atrás en el tiempo. Antes de que se empezara a utilizar el término «genio» para referirse a

¹ SÉNECA: *De tranquillitate animi*, 17, 10.

los artistas, a mediados del siglo XVI. Antes incluso de que se utilizara el término «artista» en su sentido actual para designar a pintores, escultores o arquitectos.

Si bien en la antigüedad el concepto de genio no existe en su acepción moderna, esto es, refiriéndose a una persona excepcionalmente dotada, con una capacidad creadora fuera de lo normal y que se rige por su libertad individual, por criterios propios de moral y conducta, ajenos a los que guían a la gente común, si bien tampoco existe la idea de creación tal y como hoy se entiende, y aunque el mismo concepto de arte es completamente diferente al actual, sí que se pueden encontrar allí los antecedentes de lo que luego vendrá a ser la figura del genio en el arte, y el origen de su relación, tantas veces anunciada, con la locura.

Esto es así especialmente en la filosofía presocrática y en los antiguos ritos de adoración de Dionisos, y sobre todo en el pensamiento de Platón, tan contradictorio respecto al arte y los artistas, pero cuya idea de inspiración y de posesión del poeta procede directamente de esa antigua tradición y es uno de los puntos clave desde los que se extiende en adelante todo el desarrollo de la idea de genio y su relación con lo irracional.

En su origen latino, la palabra «genio» no se refiere a cualidades espirituales especiales, sino a la fuerza vital de lo vivo, lo material. La raíz romana «gen», de la que derivan «ingenium» y «gignere», engendrar, remite a la capacidad generativa de lo corporal, que se manifiesta en la procreación, la vitalidad. El alma, como sustancia que perdura después de la muerte, cuando el cuerpo ya ha perdido su potencia regenerativa, es la que mantiene esa condición vital, y por eso a los espíritus de los muertos se les solía llamar «genii». Pero no a causa de su naturaleza espiritual, sino porque en ellos se conservaba, de alguna manera, la vitalidad. Por tanto, en esta raíz romana no se encuentra ninguna atribución de caracteres espiritualmente sobresalientes².

Según esta misma acepción latina, «fuerza divina que engendra», y por ser su primera manifestación la unión de los sexos, a esta unión se le denominaba «genialis». El adjetivo «genialis» se aplicaba también a la abundancia, a las estaciones del año en las que se recogían los frutos de lo sembrado y, en general, a todo lo que era fecundo.

Por eso, en su progresiva extensión abarcando todas las áreas relacionadas con la generación, el nombre «genius», el adjetivo «genialis», e incluso la palabra «ingenium», llegaron a indicar la plenitud de las facultades intelectuales y la facilidad para crear formas bellas y originales³.

Según A. Marí, había un «genius», que presidía el acto generativo, que regía el día del nacimiento y que era el «principio rector de los futuros actos, así como el guardián de la existencia», el «genius natalis», el cual nos remi-

² *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1924): Barcelona: Espasa. Vol. XXV. p. 1253.

³ *Ibid.*, p. 1253.

te al «daimon» griego, que ya en Homero mostraba una fuerte conexión con el destino⁴. Platón habla en muchos de sus diálogos del daimon de Sócrates, sobre todo en la *Apología*, pero también en *El Banquete*, *Fedón* o *La República*. El «daimonium» es, en Sócrates, la voz interior de la conciencia:

«La razón (de que no me atreva, en público, a subir a la tribuna del pueblo para dar consejos a la ciudad) reside en lo que ya me habéis oído decir muchas veces y en muchos lugares, y es que provoca en mí la aparición de una cierta manifestación divina o de un espíritu divino (...). Es algo que empezó en mi infancia, una especie de voz que, cada vez que se oye, me disuade de algo que quería hacer, pero que jamás me impulsa a obrar»⁵.

Pero, además, «daimon» tiene que ver con todo aquello que resulta inexplicable, es una especie de figura intermedia entre los dioses y los hombres. No es un dios, pero tampoco es humano, y se le suele relacionar con aquellos acontecimientos de la existencia humana que escapan a lo normal y que más bien parecen sobrenaturales.

Denomina a una clase de seres divinos que actúan como intermediarios. Su ámbito es esa distancia que une y separa ambas esferas: la divina y la humana. Para Platón, el daimon es una entidad intermedia, ni dios ni héroe, mensajero entre cielo y tierra. Las palabras de Diótima en *El Banquete* definen la naturaleza de Eros, un gran daimon:

«Tiene el poder de interpretar y transmitir a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, de los unos las súplicas y sacrificios y de los otros los mandatos y recompensas por los sacrificios; y al estar en medio de unos y otros, rellena el espacio entre ambos, de suerte que el todo quede unido consigo mismo. A través de él se realiza la adivinación toda y el arte de los sacerdotes que se refiere a los sacrificios y ritos de iniciación, a los ensalmos, a la adivinación toda y a la magia. La divinidad no entra en contacto con el hombre, sino que a través de este daimon tiene lugar toda relación y diálogo entre dioses y hombres, tanto cuando están despiertos como cuando duermen»⁶.

Así pues, el concepto antiguo de genio es diferente del moderno, pero ya en estas primeras ideas de genio o de daimon están presentes los elementos que lo relacionan con el arte y la creación (esa referencia a la plenitud intelectual y a la creación de cosas bellas), y con lo irracional (esos seres que no son dioses ni hombres, ese espacio intermedio entre lo divino y lo humano, y esa intervención del daimon en todo lo que se muestra inexplicable en la vida cotidiana).

⁴ MARÍ, Antonio: *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, pp. 27-28.

⁵ PLATÓN: *Apología de Sócrates*, 31 c-d.

⁶ PLATÓN: *El Banquete*, 202 e.

Es común a todas las culturas antiguas la existencia de rituales por los que el espíritu divino se introduce o se encarna en el cuerpo humano. En la Grecia arcaica estos rituales tenían lugar en las celebraciones en honor de Dionisios⁷.

Las bacantes acudían, fuera de la ciudad, a un lugar arbolado o en lo alto de alguna montaña donde repetían ritualmente, mediante el sacrificio de algún animal, la muerte de Dionisios. Danza y libaciones llevaban al éxtasis por el que el propio dios se introducía en el cuerpo de los oficiantes. Éxtasis que era puerta a nuevas experiencias, concluido el cual y finalizada la ceremonia, todos volvían a su vida normal.

Otra forma de contactar con los dioses, conocida desde Homero, era la que practicaban los poetas. Su labor no radicaba en un conocimiento y práctica de las reglas poéticas, sino en el raptó de la inspiración provocada por las Musas. Poetas y profetas quedan fascinados por Apolo y las Musas. Tal fascinación, como en el caso del éxtasis dionisiaco, no era sino un don de los dioses, un regalo, el medio de alcanzar un conocimiento que de otra forma sería inaccesible, quedaría lejos de las capacidades humanas y no podría lograrse mediante el dominio del oficio, de la correcta aplicación de las reglas.

Es significativo que la palabra «vate», en italiano, se refiere tanto al poeta como al profeta, el que hace vaticinios. Si profetas, poetas y sacerdotistas eran poseídos por los dioses, la diferencia radicaba en que las sacerdotisas de Dionisios sufrían esa posesión de forma involuntaria, no eran más que instrumentos del dios, mientras que en el caso de los poetas no quedaba anulada su voluntad, las Musas acudían a petición suya. Véase, por ejemplo, cómo Homero, en el canto a las Musas, pide que le concedan la gracia de la inspiración:

«Cántame, diosa, la ira. Nómbrame, musa, al hombre.»

O los versos posteriores de Píndaro:

«... a Mnemosyne, la vestida con el peplo,
hija de Urano, y a sus hijas
que me den arte.
Pues ciega es la mente humana
cuando se intenta sin la ayuda
de las helicónides encontrar
el camino por sí mismo»⁸.

Para Platón, el furor divino es el entusiasmo de los poetas inspirados y de sus intérpretes, los rapsodas. La idea platónica del entusiasmo del poeta tenía

⁷ Cf. EURÍPIDES: *Las bacantes*, vv. 33-39.

⁸ Citados ambos en E. NEUMANN (1992): *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos. p. 14.

un sentido de estar fascinado, fuera de sí, pero no implicaba en absoluto una capacidad espiritual excepcional. El poeta, para Platón, es un ser mimado por los dioses, pero a la vez un ignorante y un irresponsable. Platón reconoce en los poetas la posesión divina, y dice en el *Ion* refiriéndose a las bacantes y las coribantes:

«...no son esos que han perdido el juicio los que dicen algo tan valioso, sino que es Dios mismo el que habla y el que se dirige a nosotros a través de ellos»⁹.

La teoría platónica del entusiasmo no se basa en la imagen de la enfermedad mental, sino en los antiguos ritos de adoración en los que intervenían los estados de éxtasis. La antigua traducción alemana de la palabra «manía» le daba el significado de embriaguez o delirio, lo que favorece que se interprete como locura o como estado anormal inducido por medio de drogas. En Francia se ha preferido hablar de «transporte», «ser sustraído del propio equilibrio por un trastorno, un embeleso». J. Pieper defiende los significados de «entusiasmo», «fascinación» o «estar lleno de Dios»¹⁰.

Uno de los autores que interpretan la palabra manía dándole un significado de locura, en el sentido patológico, es G. R. Hocke, que en *El mundo como laberinto* hace afirmaciones como la siguiente:

«Manía se deriva del griego “manía”, “furor”, “delirio”, denominación de una suerte de enfermedad anímica»¹¹.

Lejos de tener un sentido patológico simplemente, el furor siempre aparece con un carácter ambivalente. Dice Sócrates en el *Fedro*:

«Si el furor fuera simplemente un mal, Lisias tendría razón, pero de hecho recibimos del furor los mayores beneficios, esto es, en tanto en cuanto es enviado como un don divino»¹².

Si hay un ámbito en el que la ambivalencia del furor se manifieste en su mayor grado, ése es el de la melancolía. Concepto complejo y de dilatada evolución, que constituye una pieza fundamental en la construcción de la idea moderna de genio, y en el que la relación con lo irracional es bien patente, sobre todo a partir de la transformación que sufre en el Renacimiento con Marsilio Ficino, pero que ya aparece en las ideas aristotélicas expresadas en el Problema XXX, 1.

⁹ PLATÓN: *Ion*, 533 ss.

¹⁰ Según E. NEUMANN, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ HOCKE, G. R. (1961): *El mundo como laberinto*. Madrid: Guadarrama, p. 259.

¹² PLATÓN: *Fedro*, 244A.

El Problema XXX, 1, atribuido a Aristóteles (pero que, según Panofsky, Klibansky y Saxl¹³, puede proceder de la mano de Teofrasto), relaciona directamente, y por primera vez, el temperamento melancólico con un talento fuera de lo común para las artes, la filosofía, la política o la poesía:

«¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra...?»¹⁴.

En este texto se unen por primera vez la idea clínica de la melancolía con el furor platónico, de tal forma que, aunque para Platón la melancolía no era más que una patología moral que debilita la voluntad y la razón, síntoma de la peor alma de todas, la del tirano¹⁵, y aunque en el pensamiento platónico no estaban relacionados la melancolía y el éxtasis que elevaba al filósofo, al amante y al poeta a la aprehensión de las ideas puras, en el Problema XXX, 1, confluyen en la tesis de que no sólo los héroes trágicos, sino todos los hombres sobresalientes en el campo de las artes, la filosofía, la política o la poesía eran manifiestamente melancólicos. Es más, el texto finaliza diciendo que

«...eso hace que todas las personas melancólicas sean personas fuera de lo común, no debido a enfermedad, sino por su constitución natural»¹⁶.

El que era melancólico por constitución, no es que padeciera una enfermedad, sino que era distinto a los hombres corrientes, era «normalmente anormal»¹⁷.

En el Problema XXX, 1, se argumenta que el predominio de bilis negra, cuando no es por causa patológica, es similar a los efectos del vino, sólo que en ese caso la transformación espiritual no es transitoria, sino para toda la vida.

Ahora bien, no hay, en principio, una relación de la que se siga necesariamente que la «anormalidad» que supone el carácter melancólico, en el sentido de desviación de la norma, implica un talento sobresaliente. El autor del Problema XXX, 1, soluciona esta cuestión estableciendo un tipo especial de melancolía en el que el predominio de bilis negra era el justo, ni demasiado abundante ni demasiado escaso, así como su temperatura: ni demasiado caliente ni demasiado fría. Por tanto, habría una clase de melancolía que,

¹³ Cfr. para un estudio en profundidad la obra de R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY y F. SAXL (1991): *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.

¹⁴ Es el inicio del Problema XXX, 1, tal como aparece en la obra citada de PANOFSKY, KLIBANSKY y SAXL, p. 42.

¹⁵ PLATÓN: *Fedro*, 248E.

¹⁶ Así finaliza el Problema XXX, 1, según el mismo texto de PANOFSKY, KLIBANSKY y SAXL, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

mantiéndose en un preciso e inestable equilibrio, produciría hombres fuera de lo normal y de excepcional talento. Pero siempre bajo la amenaza de la ruptura de ese equilibrio y el peligro de caer desde su elevada altura.

Así pues, en el Problema XXX, 1, se unen en cierto modo las ideas platonicas con las aristotélicas para explicar la naturaleza del hombre genial. El furor del que habla Platón, que en el Fedro había sido diferenciado en dos clases, como furor divino o furor como enfermedad humana, hace posible la distinción entre melancolía natural y patológica que aparece en el texto. Y la influencia aristotélica conduce a la posibilidad de existencia de un punto medio, un equilibrio entre dos polos igualmente peligrosos. La justa y precisa anormalidad era lo verdaderamente sobresaliente.

«El Problema XXX, 1, ocupa, pues, un punto de la historia del pensamiento en que platonismo y aristotelismo se interpenetran y se equilibran mutuamente. (...) Esa unión condujo a un cambio de valores en virtud del cual se equipará a los “muchos” con lo “mediano”, y que cargó el acento en el emocional “¡Sé distinto!” más que en el ético “¡Sé virtuoso!”; y este subjetivismo es típicamente helenístico, lo cual quizá explique su sabor peculiarmente moderno. El furor divino vino a ser visto como una sensibilidad del alma, y la grandeza espiritual de un hombre vino a medirse por su capacidad para experimentar y, por encima de todo, para sufrir. (...) La oscura fuente de la genialidad —ya implícita en la palabra “melancolía”— se desvelaba por primera vez. El furor divino de Platón era el recuerdo de una esfera ultramundana de luz supracelstial, ahora recobrado únicamente en momentos de éxtasis: en el pensamiento peripatético la melancolía era una forma de experiencia en la que la luz era un mero correlato de la oscuridad, y en la que el camino hacia la luz, como entendieron épocas posteriores, estaba expuesto a peligros demoníacos»¹⁸.

El artista se sitúa en un terreno límite, el del justo y preciso equilibrio, desde el que se eleva por encima de la gente común, pero al mismo tiempo, la fragilidad de esa justa tensión le hace estar siempre en peligro. Ésta será, sobre todo tras la reinterpretación del Problema XXX, 1, por los neoplatónicos en el siglo XV, una importante base para la idea trágico-heroica moderna del artista genial.

EL GIRO NEOPLATÓNICO

Durante la época medieval, el sentido religioso y la importancia ante todo de Dios, no podía encajar bien con la idea de un individuo especialmente dotado, con unas capacidades sobresalientes. Así que el pensamiento con-

¹⁸ *Ibid.*, 63-64.

densado en el Problema XXX, 1, es relegado hasta la recuperación de Aristóteles por los escolásticos. La primera traducción completa fue realizada entre 1258 y 1266¹⁹, pero ni siquiera entonces la figura del melancólico fue rehabilitada, ni tratada más que en casos relativamente aislados. Tal rehabilitación y el inicio de la teoría moderna sobre el genio y la creatividad sólo se daría a partir del Quattrocento.

Si en la antigüedad el concepto de melancolía era muy ambiguo y podía referirse a una condición excepcional que daba como resultado hombres especialmente sobresalientes, y a la vez a una disposición particularmente morbosa, en la Edad Media pierde esa ambigüedad y va representando cada vez más una mala disposición en la que coinciden una constitución física nada agradable con un carácter y unos rasgos psicológicos bastante negativos. En la Edad Media, en la idea de melancolía predomina la enfermedad.

Con el Renacimiento, a diferencia de la concepción medieval de la melancolía como enfermedad, empieza a aparecer una imagen de melancolía positiva. Deja de ser algo innoble y patológico para pasar a significar una superioridad del espíritu, la «noble melancolía», que eleva el alma y descuida el cuerpo.

El Problema XXX, 1, es recuperado, pero bajo una nueva mirada. La melancolía deja de ser un desorden físico y un vicio, el de la acedía, para convertirse en el único de los temperamentos que es capaz de experimentar el entusiasmo de que hablaba Platón.

Los humanistas neoplatónicos, inmersos en la polaridad existencial que reviste esta época de crisis, reconocen esa misma contradicción en el Problema XXX, 1, al recuperarlo, pues en el texto ya estaba implícita la dualidad de la melancolía, a la vez excelsa y peligrosa, del hombre sobresaliente situado siempre en precario equilibrio sobre dos abismos. La aportación esencial de los humanistas al Problema XXX, 1, fue, precisamente, no el reconocer esa polaridad, sino haberla ensalzado, convirtiendo esa situación peligrosa del genio en la clave de su elevación. El hombre sobresaliente de que hablaba el autor del Problema XXX, 1, no estaba situado en una estrecha cresta entre dos abismos por causa de su melancolía, sino que era esa melancolía, y ese estar al borde, lo que le elevaba por encima del resto de los mortales. Así, la genialidad adquiría una cualidad trágica, o más bien resaltaba esa cualidad que ya estaba presente en épocas anteriores.

Marsilio Ficino es el artífice de la transformación del Problema XXX, 1. Él es quien sistematiza toda esta nueva teoría sobre la melancolía, identificando lo que el antiguo texto llamaba melancolía con el furor divino de Platón, dedicando a este tema una obra monográfica, los *Libri de vita triplici*, y dando forma a la idea del hombre sobresaliente y melancólico, que rápidamente se extendería por Europa.

¹⁹ Según PANOFKY, KLIBANSKY y SAXL, *op. cit.*, p. 87.

El ejemplo perfecto de este «divino» artista melancólico sería Miguel Ángel, pero también eran descritos como melancólicos otros muchos como Durero o Rafael, por ejemplo.

HACIA EL GENIO MODERNO Y SU EXALTACIÓN

La conexión entre genio y locura, siempre presente aunque con altibajos, tampoco ha sido nunca unánimemente aceptada. Si algo caracteriza la evolución de esta relación es la controversia. Y así, incluso en una época en la que la moda melancólica alcanzaría altas cimas, muchas voces rechazarían la idea sobre la que se había construido, y grandes artistas de los que quizás el mejor exponente sería Rubens, pero también Bernini, Rembrandt o Velázquez, no podían ser catalogados precisamente como melancólicos, sino que más bien podían aducirse como casos de peso para confrontar con los artistas a los que caracterizaba su melancolía, y que cuestionaban por completo cualquier hipótesis sobre una causa morbosa en el arte.

En el siglo XVIII nacería la idea moderna de genio, como exaltación de la individualidad, como encarnación suprema de la libertad, como modelo del ser humano capaz de expresar esa libertad en sus creaciones y en el que la conexión con la locura estaría bien presente. Ya antes, en 1621, Robert Burton había afirmado, en *Anatomía de la melancolía*, que todos los poetas estaban locos²⁰, y otros muchos poetas y ensayistas de los siglos XVII y XVIII expresaron de diversas formas la misma tesis.

Las ideas de Diderot sobre el genio²¹, en las que están muy presentes las de Young y Shaftesbury, hacen especial hincapié en la pasión, un elemento del que enseguida salta a la vista su cercanía con el desequilibrio, con el exceso. Diderot considera que es la pasión la que mueve al genio, que su arte nace y muere con las fuertes pasiones. El entusiasmo, concepto que toma de Shaftesbury, es la clave de la inspiración. El poeta, el orador, pierden el control de sí mismo, la consciencia de lo que hacen, en el momento de la inspiración. El poeta es un ser entusiasmado, su fuerza le viene de la naturaleza, una naturaleza salvaje, una potencia irracional que le lleva a expresar las emociones que surgen en su interior sin poder contenerse.

Estas ideas de Diderot pasarían a Alemania e influirían en el nacimiento y desarrollo del *Sturm und Drang*. Se iniciaría entonces la época del genio, en la que éste alcanzaría su máximo esplendor y en la que la polémica con-

²⁰ BURTON, R. (1961): *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Espasa Calpe. Traducido del original de 1621.

²¹ Diderot trata sobre el tema del genio de manera dispersa en toda su obra, pero especialmente en el artículo «Ecléctisme», volumen V de la *Enciclopedia*, en 1775, en el artículo «Génie», del volumen VIII, en 1757, y en «Sur la génie», en la edición que hace Assézat-Tourneux de todas sus obras en 1875.

xión con la locura se explotaría hasta la saciedad. El origen sobrenatural del entusiasmo, correspondiente a la antigüedad, se traslada, con el auge de la filosofía natural, a la naturaleza y a la parte constitutiva del ser humano más cercana a ella. El protagonismo absoluto lo toman las pasiones, el sentimiento, la espontaneidad, hasta llegar a una exaltación del lado salvaje, no sólo de la naturaleza, sino también del ser humano. El supremo lugar que había sido asignado al genio se va convirtiendo en desmesura y, como tal, tendente hacia la anormalidad y la patología, al desbordamiento de los límites.

A partir de ahí es cuando verdaderamente se desarrolla el mito del genio loco, que se extenderá triunfalmente a lo largo del siglo XIX. El artista romántico ya no obtendrá su inspiración de lo más elevado, de lo sobrenatural, o ya no tan sólo, sino de lo natural, de la naturaleza salvaje e incontenible. Ya no de lo racional, sino de lo más alejado de la cultura. Y ya no de lo más luminoso, sino también, y sobre todo, de la cara más oculta del ser humano.

Bien es verdad que, como mantiene G. Becker²², los artistas románticos podrían haber visto en esa conexión genio y locura una llave hacia la afirmación de su identidad social y la apropiación de ciertas cualidades gloriosas del pasado, por lo que, lejos de haber sido las víctimas de un proceso social de estigmatización como individuos desviados, anormales, decadentes, habrían podido contribuir a ello activamente requiriendo para sí la etiqueta de la locura, la excentricidad, la enajenación, la decadencia, como un signo de la individualidad extraordinaria. Como afirma G. Becker, el artista romántico no sólo contribuyó a ser etiquetado de loco, sino que incluso insistió a que le fuera colocada esa etiqueta.

LA PATOLOGÍA DEL GENIO EN LA PSIQUIATRÍA Y LA PSICOLOGÍA

Queriendo dar una base no sólo filosófica, sino también fisiológica, a la conexión del genio con la locura, la primera psiquiatría sospecha la existencia, en la legendaria alteración del artista, de una base orgánica y se le empieza a estudiar desde un punto de vista psicopatológico.

El furor del artista deja de ser la fuente de la inspiración y se convierte en manía en sentido patológico, en locura, neurosis, enfermedad mental. Ésa será la idea dominante en el siglo XIX en el campo de la psiquiatría temprana: se identifica iluminación creativa con locura, se estudia esa supuesta locura en las biografías de genios, aparece ese tema de forma recurrente en las revistas psiquiátricas...

²² BECKER, G. (1978): *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*. Londres: Sage.

En 1836, con *Le demon de Sócrate*, de Lélut²³, empiezan a publicarse biografías de genios enfocadas desde su patología, igual que en épocas anteriores existían las biografías de artistas en las que se exaltaban sus virtudes y se mitificaba su vida²⁴. Ahora se pone especial énfasis en sus desviaciones psíquicas, sus posibles enfermedades mentales. Estas patografías serán abundantes durante muchos años, hasta la obra *Genio, delirio y fama*, de W. Lange-Eichenbaum, de 1927.

Las primeras publicaciones son patografías que suelen recoger anécdotas y excentricidades de personajes famosos. A partir de la obra de Winslow, de 1861, *On Obscure Diseases of the Brain and Disorders of the Mind*, y de la obra de Tours, de 1859, *La Psychologie Morbide*, empiezan a ir más allá del anecdótico, para intentar desarrollar unos planteamientos de carácter diagnóstico y clínico en una tendencia más positivista.

En esta línea están también Moreau y Lombroso. Para Moreau el genio radicaría en una malformación o modificación del cerebro que daría lugar a un aumento de la sensibilidad del sistema nervioso, lo que causaría la inspiración genial y la locura. Lombroso, en su obra *Genio e Follia*, de 1864, trató de probar que muchos de los individuos que fueron considerados genios habían sido víctimas de enfermedades neurológicas o neurosis: Julio César, Petrarca, Molière, Napoleón... habrían padecido ataques de epilepsia; Rousseau, Schopenhauer, ataques de locura... Y sobre todo los músicos serían los que más frecuentemente habrían padecido alguna enfermedad mental. Además de detallar toda una serie de síntomas que presentarían los genios, Lombroso elabora una teoría de la compensación, inspirada en parte en las ideas de Darwin, según la cual, el excesivo desarrollo o utilización de un órgano debe provocar el retraso de otros, y así ocurriría en el genio, cuyo cerebro más desarrollado haría que el resto del cuerpo, músculos, huesos... resultarían menos favorecidos. De esta manera se explicaría la debilitación corporal, de la voluntad y del sentimiento en los genios, en beneficio de la inteligencia, y se hacía un paralelismo, que más tarde se apreciará todavía en Freud, entre los niños, los primitivos, los neuróticos y los genios.

La influencia de su obra hasta finales de siglo sería enorme aunque levantara muchas críticas, tanto hacia su enfoque como a sus fallos metodológicos, y no fuera aceptada por muchos, proporcionando una imagen de la genialidad muy ligada con la patología.

²³ Estos datos y los siguientes están tomados de NEUMANN, E.: *op. cit.*, pp. 124 y ss.; KESSEL, N.: «Genius and Mental Disorder: A History of Ideas Concerning their Conjunction», en MURRAY, P. (ed.): *Genius. The History of an Idea*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, pp.196-212; BECKER, G.: *op. cit.*, pp. 35-38; WITKOWER, R.: «Genius: Individualism in Art and Artists», en *Dictionary of the History of Ideas*, New York, 1973, vol. II, pp. 297-312; ULMANN, G.: *Creatividad. Una visión nueva y más amplia del concepto de inteligencia en la psicología americana*, Rialp, Madrid, 1972, pp. 57-61, y ARIETI, S.: *Creatividad. La síntesis mágica*, FCE, México, 1993, 309-312, en los que el tema se trata con mucho más detalle.

²⁴ Cfr. KRIS, E., y KURZ, O. (1991): *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1991.

Las teorías degenerativas como la representada por Lombroso continuaron en investigaciones *encéfalo anatómicas*, que pretendían descubrir un desarrollo cerebral superior en los hombres considerados geniales, cosa que la práctica no llegó a confirmar, encontrándose por el contrario, a veces, cerebros medianos o de tamaño incluso más ligero que la media en algunas de estas personalidades y, al mismo tiempo, cerebros más pesados y grandes en individuos de inteligencia limitada. Las investigaciones sobre los lóbulos frontales y otras áreas cerebrales tampoco permitían extraer conclusiones significativas a favor de las teorías de la degeneración.

Si los resultados de todas estas investigaciones no confirmaron las ideas de los degeneracionistas, sí que, por el contrario, suministraron una base sólida para empezar a considerar la *genialidad compatible con una normalidad física* y apartar las ideas de anomalía con que se la venía relacionando.

Marcé, en 1864, inaugura el interés por la producción gráfico plástica de los enfermos mentales. Interés que se continuaría en Tardieu, con el estudio de la caligrafía de estos enfermos, y que culminaría con la obra de Max Simon, estableciendo una correlación entre determinados síntomas y determinados tipos de expresión gráfica.

En esta línea de pensamiento, la naturaleza, cuya influencia antes era positiva para el artista y de donde el genio extraía su fuerza y sus reglas²⁵, pasa a ser el factor que determina su patología. La inspiración divina se convierte en *enfermedad mental*, y la *suprema libertad del artista*, en *esclavitud* de sus propios defectos fisiológicos, transmitidos incluso hereditariamente.

Las primeras teorías de la transmisión hereditaria dan lugar a mediados de siglo a la frenología. Aunque más tarde acabarían favoreciendo la aparición de ideas fascistas sobre la superioridad de determinadas razas, al principio predicaron una idea del genio igualitaria. El estudio de los cráneos de diferentes individuos, inaugurado por F. J. Gall y continuado por los hermanos Fowler, pretendía poder llegar a predecir el talento de una persona. Los frenólogos americanos, de ideología democrática, extendieron la idea antielitista de que el genio, el hombre de talento, sólo se diferenciaba de los demás hombres *cuantitativamente*, sin que existieran diferencias significativas desde un punto de vista frenológico. Y además, tampoco estaba limitado al ámbito artístico, sino que se manifestaba en todos los planos de la existencia humana, con lo que el genio perdía su aura sobrenatural y elitista que venía arrastrando.

En cambio, la idea de la transmisión hereditaria de cualidades y capacidades se ve impulsada en otra dirección por la teoría de la evolución de Darwin, y sobre todo por la obra que su propagador, Francis Galton, *Hereditary Genius*, publica en 1869. Galton afirma la existencia de diferentes tipos de razas, superiores e inferiores. Frente a la orientación democrática que se

²⁵ Cfr. KANT: *Crítica del juicio*, Libro II, epígrafe 46.

interesa por despertar el genio presente en algún grado en todo ser humano, y que, por tanto, lo considera una capacidad susceptible de ser desarrollada mediante el aprendizaje, Galton, pionero de los tests sobre capacidades intelectuales destinados a la selección de los individuos mejor dotados, considera que la raza inferior está destinada a extinguirse, con lo que la idea de genio se tiñe de tintes racistas, ayudando a poner las bases del fascismo.

Si en el siglo XIX habían empezado a ser frecuentes las patografías de genios y personajes famosos donde se mostraban las alteraciones de personalidad de las que se suponía eran víctimas, en el siglo XX, principalmente hasta mediados de siglo, siguen siendo abundantes tales patografías, pero con la novedad de que se lleva a cabo un intento de elaborarlas y analizarlas desde una metodología que se pretende estadística, para llegar a conclusiones fiables sobre la mayor o menor incidencia de alteraciones de la personalidad en esos individuos respecto a la media de la población.

Así están los estudios de A. Juda, de 1927 a 1943, sobre 294 personas consideradas como genios, las investigaciones de Von Ranschburg, de 1933, sobre 226 personajes famosos, o los de W. Lange-Eichenbaum, de 1927, sobre 800 supuestos genios.

Tales estudios estadísticos suelen presentar fallos metodológicos en todos sus aspectos. Ni el número de individuos estudiados es lo suficientemente grande para que las conclusiones tengan algún valor, ni es un criterio claro y estricto el que lleva a clasificar a un individuo como genio o no genio, ni las biografías de que parten son tampoco rigurosas, ni pertenecen los personajes a la misma época o circunstancias sociales, ni se entiende la creación de los artistas como un resultado de sus circunstancias personales pero también sociales, culturales o de las normas o modas que marca la época, ni están claras las categorías diagnósticas (que por otro lado la moderna psiquiatría y psicología dejan en desuso)... Con todo lo cual, los investigadores suelen concluir aquello que van buscando.

Mención especial merecen las patografías sobre Van Gogh, uno de los prototipos modernos de la unión del genio y la locura. Hay 93 publicaciones hasta 1973, en las que 13 diagnostican al pintor de epilepsia, cinco le suponen víctima de una combinación de diferentes enfermedades, una le diagnostica con psicosis ciclofrénica, dos hablan de su alcoholismo y de sífilis y prálisis, una de psicopatía... No es raro que, dado este derroche de imaginación y el interés que ello puede haber supuesto para el mercado del arte, el público haya grabado firmemente en su memoria la imagen siempre de moda de Van Gogh como el artista loco, el loco genial por excelencia.

Las ideas de Freud y sus estudios sobre la personalidad de los artistas han tenido una gran repercusión en la tendencia a identificar al artista con el enfermo mental. En realidad, mayor influencia que las ideas de Freud han tenido las interpretaciones que se han realizado sobre su obra y, sobre todo, la vulgarización de sus teorías y el aprovechamiento interesado de ellas para crear

una imagen del artista genial en consonancia con las exigencias del mercado del arte y del espectáculo de la cultura,

Freud no consideró que el artista fuera un neurótico, pero sí que le situaba en un terreno muy próximo a la neurosis.

La explicación freudiana del proceso de creación artística es muy similar a la del desarrollo de la cultura como forma de resolución de los conflictos entre el ello y el yo mediante la renuncia a la satisfacción inmediata del deseo. El yo entra en conflicto con el ello por esa imposibilidad de satisfacción inmediata, y la sublimación como forma de escapar a este conflicto, se manifiesta en la vía de salida de la creación artística. En consecuencia, aunque el artista no tiene por qué ser un neurótico, el origen de la creación estaría en un conflicto intrapsíquico. Según Freud, esta vía de la creación artística no garantiza escapar a la neurosis, sino que han de darse muchas concordancias para que la consecuencia del conflicto no sea la de la enfermedad. El arte, por tanto, desde ese punto de vista, tendría un cierto papel terapéutico.

Ahora bien, como es sabido, las teorías de Freud sobre el arte están elaboradas a partir de una serie de estudios ninguno de los cuales corresponde a un artista vivo, siendo difícil obtener sin sesgos todos los datos necesarios para un análisis de estas características. Además, Freud analiza la personalidad de cada artista particular como individuo cuyas obras son resultado únicamente de sus conflictos intrapsíquicos, sin tener en cuenta que la obra del artista es siempre producto de una serie de factores entre los cuales están el medio histórico y social y la idea de arte de la época, siendo imposible olvidar estos elementos sin perder por completo el sentido del trabajo artístico. El punto de vista psicoanalítico, como un estudio de la obra y de la personalidad del artista que se corresponden exhaustivamente uno a otro, quizás podría ser más adecuado para individuos que no son artistas o creadores más o menos expertos, en los que la expresión gráfica sí podría considerarse resultado de la personalidad del creador, pero no en artistas reales, cuyas realizaciones están en función de otros muchos factores.

Por otro lado, Freud estudia casos de artistas que de alguna manera elige, donde se encuentran potenciados esos rasgos de proximidad a la neurosis, pero no estudia otros cuyas vidas han sido siempre encuadradas en el esquema de comportamiento del individuo adaptado, triunfador y carente de conflictos, al menos en las biografías. Esto coincide con el hecho sabido de que las teorías freudianas se apoyan en las observaciones realizadas en el ámbito de la enfermedad, pero no en individuos sanos, y coincide también con la ausencia de una teoría de la creatividad independiente de la enfermedad, una creatividad inserta en el ámbito de la salud.

Posteriores desarrollos psicoanalíticos no ortodoxos sí que van estableciendo una conexión entre salud, normalidad y creatividad, y alejándose cada vez más de la asociación con la neurosis. Así, la psicología del yo, del Otto Rank tardío, apartado de los presupuestos tradicionales del psicoanálisis, para la que el hombre creativo es el hombre con un yo fuerte. La teoría de la subli-

mación es dejada aquí de lado, y con ella el conflicto como raíz del proceso creativo. No sólo el artista no tiene nada que ver con la neurosis, sino que, si un yo fuerte es la base de la creatividad, el proceso terapéutico dará paso a un individuo creativo cuando el paciente haya resuelto por fin su conflicto. Lo cual, no sólo se diferencia de la postura ortodoxa, sino que incluso se sitúa en un lado opuesto.

L. S. Kubie, en su obra de 1958 *Distorsión neurótica del proceso creativo*, va aún más lejos afirmando que la neurosis, además, bloquea y destruye la creatividad. Lo inconsciente no sería de lo que se nutriría el proceso creativo, sino que podría ser incluso lo que lo interfiriera. Por tanto, no podría tener sentido la idea bastante extendida de que solucionar los conflictos, recuperar la normalidad, influiría negativamente en la capacidad creativa, sino que sería más bien todo lo contrario.

Otras muchas opiniones inciden en este punto de vista, y además lo amplían, considerando la creatividad como una más de las capacidades humanas, y, por tanto, presente en mayor o menor grado en todos los individuos. A principios de los años 60, las concepciones psicodinámicas sobre la creatividad ya no acudían tanto al factor neurosis, sino que el foco de atención iba siendo el creador «normal» en su vida cotidiana.

A lo largo del siglo XX se va consolidando el intento de estudiar y comprender el proceso creativo tanto en el ámbito de la salud como en el de la enfermedad. A mediados de siglo, la psiquiatría y la psicología han cambiado de orientación en lo que se refiere a la valoración de las formas de conducta y su catalogación psicopatológica. Como resultado, la delimitación entre lo normal y lo patológico es ya una frontera muy poco clara en su generalidad.

Especialmente significativas son, en este sentido, las investigaciones de L. M. Terman, desde 1925 a 1968, en las que estudió a 1.528 niños californianos, si bien Terman identificaba genialidad con inteligencia, dejando de lado la creatividad. Contrariamente a lo que habían mantenido las posiciones degeneracionistas sobre el genio, desde las primeras investigaciones de 1925, se vio que el grupo de personas con más talento mostraba una salud y un físico por encima de la media, siempre y cuando el ambiente familiar fuese favorable. Terman pretendía con estos estudios llegar a elaborar una herramienta predictiva sobre la capacidad intelectual del niño con el fin de proporcionarle el mejor ambiente y la educación más adecuada para el mayor desarrollo de su capacidad, con la idea de mantener y potenciar la dotación de talentos para el país.

Estas investigaciones dejan ya totalmente de lado todas las ideas acerca de la patología de las personas especialmente dotadas, además de considerar esa capacidad no como algo extraño, sino como algo normal, abundante, generalizable, localizable, educable y predecible. Terman, a partir de 1947, sustituyó el término genio por el de talento extraordinario y capacidad extraordinaria. Aunque, por otro lado, dejó sin revisar la no inclusión del factor

creatividad, por lo que quizás no es raro que en sus estudios no aparezcan artistas, sino personas de éxito social, bastante dotados intelectualmente, y de ideología generalmente conservadora.

Todo lo cual podría llevar a pensar que las modernas investigaciones psicológicas sobre el genio, en realidad trabajan sobre una idea que poco tiene que ver con lo que hasta este siglo ha venido abarcando dicho concepto. Pero también es cierto que, pese a ello, han podido despejar un poco el campo de los mitos acumulados alrededor del genio artístico, para hacer posible posteriores investigaciones sobre la creatividad y el talento creativo ya desde el ámbito de la salud y de la normalidad, y en el entorno, no sólo del arte, sino de la vida cotidiana.

Aunque posiblemente ello no ponga ningún fin a la permanente polémica acerca de la posible relación entre el genio y la locura, o en otras palabras, ente los dos extremos del pensamiento con los que se iniciaron estas líneas. Por un lado, la capacidad de imaginar y la de enajenarse siguen y seguirán siendo dos características del pensamiento humano y tanto una como otras parecen rebasar los límites de la razón. Y por otro, aunque la enfermedad, el dolor, la locura puedan no ser deseables, nadie podría ignorar su existencia y el hecho de que, sin necesidad de creer las leyendas antiguas o actuales sobre la enfermedad o la locura de algunos artistas como fuente de su trabajo, sí que es innegable que, como toda otra experiencia humana profunda, el dolor, la enfermedad, la locura proporcionan materiales para la creación, para la actuación del pensamiento y de la capacidad imaginativa.