

# Boletín de estética

## LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN

Consideraciones sobre las imágenes de monstruos  
en el antiguo Egipto  
· *Sebastián F. Maydana* ·

## EL DIABLO EN EL CUERPO

Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio  
· *Andrea Lombardi* ·

Nota

## EL CONCEPTO DE CATARSIS EN LA ESTÉTICA DE LUIS JUAN GUERRERO

· *Yanina Benítez Ocampo* ·

Comentarios bibliográficos

**LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN**

Consideraciones sobre las imágenes de monstruos  
en el antiguo Egipto  
· *Sebastián F. Maydana* ·

**EL DIABLO EN EL CUERPO**

Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio  
· *Andrea Lombardi* ·

Nota

**EL CONCEPTO DE CATARSIS EN LA ESTÉTICA  
DE LUIS JUAN GUERRERO**

· *Yanina Benítez Ocampo* ·

Comentarios bibliográficos

AÑO XVI | INVIERNO 2020 | N° 52

ISSN 2408-4417

**Director**

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

**Editores Asociados**

Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)  
Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

**Comité Editorial**

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno)

**Comité Académico**

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Elena Oliveras (Universidad Nacional de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas-CONICET). Se publica cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del conocimiento en estética y filosofía del arte, principalmente dentro del mundo académico de habla hispana, a través de la edición de trabajos de investigación originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizado en: SCOPUS (Elsevier), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>  
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio      Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2020

**SUMARIO**

<b>Artículos</b>	5
Sebastián F. Maydana	
<b>Los sueños de la razón. Consideraciones sobre las imágenes de monstruos en el antiguo Egipto</b>	7-44
Andrea Lombardi	
<b>El diablo en el cuerpo.</b>	
<b>Una lectura del <i>Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio</b>	45-75
<b>Nota</b>	77
Yanina Benítez Ocampo	
<b>El concepto de catarsis en la Estética de Luis Juan Guerrero</b>	79-103
<b>Comentarios bibliográficos</b>	105-115

## ARTÍCULOS

**Sebastián F. Maydana** es Profesor y Licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como docente del Instituto de Historia Antigua Oriental “Dr. Abraham Rosenvasser” en la Facultad de Filosofía y Letras. Desarrolla su investigación doctoral de la iconografía de animales salvajes e híbridos del período Predinástico de Egipto con una beca UBACyT, en el marco de la cual ha realizado trabajos de campo sobre arte rupestre en Wadi Abu Subeira, bajo la dirección de la Dra. Gwenola Graff (IRD, Francia). Correo electrónico: maydanasf@gmail.com

**Andrea Lombardi** es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de San Pablo. Profesor Asociado de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), donde dirige el equipo de investigación ESTTRADA (Estudos de Tradução e Adaptação) del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, ha publicado numerosos trabajos en el campo de los estudios literarios, especialmente sobre literatura italiana, humanismo renacentista, comparatística, teoría de la traducción y expresionismo literario. Correo electrónico: lombardi.andrea@gmail.com

**LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN**  
**Consideraciones sobre las imágenes de monstruos en el**  
**antiguo Egipto**

*Sebastián F. Maydana*

**Sebastián Francisco Maydana**

Instituto de Historia Antigua Oriental “Dr. Abraham Rosenvasser”  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

**Los sueños de la razón. Consideraciones sobre las imágenes de monstruos en el antiguo Egipto**

DOI: 10.36446/be.2020.52.218

**Resumen**

*The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction* (2014), de David Wengrow, entrelaza hábilmente ideas de diversas disciplinas para responder una inquietud de la historia antigua: por qué las imágenes monstruosas parecen transmitirse más fácilmente que otras. La reciente reedición del libro es una ocasión propicia para recuperar y discutir algunas de sus propuestas y argumentos. Mediante el concurso de ciertas imágenes “monstruosas” producidas en el Egipto Predinástico, se revisarán algunas hipótesis de Wengrow para las cuales no presenta más evidencia que su intuición.

**Palabras clave**

David Wengrow; Reproducción Técnica; Híbridos; Egipto Predinástico; Arte Rupestre

**Dreams of reason. Some remarks on monstrous images in ancient Egypt****Abstract**

David Wengrow's *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction* (2014) skillfully weaves together ideas from diverse disciplines to answer a problem from ancient history: why monstrous images seem to be more easily transmitted than others. Its recent re-edition provides the propitious occasion to rethink and discuss some of its proposals and arguments. Through certain “monstrous” images produced in Predynastic Egypt, some Wengrow's hypotheses, for which he does not provide further evidence than his intuition, will be reviewed.

**Keywords**

David Wengrow; Technical Reproduction; Hybrids; Predynastic Egypt; Rock Art

Recibido: 10/06/20. Aprobado: 07/09/20.

1. Jacques Derrida discutió en varias ocasiones, y más aun notablemente en su conferencia sobre “La mano de Heidegger” (2012 [1990]), la etimología de la palabra “monstruo”. Derrida la emparenta con la familia de “mostrar” (en latín *monstro*), pero realmente proviene de *moneo* (advertir, aconsejar), y sólo posteriormente el sustantivo *monstrum* devino en *monstro*. Pero establecer la secuencia etimológica en la lengua latina es una cosa y explicar su semántica es un problema bien distinto. ¿En qué punto de los siguientes milenios se originó el significado que el uso actual le da a la palabra monstruo?

Precisamente sobre los orígenes de este término trata el último libro de David Wengrow, *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction* (2014), que ha sido recientemente reeditado. Si en los siguientes párrafos me he propuesto hacerlo objeto de mis críticas no es con ánimo de señalar sus defectos sino precisamente en honor a su principal virtud: el ser una obra provocadora y generadora de pensamiento. Las ideas que presenta son frescas y originales, y merecen ser pensadas y discutidas. Hacerlo, aun disintiendo en muchos aspectos, no debe ser entendido sino como un homenaje y un reconocimiento.

Entonces, lo primero que me gustaría hacer es recuperar algunas de estas ideas y argumentos, para confrontarlas con cierta evidencia que Wengrow no analizó. En particular, me gustaría traer a la discusión algunas imágenes “monstruosas” producidas en el antiguo

Egipto, no mucho tiempo antes de que comenzara la “época de la reproductibilidad técnica”, así como herramientas críticas de la historia del arte. En segundo término, tomaré algunas de sus hipótesis propuestas hacia el final del texto, para las cuales no presenta más evidencia que su intuición. Intentaré llevar adelante su argumento, a fin de evaluar su plausibilidad, y continuarlo agregando ideas propias surgidas de mi investigación. Como se verá, los puntos de partida de Wengrow lo habilitan a continuar la línea de investigación por dos caminos divergentes, forzando al arqueólogo a escoger. Finalizaré mi recorrido explorando el camino alternativo y, espero, demostrando que se ciñe más a la evidencia iconográfica disponible en el valle del Nilo.

Retomando las disquisiciones lingüísticas, nuestra pregunta de partida, entonces, debería ser: los monstruos predinásticos ¿nos están mostrando algo o más bien presagian algún grave acontecimiento? Antes de entrar de lleno en el contenido del libro de Wengrow, es preciso señalar que su título es intrigante pero engañoso. Y considero que la mejor forma de analizarlo es descomponiéndolo en módulos.

2. Toda obra tiene un origen, un acontecimiento que la provoca. El de este libro fue la convocatoria recibida por Wengrow para participar de las *Rostovtzeff Lectures*, clases magistrales basadas en algún aspecto de la obra de Mijail Rostovtzeff. El historiador ruso exiliado se especializó en historia económica, y su punto de partida naturalmente era opuesto al marxismo. Así, tendía a considerar el mercado como una fuerza extrahumana y a los seres humanos como actuando mediante una racionalidad exacerbada. Para él, la clave de la economía no estaba en los actores individuales sino precisamente en el intercambio, dominado desde siempre por las leyes del mercado. Si

bien estas ideas pueden parecer superadas, Wengrow se dio cuenta que Rostovtzeff fue el primero en señalar la relación entre el urbanismo y el intercambio cultural de imágenes de criaturas fantásticas (Wengrow 2014: 6). A partir de ello se dio cuenta de que las tesis de Rostovtzeff merecían una revisión crítica, y sobre todo que no eran incompatibles con algunas ideas que el investigador venía barajando por lo menos desde hacía una década (Wengrow 2017: 2).

Y aquí está el primer engaño del libro. Porque al estilo del historiador ruso, Wengrow no va a estudiar específicamente los orígenes de los monstruos sino los mecanismos de su “transmisión”. Para ello, se apoya en la idea de la “epidemiología de la cultura” (Sperber 1985), una teoría que contra lo que podría intuirse no afirma una esencia viral de la cultura, sino que toma su nombre de los métodos que usan los epidemiólogos y los aplica al estudio de la transmisión de ciertos motivos culturales. Así, la primera propuesta arriesgada que hace Wengrow es que algunas imágenes de animales híbridos pueden estudiarse desde el punto de vista epidemiológico, pensado en un primer momento sólo para el ámbito de lo narrativo.

El método epidemiológico le resulta atractivo porque permite vincular en un mismo esquema explicativo los movimientos a macroescala poblacional con procesos cognitivos que ocurren en cada individuo. Por ello es que Wengrow recurre también a la psicología cognitiva, especialmente en algunas de sus investigaciones que parecen señalar que “nuestra percepción cotidiana del mundo se forma a partir de un patrón modular de cognición” (2014: 21)<sup>1</sup>. Así, los monstruos no serían seres del todo fantásticos sino recombinaciones de módulos ya conocidos, no por la experiencia cotidiana sino destilados a partir de un conocimiento innato que compone la “bio-

<sup>1</sup> Todas las traducciones de Wengrow son propias.

logía vulgar” [*folk biology*] (Wengrow 2014: 20). Un grifo, por ejemplo, es un reensamblaje de rasgos intuitivos (cabeza de ave, cuerpo de león) en un cuerpo (mínimamente) contraintuitivo. Sigue Wengrow:

en tanto imágenes mínimamente contraintuitivas, estas constituyen puntos de referencia privilegiados para ideas acerca de lo sobrenatural, capaces de cruzar las fronteras culturales y de actuar como vehículos para una variedad de discursos rituales, teológicos y mitológicos. (2014: 24)

Este hecho, precisamente, es el que haría que los monstruos sean especialmente propicios para ser transmitidos. En efecto, los monstruos preexisten a los compuestos que estudia Wengrow, y éste dedica el Capítulo 3 (2014: 34-50) a estudiar los animales contraintuitivos paleolíticos y a explicar por qué no los tiene en cuenta para su análisis. No sólo son claramente excepcionales dentro de un *corpus* de imágenes plagado de ilustraciones realistas (Wengrow 2011a: 155; 2014: 37), sino que no parecen haber sido transmitidos con la misma velocidad.

3. A poco de comenzar el argumento, nos enteramos que Wengrow tampoco hablará de “monstruos”, prefiriendo el término “compuestos” [*composites*] (2014: 25). Si bien puede parecer a simple vista que, independientemente de la palabra que utilice, el lector sabrá exactamente de qué está hablando, hay una razón lógica por la que prefiere hablar de compuestos: porque le permite resaltar que se trata, como acabamos de ver, de ensamblajes a partir de elementos diversos y heterogéneos, aunque siempre con un prototipo en el mundo visible (2014: 26-27). Veremos luego que también defiende el carácter imaginario de estos compuestos, pero la imaginación a la

que se refiere Wengrow es una que ensambla, no una que inventa. Como dirían Ingold y Hallam, una imaginación que innova, no una que improvisa (2007: 19).

De todas maneras, el nombre sigue pareciendo arbitrario y la justificación, insuficiente. En uno de los artículos previos a la escritura del libro, Wengrow admite que la utilización de la palabra “monstruos” obedece a razones publicitarias: “mi título es puramente para causar efecto” (2011a: 154) ¿Por qué no hablar, por ejemplo, de quimeras? Carlo Severi las define de la siguiente manera: “la asociación, en una sola imagen, de rasgos heterogéneos provenientes de diversos organismos” (2004: 63). Esta noción es más plástica, porque al hablar de “rasgos” no se tiene en cuenta solamente los caracteres anatómicos sino que en forma amplia se podrían incluir toda clase de asociaciones contenidas en el cuerpo hibridado de la quimera. A Severi le interesa más el proceso mental de desciframiento y la utilización de las quimeras como dispositivos de memoria que su transmisión cultural. La quimera es un misterio para aquellos que no participan del universo cultural que las creó; los compuestos, un continente que puede ser decodificado y apropiado por diversos y heterogéneos conjuntos humanos.

¿Qué son, entonces, los híbridos? Wengrow utiliza este vocablo esporádicamente, en principio como sinónimo de compuesto, pero el contexto en que lo hace es revelador. Al referirse a algunos objetos egipcios del Predinástico que presentan vagamente formas animales o humanas pero cuya identificación es dificultosa, hace el siguiente comentario:

Los híbridos predinásticos más tempranos no resultan de una división y recombinación sistemática de partes corporales estandarizadas. Más bien parecen surgir de un juego re-



flexivo sobre similitudes en la apariencia de varias especies, lo cual resulta en un modo de representación que se resiste a los modernos intentos de clasificación. (Wengrow 2014: 49)

La diferencia entonces entre estos híbridos y los compuestos de Wengrow es que los primeros parecen ser voluntariamente inclasificables, un animal *sui generis*. Es precisamente por ello que prefiero hablar de híbridos, una categoría menos restrictiva. Los híbridos del Egipto Predinástico, en este sentido, se parecen más a las quimeras de Severi y Dimitri Karadimas en que el fundamento de su potencia está en la incompletitud, en el otorgar pistas visibles para que el espectador construya sus propias imágenes mentales, y no en las variaciones mínimas a partir de un todo coherente asociado a ciertas expectativas innatas. Un ejemplo material nos permitirá entender un poco más esta diferencia, en mi opinión no despreciable.

Tomemos, entonces, el mango de cuchillo de Abu Zeidan [fig. 1]. Se trata de un artefacto bien conocido, no sólo debido a la belleza intrínseca de su confección sino al hecho que fue descubierto hace ya más de un siglo por Henri De Morgan (1909: 274-278). Desde ese momento, fueron varios los egiptólogos que se propusieron describir las especies animales que aparecen en las veinte hileras (diez de cada lado) que ostenta el mango. La mayoría fueron exitosamente identificadas, pero una hilera en particular, la A7, presenta una serie de bestias que parecen resistirse a la descripción (Churcher 1984: 159). No quisiera detenerme en la cronología de estos intentos (al respecto véase Huyge 2004: 824-826), baste nombrar algunos de los animales propuestos: puercoespín, erizo, hiena, etc. El principal problema lo presenta lo que parece ser una aleta dorsal a lo largo del lomo del cuadrúpedo, y tuvieron que pasar casi cien años hasta que Dirk Huyge proponga que no se trataba de ningún animal conocido, sino de un híbrido entre antílope y pez (2004).

Una solución que antes parecía descabellada, ahora es ampliamente aceptada.

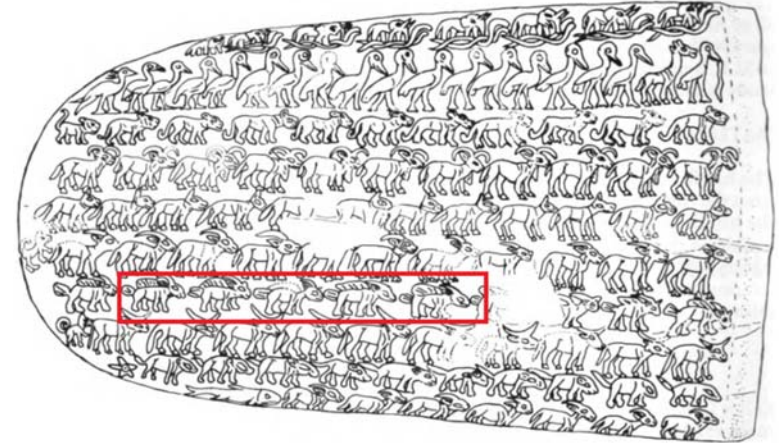


Figura 1: mango de cuchillo de Abu Zeidan (modificado de Churcher 1984: fig. 34). Brooklyn Museum of Art, Acc. No. 09.889.118

El episodio ilustra a la perfección la obsesión por la identificación que ha marcado la historia de la disciplina. Y se trata de una cuestión peligrosa, decía, porque se pierde demasiado tiempo en discusiones estériles y se termina ocultando el verdadero problema: el de la hibridez.

Pensar en términos de hibridez<sup>2</sup>, permite reconocer que no se trata de un animal intuitivo, ni siquiera de una combinación de partes de

<sup>2</sup> No se me escapa que la idea de hibridez ha sido utilizada extensamente por los estudios decoloniales, específicamente en las obras de Homi Bhabha (e.g. 1994), pero la entienden de forma inversa. Para ellos, la hibridez es una situación en la que no se llega a construir una identidad propia, sino que se mantiene parte de la ideología dominante, un *in-between*, mientras que en el sentido que la tomo yo un híbrido es siempre más que la suma de sus partes.

distintos animales, sino de algo completamente nuevo (Karadimas 2015). Este tipo de imágenes requieren que nos concentremos no en reconocer elementos (módulos) esperables, sino más bien que prestamos atención a las ambigüedades, que evitemos las definiciones rígidas. Sólo así podremos comprender la hibridez de estas imágenes y ver las quimeras que nadie vio, como en el caso del cuchillo de Abu Zeidan.

Para terminar de ilustrar esta discusión mediante un ejemplo lejano, en el Valle de Ambato en la provincia de Catamarca (República Argentina) se han estudiado imágenes de híbridos en cerámicas del Período de Desarrollos Regionales (ca. 900-1480 d.C.). Un motivo bastante común en estas cerámicas es un felino que posee atributos tanto del puma como del jaguar (Bovisio 2008: 17). Ahora bien, el puma puede ver en la oscuridad y trepar árboles, mientras que el jaguar puede nadar. Así, el híbrido que incorpora rasgos de estos dos animales no sólo posee las potencias de ambos combinadas, sino que se convierte en una metáfora del hábil cazador que puede perseguir a su presa en cualquier medio en que ella esté. Llamar compuesto a este motivo le quitaría parte de su riqueza simbólica y oscurecería buena parte de lo que nos puede decir acerca de la organización social de los pobladores del Ambato.

4. Cuando rechaza continuar refiriéndose a los compuestos como “monstruos”, Wengrow agrega que también hablará de “imágenes” en lugar de “representaciones”, en sus palabras, “porque al hablar de compuestos me refiero en todos los casos a criaturas de la imaginación, y no imágenes de cosas vivas visibles en el mundo” (2014: 25). Esta distinción no tiene sustento en ninguna postura teórica, sino simplemente en una similitud fonética azarosa entre imagen e imaginación. Podemos decir algunas palabras al respecto desde la

historia del arte, una disciplina sorprendentemente soslayada por Wengrow, más allá de algunos comentarios superficiales.

En cuanto a la imaginación como opuesta a la representación, recordemos que el antropólogo del arte Hans Belting ha señalado:

una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que solo puede *aparecer* en la imagen. (2007: 178)

Por ello, la creación de imágenes se relaciona para Belting con una función cognitiva del ser humano que es la memoria (Belting 2009 [1990]: 19; Severi 2004), y en particular la memoria de alguien fallecido (Belting 2005: 307). La imagen para Belting tiene en sus orígenes la utilidad de *traer a la memoria* a quien está físicamente ausente, frecuentemente un antepasado. De ahí la idea que Wengrow quiere combatir: la re-presentación como “volver a presentar” algo del pasado.

Ernst Gombrich (1982 [1974]), por su parte, señala que se tiende a entender las representaciones visuales o bien como *mapas* o bien como *espejos*. La *representación-mapa* da “información selectiva sobre el mundo físico”, mientras que la *representación-espejo* busca “presentar la apariencia de un aspecto del mundo” (1982 [1974]). Para ninguna de las dos posturas existe por lo tanto una correlación fija entre el mundo óptico y el mundo de nuestra experiencia visual, pero en definitiva, la razón de ser de la imagen sigue siendo puramente informativa.

En defensa de Wengrow, hay otra forma de pensar la imagen (cf. Maidana 2018), una que le otorga importancia a la imaginación

como proceso mental y no mecánico. Esta postura, ejemplificada en el llamado Giro Icónico (Moxey 2008), piensa la imagen como un ámbito autónomo del lenguaje y también coloca el sentido de ésta no en una ausencia, sino justamente en *ser presencia* (Bovisio 2011). Es decir que la imagen *presentifica* algo que no tiene por qué estar ausente (y que quizás nunca haya existido):

Toda imagen plástica tiene su origen en una experiencia de la realidad física circundante, lo que no quiere decir que *refleja* o *describe* cosas reales sino que se funda en la experiencia perceptiva que los hombres tienen de su entorno, articulando lo percibido con lo conocido y lo imaginado. (Bovisio 2011)

La autora introduce un tercer término que se superpone a lo percibido (por medio de los sentidos) y a lo conocido (recordado). Para ella, la relación del hombre con el mundo no-humano es “racional y emocional, cognitiva y sensitiva” (Bovisio 2008: 3).

Creo que el primer historiador del arte en mencionar seriamente la importancia de la imaginación humana fue Pierre Francastel (1970), quien propuso la existencia de un “pensamiento plástico” o una “intuición estética”, irreductible al lenguaje, encarnado en imágenes que por su propia naturaleza crean mundos. En este sentido señala que “La intuición estética descansa sobre una problemática de lo imaginario, y de ningún modo sobre el inventario de algún universo sensible o mental susceptible de ser englobado en un sistema cualquiera” (1970: 29). Según él, la obra de arte no remite a un “universo de formas inmutablemente recortadas, sino que desencadena un proceso de representación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario” (1970: 30). Dos precisiones se pueden decir acerca de esta afirmación: en primer lugar, que en ningún momento

hace referencia a la psicología cognitiva, sólo a la relación sensorial entre ser humano y entorno; y en segundo lugar, que en la distinción que hace se adivina la misma operación que lleva a Tim Ingold a rechazar el modelo hilemórfico (es decir, el que concibe la creación material, artística o de otra índole, como la mera aplicación de un modelo preestablecido en la mente del creador) en favor de uno ontogenético que tenga en cuenta el carácter imprevisto de la creación (y de la imaginación) y su papel constitutivo de la persona, que se realiza en el hacer y en el relacionarse con otros (Ingold 2012: 432-433).

Como vemos, lejos de ser una elección trivial, hay razones profundas para hablar de presentificación y no de representación, y para hacer hincapié en la imaginación de las personas creadoras y receptoras de imágenes. Y no sólo no es trivial, sino que tratarla como tal es peligroso. Dentro del campo de la psicología cognitiva existe una fuerte tendencia a pensar la transmisión cultural como la conversión “en comportamiento corporal” (Sperber 1996: 61) de esquemas que ya están replicados en el cerebro de cada una de las personas como información genética. Pero aunque estas ideas están cuestionadas desde hace algunos años (Lewens 2012: 464), este es el sentido que rescata Wengrow en su trabajo, y por ello afirma siguiendo a Sperber que los híbridos se dispersan debido a cualidades inherentes a los mismos que los hacen proclives a ser transmitidos. Sin embargo, y este es uno de los claros avances de su libro, no se transmiten por ser, en su carácter de representaciones contra-intuitivas, estimulantes para los seres humanos (Sperber 1996: 140), sino porque encuentran en los ámbitos urbanos las condiciones necesarias para esa transmisión, a saber, la habilidad para reproducir mecánicamente las imágenes (Wengrow 2011b: 133; 2014: 73). Sin embargo, esta aparente crítica al modelo epidemiológico cae en la misma trampa cuando olvida que “la gente real, en tanto que organismos

vivos, se crean a sí mismos y entre sí constantemente, forjando sus historias y tradiciones a cada paso” (Ingold y Hallam 2007: 6). Ingold y Hallam incluyen en su esquema la imaginación como improvisación frente a un mundo permanentemente cambiante, y más adelante veremos de qué manera este modelo se presenta como más apropiado para estudiar la constitución y transmisión de imágenes de híbridos.

##### 5. Wengrow comienza su obra con las siguientes palabras:

La primera época de la reproductibilidad técnica perteneció a Mesopotamia y al notable florecimiento de la vida urbana que tuvo lugar allí hace unos seis mil años. Su impacto en la cultura visual y en la historia del diseño ha pasado desapercibido. El famoso ensayo de Walter Benjamin (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no fue más allá de los bronceos, terracotas y monedas de los antiguos griegos. (2014: 1)

Es cierto que Benjamin abrió la posibilidad de que haya habido técnicas de reproducción mecánicas anteriores al cine y la fotografía, pero sus palabras, “en principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible” (Benjamin 2003[1936]: 39), ayudan a entender el engaño de Wengrow. Mientras que este carga las tintas sobre la segunda parte del título del ensayo (la reproductibilidad), el énfasis de Benjamin está sobre la primera parte (la obra de arte). No es por desconocimiento histórico que Benjamin decide comenzar su recuento por los grabados en madera medievales y las litografías modernas, sino porque para él los ejemplos que da Wengrow carecen de la principal característica que una obra de arte debe poseer para ser considerada irreplicable: el *aura*.

El aura es lo que hace única a una obra de arte (Benjamin 2003 [1936]: 49) y la dota de un carácter sagrado. La actual era de la reproductibilidad, sumada al encuentro operado durante el siglo XIX entre masa y obra de arte, la destruye, inaugurando una coyuntura en la que se imponen una posibilidad y un desafío, respectivamente: masificar el arte, constituir un arte legítimamente proletario; y evitar que esa obra de arte sea, como todas las demás manifestaciones culturales, apropiada por el fascismo. En cuanto a la antigüedad clásica, Benjamin continúa:

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. (2003 [1936]: 49)

Está claro que los cilindros-sello, como dispositivos administrativos y comerciales, no entran en la definición de Benjamin. El problema de él, mucho más urgente en el contexto en que lo pensó, es cómo la producción artística se convierte en una *praxis* de la política, y no cómo la política crea arte que puede ser reproducido mecánicamente.

Dos características de la ciudad mesopotámica le sirven a Wengrow para afirmar que los núcleos urbanos son el ámbito privilegiado de la transmisión de las imágenes monstruosas: la estandarización de la cultura material (nada más lejano de la experiencia aurática benjaminiana), y la creación de nuevas tecnologías basadas en el principio modular (2014: 70). La ciudad sería lo que Wengrow denomina una “ecología cultural”<sup>3</sup> propicia para el desarrollo y transferencia de este tipo de imágenes.

<sup>3</sup> Wengrow atribuye este concepto a Bateson (1972), y su aplicación a los estudios visuales a Gombrich (2003 [1999]). Sin embargo, una consulta rápida de estas

En el último capítulo (Wengrow 2014: 89-107) se propone distinguir los modos en que se da esa transmisión, y lo hace a partir de una serie de excelentes ejemplos. Estos modos él los llama “transformativo”, “integrativo” y “protectivo”. Mientras que los dos primeros están asociados a la transferencia y recepción de imágenes compuestas desde su origen, el último aparece recién en el I milenio a.C. (2014: 90).

El modo transformativo aparece en sociedades en contacto con factores externos. Por ejemplo, en Grecia aparecen los grifos como intrusiones provenientes de otro lado. “En gran parte de Grecia, el s. VII a.C. fue un período de mayor competencia entre élites locales, cuyas autoridades se basaban en lazos personales de lealtad, respaldados por obligaciones del parentesco y reclamos de estatus ancestral” (Wengrow 2014: 91). Por la aparente similitud entre esta descripción de la Hélade del s. VII a.C. y el Egipto Predinástico, me gustaría retomar estas ideas más adelante. Baste aclarar aquí la relación entre intercambios a larga distancia y transmisión de imágenes compuestas.

En cuanto al modo integrativo, Wengrow se refiere a la constitución de un arte intercultural, es decir, “estilos visuales de élite que combinan elementos de origen cultural diverso y que no se identifican con ninguna ‘escuela’ o centro particular de producción” (2014: 95). Estas imágenes no eran apropiadas y resignificadas plenamente

---

obras indica que ninguno de ellos habla de “ecología cultural”, un término hasta donde sé desarrollado por Julian Steward, quien la define de esta manera: “La ecología cultural se distingue de la ecología humana y social en que busca una explicación para el origen de ciertos rasgos y patrones culturales que caracterizan diferentes áreas, en lugar de derivar principios generales y aplicables a cualquier situación cultural y ambiental” (Steward 1955: 30).

te, sino que mantenían su exotividad y otredad, a veces incorporándolos a paisajes conocidos.

Por último, en la categoría del modo protectivo entran las estatuillas producidas en serie por diversas sociedades con objetivo apotropaico. La defensa de la casa o de sus habitantes era confiada a los poderes de estos compuestos, cuya producción seguía instrucciones precisas y estandarizadas.

Tras el estudio de las maneras en que la transmisión y recepción de híbridos se dio en la Antigüedad (y no sólo en la “primera etapa de reproductibilidad técnica”), el autor está preparado para aventurar algunas conclusiones. Lo que observa en todos los casos es que estos modos de transmisión están ligados a “entornos de elevado riesgo e incertidumbre” (Wengrow 2014: 106). El peligro que se cierne sobre las culturas es el de no poder asegurar las fronteras (del imperio, de la ciudad, de la casa, etc.). Por lo tanto, en este punto se puede precisar la ecología cultural en donde se da la transmisión, ya no sólo en términos de morfología sino de dinámica institucional. “El cosmos ocupado por compuestos era frágil y quebradizo, gobernado por la amenaza de las transformaciones incontroladas y confrontado por la perspectiva de corrupción, marginación o desintegración inmanentes” (Wengrow 2014: 107).

Sin embargo, encuentro un error en la discusión que propone Wengrow, y es que piensa a las “culturas” como un todo sin fisuras (y por lo tanto, en peligro de disgregarse), cuando en realidad lo que caracteriza todos los casos estudiados es precisamente la reciente aparición de jerarquías y divisiones hacia dentro de la sociedad. Creo que este es, precisamente, el hecho que hay que tomar como paradigmático del contexto de aparición de las imágenes de híbridos. Si se quiere, el urbanismo es más bien un producto del mismo

conjunto de contingencias históricas, y de ninguna manera una causa.

Ciertamente, no es ningún pecado tomarse ciertas licencias poéticas al titular una obra, y solamente me propuse cuestionarlo como una excusa para exponer las ideas que se encuentran tras él, ideas que por otro lado resultan altamente estimulantes. En lo que resta de este trabajo me gustaría discutir y ampliar estas ideas a la luz de otro conjunto de evidencias y un herramental teórico alternativo.

**6.** Cada vez conocemos mejor los procesos formativos de la civilización egipcia. En particular, y comparado con algunas décadas atrás, nuestro conocimiento de la urbanización y de la iconografía de híbridos es incomparablemente superior. Ya hacia el fin de Nagada I, el incipiente conglomerado urbano de Hierakonpolis ocupaba alrededor de 30ha (Hoffman, Hamroush y Allen 1986: 181). Los otros dos principales núcleos urbanos del Predinástico, Nagada y Abydos, concentraban población más al norte, en las márgenes del Nilo a la altura de la curva de Qena. También sabemos que el urbanismo y el origen del Estado son contemporáneos y están íntimamente relacionados (Wengrow 2006: 82-83). Sin embargo, sólo a partir del surgimiento estatal es que los núcleos urbanos comienzan a desarrollarse más ampliamente (Moeller 2016: 62).

En cuanto a los animales híbridos, han sido repetidamente identificados en el registro iconográfico contemporáneo por Dirk Huyge (2002; 2004), John Darnell y Stan Hendrickx (Hendrickx, Darnell y Gatto 2012; Hendrickx, Darnell, Gatto y Eyckerman 2012; Hendrickx, Simoens y Eyckerman 2016), y poco a poco se va construyendo una firme base teórica para pensarlos (Campagno 2001; Kuhn 2011; Wengrow 2014; Berens 2015; Hendrickx y Eyckerman 2015). Un

buen número de estos está presente en mangos de cuchillos de marfil (Abu Zaidan; Petrie Museum UC 16.294; Ägyptisches Museum Berlin Inv. 15.137; Fragmento K1104 de la tumba U-127, Dreyer 1998; Gebel Tarif, Cairo Museum CG 14.265; Fragmento de marfil de Hierakonpolis, Quibell y Green 1900, Pl. XVI y XXVIII.4), y menos frecuentemente aparecen en paletas cosméticas (Hendrickx *et al.* 2016: 521, fig. 8; Paleta de los dos perros, en Oxford AM E3924; Paleta de la Caza, Londres EA 20792; Paleta de Hierakonpolis, Manchester M.5476). Sin embargo, en este trabajo me interesa más bien analizar una serie de ejemplos menos conocidos y reproducidos, provenientes de arte rupestre predinástico.

Dentro de la complejidad del registro material predinástico, Gwenola Graff señala que el trabajo con petroglifos tiene por lo menos una ventaja con respecto a otros artefactos: siempre se sabe con precisión el lugar de procedencia (2009: 17). Por el contrario, los cuchillos predinásticos no sólo pueden haber sido transportados hasta el lugar donde fueron encontrados, sino que también pueden haber sido heredados a lo largo de generaciones enteras antes de acabar en una tumba (Kelley 1983). Por ello, un análisis que tenga en cuenta el arte rupestre es en este sentido más exacto. Y lo que revela es que no coinciden los sitios de arte rupestre que presentan híbridos [figs. 2 a 4] con los sitios de urbanismo temprano. Wadi Nag el-Birka está casi en el centro de la Curva de Qena, en un sitio que posiblemente quedara en una intersección de caminos (Darnell 2009); Wadi Abu Subeira se ubica a varios kilómetros del Nilo, en su margen oriental; mientras que Nag el-Hamdulab queda muy cerca pero en la margen opuesta; ambos, a poca distancia al norte de la moderna ciudad de Asuán.

En cuanto a la periodización, hay buenas razones para pensar que todos los ejemplos mostrados son contemporáneos del surgimiento

estatal, y en el caso de la fig. 2 es posible incluso que se trate de una imagen de transición (Hendrickx *et al.* 2012a: 1073).



Figura 2: leones con cabeza de siluro, de Nag el-Hamdulab (Hendrickx *et al.* 2012b: 323, fig. 5)

Si la teoría de Wengrow fuera cierta, debería haber una coincidencia geográfica entre los sitios de aparición de los híbridos y de los núcleos urbanos. Sin embargo, esto no es así. Lo que sí se comprueba es una notable coincidencia cronológica con el momento en que surge la lógica estatal en el valle del Nilo. En este punto cabe recordar la característica más importante del urbanismo temprano, el de ser “un ámbito de composición heterogénea, a partir de la convergencia de grupos (de tramas parentales) de procedencia diversa (Campagno 2018: 67). En efecto, lo característico de la ciudad es el ser un ensamble, una combinación de tramas, y no una unidad co-

mo parecería indicar Wengrow. Por otro lado, Marcelo Campagno llama la atención sobre la importancia de esta confluencia. Lo que se termina por constituir con el crecimiento de los núcleos urbanos en el área nilótica es un ámbito liminar con respecto a la trama dominante hasta el momento, la del parentesco.

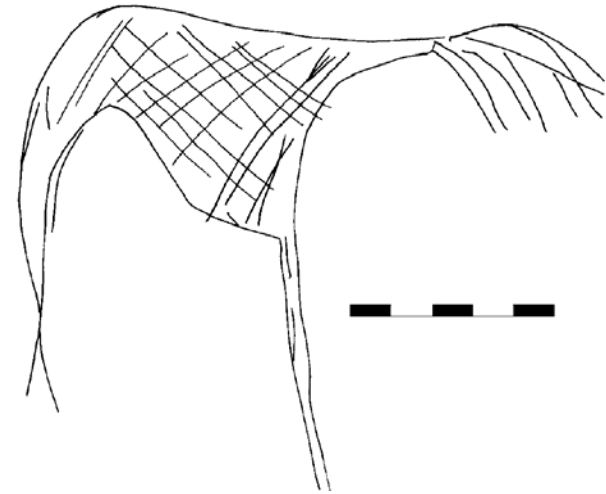


Figura 3: animal cuadrúpedo con cabeza de siluro, de Wadi Nag el-Birka (Hendrickx *et al.* 2012b: 324)

Por otro lado, si pensamos en la transmisión de estas imágenes, no es precisamente *en* la ciudad donde se da, sino justamente en su opuesto. Los cilindros-sello viajan miles de kilómetros de terreno no-urbano para llegar a algún lado donde es recibido. Aquí vale la pena citar a Wengrow: “quizás sea allí (entre las sociedades más pequeñas y dispersas de la periferia urbana) que podamos hallar los orígenes verdaderos, no sólo del militarismo sino de los valores aristocráticos, e incluso de las bases institucionales para la monarquía antigua” (2018: 42).

Por supuesto, Wengrow se cubre de todas estas objeciones al refugiarse en la reproductibilidad mecánica. Para empezar, él mismo ofrece contraejemplos para su propio argumento. En relación a los monstruos paleolíticos, afirma, los investigadores se centraron demasiado en un pequeño cuerpo de compuestos cuando en realidad son claramente minoritarios (2014: 37). Luego, presenta el caso de los bronceos chinos del II milenio a.C., donde a pesar de existir ciudades y moldes para reproducir mecánicamente un mismo motivo, los emblemáticos dragones brillan aun por su ausencia (2014: 84). Se me señalará que justamente los petroglifos son el epitome de la creación única. No hay moldes posibles para realizar incisiones en la piedra. Además, son a todas luces intransmisibles, y se trata de una objeción válida.

Lo cierto es que en Egipto hubo híbridos antes que ciudades, hubo híbridos fuera de las ciudades, *entre* las ciudades Y no sólo eso, sino que estos motivos no fueron “recibidos” de parte de núcleos urbanos en Mesopotamia, aunque posteriormente comenzaran a circular por el valle del Nilo los cilindros-sello como objetos de estatus. Son desarrollos autóctonos o reelaboraciones de motivos que circulaban por los espacios extraurbanos saharianos (ver Campagno 2001; Huard y Leclant 1980; Paradisi 1963).

El énfasis en el urbanismo está presente en la obra de Wengrow *The Archaeology of Early Egypt* (2006), donde señala la relación entre los desarrollos urbanos y los de la tecnología funeraria. Resulta lógico, siendo uno de los mayores expertos en urbanismo temprano, que cargue las tintas en este tipo de poblamientos; pero por lo menos en dos sentidos esto le es contraproducente: en primer lugar, su análisis parte de los núcleos urbanos que conoce, y al reconocer en todos ellos la existencia de imágenes de híbridos concluye que existe una relación directa entre ambos, cuando si hiciera el recorrido inverso

partiendo de las imágenes híbridas no encontraría una correlación (o por lo menos se encontraría con una situación más compleja); en segundo lugar, y relacionado con lo anterior, le quita protagonismo a la imagen, que pasa a ser poco más que una moneda de cambio.

En una entrevista, Georges Didi-Huberman intentó resumir la paradoja de la imagen con las siguientes palabras: “Le pedimos demasiado poco a la imagen cuando la reducimos a una apariencia. Le pedimos demasiado cuando buscamos en ella lo real mismo” (2000). Al esperar demasiado poco de las imágenes de híbridos, Wengrow se olvida de un concepto con el que de hecho trabajó y que conoce muy bien, el de las “tecnologías del encantamiento” (Gell 1992; Wengrow 2007). Alfred Gell propone concentrarse en el objeto presentado y no en la simbología representada. En una palabra, como veremos más adelante, le preocupa entender no tanto qué “son” estas presentaciones, sino qué “hacen”. Los objetos que estudia (las canoas trobriandesas) son eficaces en lo que se proponen no por un poder mágico contenido en las imágenes que muestran, sino porque son construidos con técnicas que requieren cierta destreza. Esta destreza técnica para figurar se superpondría a la destreza figurada, por ejemplo cuando en el arte rupestre egipcio se muestra a líderes prestigiosos cazando animales peligrosos (Hendrickx 2011; Maidana 2018). El trabajo invertido en la construcción de la instalación que llamamos arte rupestre le otorga la eficacia para que, por ejemplo, si se representa un animal con atributos de diversas especies, adquiera una entidad en la vida real.

La relación entre los híbridos del registro parietal protodinástico, el incipiente urbanismo y el desarrollo de la lógica estatal en el valle del Nilo estará un poco más clara luego de retomar un ejemplo brevemente mencionado más arriba, referido a la Grecia continental



del s. VII a.C. Wengrow resume las conclusiones de James Whitley (1988) de la siguiente manera:

Whitley considera cómo, a finales del s. VIII, en Corinto, Eubea y otras partes de Grecia, este orden social establecido se interrumpió y fue transformado por la llegada de cantidades crecientes de bienes del comercio exterior y por el surgimiento de una élite cosmopolita, cuya membresía se definía principalmente mediante el uso de objetos, imágenes y prácticas no griegas [...] Para las élites locales, los objetos orientalistas eran tanto deseables como potencialmente amenazantes, una ambivalencia que Whitley encuentra expresada con más fuerza en el Ática, donde detecta un intento de circunscribir el potencial simbólico de los bienes del comercio exterior dentro de códigos establecidos de exhibición ceremonial. (2014: 93)

Unas elites en ascenso construían su prestigio mediante la exhibición de bienes obtenidos a través del intercambio de larga distancia, y por lo tanto exóticos. Pero en el esquema de Whitley esta construcción identitaria no comienza y termina en el mercado, sino que incluye la apropiación y resignificación de imágenes de animales compuestos. Claro que Wengrow no desconoce las similitudes entre estos procesos y los que se dieron en el valle del Nilo predinástico, de modo que establece la relación entre ambas situaciones:

Se puede también establecer comparaciones con la mucho más temprana recepción de los compuestos cercano orientales en el Egipto protodinástico, a fines del IV milenio a.C., similarmente asociado a la aparición de una cultura de élite y de nuevas instituciones; en este caso, la unificación de las “Dos Tierras” del Alto y Bajo Egipto bajo una forma de realeza sagrada que duró, en lo esencial, hasta el período grecorromano. (2014: 93)



Figura 4: animal bicéfalo no identificado, posiblemente híbrido entre todo y antilope, de Wadi Abu Subeira (fotografía del autor).

En resumen, partiendo de un análisis epidemiológico de las imágenes de híbridos o compuestos y amparándose en la psicología cognitiva de Sperber, a quien debe la idea que estos compuestos son imágenes “mínimamente contraintuitivas” (Wengrow 2014: 22-23), Wengrow descarta sin embargo la hipótesis que dice que la alta transmisibilidad se da precisamente porque son contraintuitivas (y por lo tanto estimulantes). Como buen historiador, analiza los contextos de aparición y transmisión de estas imágenes, y los ubica hacia el cuarto milenio a.C. Posteriormente, encuentra contextos similares de transmisión en Grecia. En todos los casos observa una “cultura de élite” floreciente y un crecimiento de los contextos urbanos. De modo que su propia investigación le presenta dos caminos posibles. O bien explorar la hipótesis que los contextos urbanos son la clave para entender las imágenes de híbridos, o bien decantarse por el estudio atento de la forma en que esa élite construye o se apropia de las imágenes en el contexto de su aparición. El presupuesto de Wengrow es que el afianzamiento de estas élites es también un subproducto del ambiente urbano, pero en este trabajo me gustaría desarmar esta causalidad y ensayar la segunda hipótesis.

Si es cierto que, como vimos, los híbridos que circulaban en el valle del Nilo no provenían exclusivamente de Mesopotamia, es preciso entonces modificar el esquema del autor para adaptarse mejor a la evidencia. Es probable que la relación entre híbridos y urbanismo no sea causal, sino más bien que ambos sean manifestaciones de los otros procesos que están aconteciendo en esa época. Los híbridos de leones y peces siluros observables en Nag el-Hamdulab [fig. 2] forman parte de una escena compleja, en la que también hay un íbex, dos avestruces y un gran toro, posiblemente representando al rey (Hendrickx *et al.* 2012b: 295), y en ese sentido relacionado con otra escena muy cercana. En esta última, un rey anónimo portando la corona blanca es seguido por dos portaestandartes en las inmediaciones de varios barcos. Acompañando a esta singular procesión también aparece un perro, metáfora recurrente del cazador en la iconografía predinástica (Hendrickx 2011). Esta escena es interesante porque, como reconocen los autores, posiblemente se trate de la más antigua representación de iconografía estatal en el área del Nilo. Lo sorprendente es que esta manifestación de estatalidad no aparece en la ciudad sino en los márgenes, en un sitio del desierto occidental. Así, se conjugan en esta instalación visual y sensorial imágenes del campo semántico de la cacería predinástica, de los animales híbridos y de la lógica estatal. Quien haya creado estas imágenes evidentemente quiso expresar un sentido que apunta más a una lógica de (auto)representación de élite que a algo propio del urbanismo y de la reproducción mecánica de imágenes. Vale la pena entonces explorar los procesos sociopolíticos que se estaban dando en la segunda parte del IV milenio a.C. en el área nilótica.

A grandes rasgos el período conocido como Predinástico se puede ubicar a lo largo del IV milenio a.C. Se trató de un período caracterizado por la concentración de población recientemente sedentariada en algunos núcleos urbanos y por la aparición de claros signos

de diferenciación social (Campagno 2001), expresada en cambios a la forma de figurar. Es notable la proliferación de imágenes que muestran a sujetos provistos de ciertos atributos de jerarquía (colas postizas, estuches fálicos, tocados, armas de guerra y cetros o cayados) cazando animales salvajes (Hendrickx 2011; 2013). Esto se observa también, de forma condensada, en las tecnologías enterratorias (Wengrow 2006), por ejemplo en tumbas en las que ciertos individuos presumiblemente relevantes dentro de la comunidad eran enterrados junto a animales salvajes, a perros y a herramientas utilizadas en la caza (Pieri y Friedman 2009). A nivel social, este período se caracterizó también por una guerra endémica (Gayubas 2016) y por el afianzamiento de un grupo dominante que basaba su posición jerárquica en una lógica distinta de la del parentesco (Campagno 2016).



Figura 1: cazador predinástico controlando un avestruz dentro de un bote (Winkler 1938: Pl. XL no. 82)

Hans Winkler (1938) nos ha legado el calco de un petroglifo proveniente del sur de Egipto [fig. 5] que condensa visualmente esta caracterización del período. Un hombre está de pie dentro de la cabina de un bote. Simbólicamente, controla a la vez al Nilo mediante la navegación y al desierto encarnado en el avestruz que ha cazado. En su cuerpo lleva ciertos atributos de jerarquía: la cola postiza, poste-

riormente utilizada por los reyes de Egipto, y la maza, arma de guerra y ritual. Es decir, que mantiene a raya a los elementos peligrosos, humanos y animales.

Está claro que estas imágenes (las de caza y las de híbridos), en tanto que significativamente constituidas (Hodder 2004: 28), encarnan y transmiten ideas. Podemos pensarlas como “dispositivos de memoria” (Severi 2004), vehículos para las experiencias de la vida social y cultural de estos grupos humanos ¿Qué experiencias eran trasladadas a la imagen? No todas, por supuesto. Se privilegiaban las de los “cazadores perfectos”, como también era el caso de la cerámica de Ambato; y las de esas élites “eflorescentes” (Wengrow 2014: 93) que se empezaban a dotar de una identidad visual.

Según Wengrow, la adopción por parte de la burocracia urbana de una iconografía contraintuitiva y original implica una nueva forma de ver el mundo (y yo agregaría, de aprehender el mundo):

Los compuestos encapsulaban así, en llamativas formas visuales, el imperativo burocrático de confrontar el mundo, no como lo encontramos cotidianamente, compuesto por totalidades únicas y sensibles, sino como un reino imaginario compuesto por sujetos divisibles, cada uno de los cuales comprende una multitud de elementos fisionables, partes conmensurables y recombinables entre sí. (2014: 73)

Sin embargo, para la epidemiología de la cultura no se trata tanto de que la iconografía en sí sea contraintuitiva, sino de pensarla como parte de un contexto altamente contraintuitivo que es el ritual, a lo cual Wengrow no hace referencia. La pregunta sería no tanto cómo están constituidas estas imágenes, contraintuitivas o no, sino qué hacen.

Independizando a la “mirada estatal” (Scott 1998) de su pretendido anclaje urbano, yo diría que, en efecto, los experimentos iconográficos del protodinástico –la creación de híbridos, la exacerbación del peligro por ejemplo exagerando rasgos como los colmillos en ciertas representaciones de hipopótamos (Lankester 2012: 203), las composiciones de cacerías imposibles en la realidad– todos ellos son un intento de presentar el mundo no como era, sino como lo entendían las élites. Es decir, un mundo lleno de amenazas y peligros, y por lo tanto que requiriera de la existencia de esas mismas élites para asegurar el orden. Las imágenes de híbridos, como otros motivos de la iconografía de este importante período de la historia egipcia, como las canoas trobriandesas, están hechas para afectar el mundo en tanto “tecnologías de encantamiento” (Gell 1992; Fahlander 2019). Considero que, siguiendo el rastro de estas élites, y no de la reproducibilidad técnica en el ámbito urbano, tendremos más oportunidades de comprender las características de ese *cosmos* creado a medida de las nuevas formas de organización social que se estaban afianzando a finales del IV milenio a.C. en Egipto.

7. Si durante este trabajo hablamos sobre todo en términos de milenios, podría parecer que fue ayer cuando alrededor de 1624 Francisco de Quevedo escribió sus cuatro romances sobre “Las dos aves y los dos animales fabulosos”. Estos animales imaginarios eran el basilisco, la fénix, el unicornio... y el pelícano. De este último sólo se conocían historias, no muy distintas de otras fábulas. En particular, la leyenda popular decía que los pelícanos se martirizaban haciendo sangrar su cuello para alimentar a sus hijos. Así, la pluma de Quevedo: “*en jeroglíficos andas / que en asador no te he visto / te pintan pero no te empanan / toda eres cuento de niños*” (1903: 342), destaca con humor su carácter imaginario y misterioso. Por supuesto, hoy sabemos que estas aves existen, y nos resulta raro ver su nombre

entre otras bestias fantásticas, pero ciertamente no lo era en el Siglo de Oro. Lo que demuestra este pequeño ejemplo es que lo imaginario es histórico, no genético.

El libro de Wengrow responde muy bien a la cuestión del contexto en que las imágenes compuestas son transmitidas, pero elude hábilmente las preguntas clave de cómo y por qué. De una divinidad egipcia compuesta que luego adquirió popularidad en el resto del mundo mediterráneo, dice Wengrow que “saltó de las márgenes del Nilo a las ciudades costeras del Levante [...] y de allí a Creta” (Wengrow 2011b: 137). Pero las imágenes no “saltan” por sí mismas de ciudad en ciudad. Son transportadas por personas a través, y sobre todo, de mundos no-urbanos; esos “espacios vacíos” ignorados por buena parte de los académicos (véase Berenguer y Pimentel 2017), y por razones subjetivas además de sociopolíticas.

El evolucionismo cultural, hoy reencarnado en las llamadas ciencias cognitivas, falla al no reconocer un hecho sobradamente comprobado: que el cerebro humano, lejos de contener la semilla que germina en la cultura, es el producto de esta (véase Sahlins 2011). La vida humana no es la puesta en acto de potencias contenidas en módulos cognitivos, sino sobre todo improvisación (imaginación) frente a condiciones cambiantes. La inspiración de Wengrow en Rostovtzeff es reveladora de una matriz de pensamiento que tiende a colocar el motor de la vida en fuerzas suprahumanas (el mercado, la sociedad, la cultura, la mente). Ello se ve reflejado en *The Origins of Monsters* en la ausencia de referencias a las personas que crearon las imágenes y a los procesos por los cuales las crearon (definidos, de hecho, como “mecánicos”). Es sin embargo en las personas que encarnan la vida social que hay que buscar la respuesta a las importantes preguntas que planteó Wengrow.

En una palabra, para realmente conocer el origen de los monstruos, sería preciso partir de otro supuesto: que la cultura, es decir, la experiencia de vida de las personas, viene primero que la cognición, tanto cronológicamente (Sahlins 2011) como jerárquicamente. Son ellas las que otorgan a sus creaciones la agencia extendida (Gell 1998) para actuar en el mundo dentro de contextos que son impredecibles (Ingold 2000). Y es que, como admiten Ingold y Hallam, en definitiva “la vida no puede ser guionada” (2007: 12).

## REFERENCIAS

- ADAMS, Matthew Douglas, TRISTANT, Yann & MIDANT-REYNES, Béatrix (eds.) (2016), *Egypt at its Origins 4. Proceedings of the Fourth International Conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”*. New York 26th-30th July 2011. Orientalia Lovaniensia Analecta 205 (Lovaina: Peeters).
- BALDASARRE, María I. & DOLINKO, Silvia (eds.) (2011), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (Buenos Aires: CAIA/UNTREF).
- BATESON, Gregory (1972), *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Nueva Jersey: Jason Aronson Inc.).
- BELTING, Hans (2005), “Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, 31, 2: 302-319.
- \_\_\_\_ (2007), *Antropología de la Imagen*, trad. de Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires: Katz).
- \_\_\_\_ (2009 [1990]), *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño (Madrid: Akal).
- BENJAMIN, Walter (2003 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, trad. de Andrés E. Weikert (México: Ítaca).

- BERENGUER, José & PIMENTEL, Gonzalo (2017), “Introducción al estudio de los espacios internodales y su aporte a la historia, naturaleza y dinámica de las ocupaciones humanas en zonas áridas”, *Estudios Atacameños*, 56: 3-11.
- BERENS, Vibeke (2015), *Creating the Non-Existent. A materialistic approach to the development of composite animals from the Predynastic period until the Middle Kingdom* (Tesis de maestría inédita: Leiden University).
- BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture* (Londres: Routledge).
- BOVISIO, María Alba (2008), “Metáforas animales: la iconografía del poder sagrado en la plástica prehispánica del NOA”, en Fogelman (2008: 1-21).
- BOVISIO, María Alba (2011), “Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica”, en Baldassarre & Dolinko (2011: 413-439)
- CAMPAGNO, Marcelo (2001), “Antropozoomorfos, serpopardos, grifos. El surgimiento del Estado (y de los seres imaginarios) en el Valle del Nilo”, *Trabajos y Comunicaciones*, 26-27: 45-58.
- \_\_\_\_ (2016), “Surgimiento de lo estatal y liderazgo local en el valle del Nilo (IV-III milenios a.C.)”, en Campagno, Gallego y García Mac Gaw (2016: 15-30).
- \_\_\_\_ (2018), *Lógicas Sociales en el Antiguo Egipto. Diez Estudios* (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires).
- CAMPAGNO, Marcelo, GALLEGO, Julián & GARCÍA MAC GAW, Carlos (comps.) (2016), *Regímenes Políticos en el Mediterráneo Antiguo. Estudios del Mediterráneo Antiguo*. PEFSCEA, 11. (Buenos Aires: Miño y Dávila).
- CHURCHER, Charles (1984), “Zoological study of the ivory knife handle from Abu Zaidan”, en Needler (1984: 152-168).
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), *Monster Theory: Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony Shelton (eds.) (1992), *Anthropology, Art and Aesthetics* (Oxford: Clarendon).
- DARNELL, John Coleman (2009), “Iconographic Attraction, Iconographic Syntax, and Tableaux of Royal Ritual Power in the Pre- and Proto-Dynastic Rock Inscriptions of the Theban West Desert”, *Archéo-Nil*, 19: 83-107.
- DE MORGAN, Jacques (1909), “L’Égypte primitive (suite)”, *Revue de L’École d’Anthropologie de Paris*, 19: 263-281.
- DERRIDA, Jacques (2012 [1990]), “La mano de Heidegger (Geschlecht II)”, trad. de Marcela Rivera Hutinel, *Nombres. Revista de Filosofía*, XXI, 26: 7-50.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), “Des gammes anachroniques”, *Libération*, 23/11/2000. [Disponible en [https://next.liberation.fr/livres/2000/11/23/des-gammes-anachroniques\\_345304](https://next.liberation.fr/livres/2000/11/23/des-gammes-anachroniques_345304); último acceso 19/9/2020]
- DREYER, Günther (1998), *Umm el-Qaab I. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse* (Mainz: Archäologische Veröffentlichungen 86).
- FAHLANDER, Frederick (2019), “Fantastic beings and where to make them. Boats as object-beings in Bronze Age rock art”, *Current Swedish Archaeology*, 27: 191-212.
- FOGELMAN, Patricia (ed.) (2008), *Actas del II Simposio Internacional/ III Jornadas del GERE sobre Religiosidad, Cultura y Poder* (Buenos Aires: GERE).
- FRANCASTEL, Pierre (1970 [1965]), *La realidad figurativa*, trad. de Francisco Azamor (Buenos Aires: EMECE).
- FRIEDMAN, Renée (ed.) (2002), *Egypt and Nubia. Gifts of the Desert* (Londres: British Museum Press).
- GAYUBAS, Augusto (2016), “Guerra, territorio y cambio social en el valle del Nilo preestatal”, en Campagno, Gallego & García Mac Gaw (2016: 31-44).
- GELL, Alfred (1992), “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, en Coote & Shelton (1992: 40-66).

- \_\_\_\_ (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press).
- GOMBRICH, Ernst (1982 [1974]), *The Image & The Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (Singapur: Phaidon).
- \_\_\_\_ (2003 [1999]), *Los Usos de las Imágenes. Estudios sobre la Función Social del Arte y la Comunicación Visual*, (México: Fondo de Cultura Económica).
- GRAFF, Gwenola (2009), *Les peintures sur vases de Naqada I – Naqada II. Nouvelle approche sémiologique de l'iconographie prédynastique* (Louvain: Leuven University Press).
- HENDRICKX, Stan (2011), "L'Iconographie de la chasse dans le contexte social prédynastique", *Archéo-Nil*, 20: 108-136.
- \_\_\_\_ (2013), "Hunting and social complexity in Predynastic Egypt", *Academie Royale des Sciences d'Outre-mer, Bulletin des Séances / Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Mededelingen der Zittingen*, 57, 2-4: 237-263.
- HENDRICKX, Stan, DARNELL, John Coleman & GATTO, Maria Carmela (2012a), "The earliest representations of royal power in Egypt: the rock drawings of Nag el-Hamdulab (Aswan)", *Antiquity*, 86, 334: 1068-1083.
- HENDRICKX, Stan, DARNELL, John Coleman, GATTO, Maria Carmela & EYCKERMAN, Merel (2012b), "Iconographic and palaeographic elements dating a late Dynasty 0 rock art site at Nag el-Hamdulab", en Huyge (2012: 295-326).
- HENDRICKX, Stan & EYCKERMAN, Merel (2015), "Les animaux sauvages dans l'Égypte prédynastique", en Massiera, Mathieu & Rouffet (2015: 197-210).
- HENDRICKX, Stan, FRIEDMAN, Renée, CIALOWICZ, Krzyztof & CHLODNIKI, Marek (eds.) (2004), *Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams. Proceedings of the International Conference "Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt"*, *Krakow 28th August – 1st September 2002*. *Orientalia Lovaniensia Analecta* 138 (Louvain: Peeters).
- HENDRICKX, Stan, SIMOENS, Paul & EYCKERMAN, Merel (2016), "'The Facial Veins' of the bull in Predynastic Egypt", en Adams, Tristant & Midant-Reynes (2016: 505-533).
- HODDER, Ian (2004), "The 'social' in archaeological theory: an historical and contemporary perspective", en Meskell & Preucel (2004: 23-42).
- HOFFMAN, Michael Allen, HAMROUSH, Hany A. & ALLEN, Raymond O. (1986), "A model of urban development for the Hierakonpolis region from Predynastic through Old Kingdom times", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 23: 175-187.
- HOFFMEIER, James K. y MELTZER, Edmund S. (eds.) (1983), *Egyptological Miscellanies. A Tribute to Professor Ronald J. Williams* (Chicago: Ares).
- HUARD, Paul & LECLANT, Jean (1980), *La culture des chasseurs du nil et du Sahara* (París: Société National d'Édition et de Diffusion).
- HUYGE, Dirk (2002), "Cosmology, Ideology, and Personal Religious Practice in Ancient Egyptian Rock Art", en Friedman (2002: 192-206).
- \_\_\_\_ (2004), "A double-powerful device for regeneration: The Abu Zaidan knife handle reconsidered", en Hendrickx, Friedman, Cialowicz y Chlodniki (2004: 823-836).
- \_\_\_\_ (ed.) (2012), *Proceedings of the International Colloquium "The signs of which times?" Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa* (Bruselas: Royal Academy for Overseas Sciences)
- INGOLD, Tim (2000), *The Perception of the Environment* (Londres: Routledge).
- \_\_\_\_ (2012), "Toward an ecology of materials", *Annual review of anthropology*, 41: 427-442.
- INGOLD, Tim & HALLAM, Elizabeth (2007), *Creativity and Cultural Improvisation* (Oxford: Berg).

- KARADIMAS, Dimitri (2015), “L’Anti-Chimère ou la Chimère sans Principe”, *Ethnographiques.org. Revue en ligne de sciences humaines et sociales*, 30.
- KELLEY, Allyn (1983), “A review of the evidence concerning Early Egyptian Ivory Knife Handles”, en Hoffmeier y Meltzer (1983: 95-102).
- KINCAID, Harold (ed.) (2012), *The Oxford Handbook of Philosophy of Social Science* (Oxford: Oxford University Press)
- KUHN, Robert (2011), “Überlegungen zur Herkunft und Bedeutung eines Mischwesens in der formativen Phase des alten Ägypten”, en Morenz y Kuhn (2011: 163-186).
- LANKESTER, Francis (2012), *Predynastic & Pharaonic era Rock-Art in Egypt’s Central Eastern Desert: Distribution, Dating & Interpretation* (Durham: Durham E-Theses).
- LEWENS, Tim (2012), “Cultural evolution: Integration and skepticism”, en Kincaid (2012: 458-480).
- MASSIERA, Magali, MATHIEU, Bernard & ROUFFET, Frédéric (eds.) (2015), *Apprivoiser le sauvage / Taming the Wild*, Cahiers de l’ENiM, 11 (Montpellier: Université Paul Valéry Montpellier 3 – CNRS).
- MASSUMI, Brian (1993), *The Politics of Everyday Fear* (Minneapolis: The University of Minnesota Press).
- MAYDANA, Sebastián F. (2018), “Poder y violencia en los petroglifos del Egipto Predinástico. La cacería del hipopótamo como imagen de prestigio preestatal”, en Rodríguez (2018: 642-676).
- MESKELL, Lynn & PREUCHEL, Robert W. (eds.) (2004), *A companion to social archaeology* (Maiden, MA: Blackwell Publishing)
- MOELLER, Nadine (2016), *The Archaeology of Urbanism in Ancient Egypt. From the Predynastic Period to the End of the Middle Kingdom* (Nueva York: Cambridge University Press).
- MORENZ, Ludwig D. & KUHN, Robert (eds.) (2011), *Vorspann oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500-2700 v. Chr.* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz).
- MORIN, Olivier (ed.) (2017), *The Origins of Monsters’ Book Club* (Paris: The International Cognition & Culture Institute).
- MOXEY, Keith (2008), “Visual studies and the Iconic Turn”, *Journal of Visual Culture*, 7, 2: 131-146.
- NEEDLER, Winifred (1984), *Predynastic and Archaic Egypt in The Brooklyn Museum* (Brooklyn: The Museum Bookshop).
- OSBORNE, Robin (ed.) (2007), *Art’s Agency and Art History* (Oxford: Blackwell).
- PARADISI, Ugo (1963), “La doppia protome di toro nell’arte rupestre sahariana en ella tavolozza predinastica egiziana della caccia al leone”, *Aegyptus*, 43, 3-4: 269-277.
- PIERI, Anna y FRIEDMAN, Renée (2009), “Two new tombs at HK6: The hippo hunters of Hierakonpolis”, *Nekhen News*, 21: 13-14.
- QUEVEDO, Francisco (1903), *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas. Edición crítica, ordenada e ilustrada. Tomo segundo y primero de las poesías*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Sevilla: Imprenta de E. Basco).
- QUIBELL, James & GREEN, Frederick (1900), *Hierakonpolis* (Egyptian Research Account & British School of Archaeology in Egypt: Londres).
- RODRÍGUEZ, Roberto (coord.) (2018), *Sociedades antiguas del Creciente Fértil. Poder, ideología y violencia* (Caleta Olivia: Utopías)
- SAHLINS, Marshall (2011), *La ilusión occidental de la naturaleza humana*, trad. de Liliana Andrade Llanas y Victoria Schussheim (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- SCOTT, James (1998), *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition have Failed* (New Haven: Yale University Press).
- SEVERI, Carlo (2004), *Il percorso e la voce: Un’antropologia della memoria* (Turín: Giulio Einaudi).
- SPERBER, Dan (1985), “Anthropology and psychology: towards an epidemiology of representations”, *Man*, 20, 1: 73–89.

- \_\_\_\_ (1996), *Explaining Culture. A Naturalistic Approach* (Oxford: Blackwell Publishing).
- STEWART, Julian (1955), *Theory of Culture Change. The Methodology of Multilinear Evolution* (Chicago: University of Illinois Press).
- WENGROW, David (2006), *La arqueología del Egipto arcaico. Transformaciones sociales en el noreste de África (10.000 – 2.650 a.C.)*, trad. de María José Aubet (Barcelona: Bellaterra).
- \_\_\_\_ (2007), “Enchantment and sacrifice in Early Egypt”, en Osborne (2007: 28-41).
- \_\_\_\_ (2011a), “Gods and monsters: Image and cognition in Neolithic societies”, *Paléorient*, 37, 1: 153-163.
- \_\_\_\_ (2011b), “Cognition, materiality and monsters: The cultural transmission of counter-intuitive forms in Bronze Age societies”, *Journal of Material Culture*, 16, 2: 131-149.
- \_\_\_\_ (2014), *The origins of monsters. Image and cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*. The Rostovtzeff Lectures (Princeton: Princeton University Press).
- \_\_\_\_ (2017), “The Origins of Monsters: A Précis”, en Morin (2017: 2-17).
- \_\_\_\_ (2018), “The origins of civic life – A global perspective”, *Origini. Preistoria e Protoistoria delle Civiltà Antiche*, XLII: 25-44.
- WHITLEY, James (1988), “Early States and Hero Cults: a reappraisal”, *Journal of Hellenic Studies*, 108: 173-182.
- WINKLER, Hans (1938), *Rock-Drawings of Southern Upper Egypt I* (Londres: Egypt Exploration Society).

## EL DIABLO EN EL CUERPO

Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio

*Andrea Lombardi*



**Andrea Lombardi**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**El diablo en el cuerpo. Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio\***

DOI: 10.36446/be.2020.52.233

### Resumen

Considerar el *Decamerón* exclusivamente un “clásico” no hace honor a su estructura geométrica y compleja, pues cada uno de sus aspectos revela el potencial subversivo de su maquinaria narrativa. Las cien *novelle* y su marco hacen de él el primer libro orgánico de la narrativa occidental. Sin embargo, una lectura atenta puede individuar una nueva *novella*, la número 101, lo que revela la crisis final de la estructura cerrada, de la arquitectura planificada. Ciappelletto, protagonista de la primera *novella*, pasa de ser “el peor hombre del mundo” a ser un santo, mientras Griselda, heroína de la última de las cien *novelle*, muestra que su hiperbólica virtud se transforma en cinismo cruel. Así, el *Decamerón* crea su propio futuro, representando una mimesis amplia de su época y, al mismo tiempo, conduciendo una ruptura radical irónica. Podemos quizá considerar al *Decamerón* una respuesta instigadora a la pregunta actual sobre la naturaleza de lo *contemporáneo*.

### Palabras clave

Literatura Italiana; Narración; Peste; Ironía; Erotismo

**The devil in the flesh. A reading of Boccaccio's *Decamerón***

### Abstract

Considering Boccaccio's *Decameron* only as a “classic” does not render justice to its narrative structure, geometric and complex. For each of its aspects reveals the subversive potential of its narrative. Both the hundred novels and the frame make it into the first organic book in the Literature of the West. A careful reading, however, can identify a new *novella*, this one whose number is 101: a striking lack of narrative closure and of its architecture. *Ciappelletto*, the protagonist of the first novel, is transformed from the “worst man in the world” into a hypothetical Saint and *Griselda*, the heroine of last novel, shows her hyperbolic virtues turning in cruel cynicism. The *Decameron* thus creates its own future, because it represents an exhaustive *Mimesis* of his age, and at the same time, creates a radical ironic break. From that point of view, the *Decameron* could be considered an intriguing response to the current debate on *what is contemporary*.

### Keywords

Italian Literature; Narration; Plague; Irony; Eroticism

Traducido del portugués por Patricia H. Franzoni e Ignacio J. Diéguez (UBA)

Recibido: 12/07/20. Aprobado: 18/09/20.

\* Una versión previa de este trabajo fue publicada en portugués en *Alea: Estudos Neolatinos* (vol.14/2, 2012: 180-200), revista del Programa de Posgrado en Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Tratándose de la ampliación del mismo argumento, el autor ha preferido mantener el título de la primera redacción.

### NOTA PRELIMINAR:

#### TRES REGLAS DE BOCCACCIO CONTRA LA PANDEMIA

En la Introducción a la I jornada del *Decamerón* hay tres informaciones sorprendentemente actuales –expresadas en italiano medieval y, por eso, de difícil traducción– que pueden sintetizarse de la siguiente forma: Boccaccio advierte a los lectores que no deben tener “contacto” físico [*comunicazione*] con otras personas –apretón de manos, abrazo y otros contactos–, que de ningún modo se debe tocar o palpar la ropa de otros, y especialmente, la ropa de los que ya se contagiaron el virus (la peste, en ese caso). Finalmente, afirma que basta conversar con alguien para contagiarse. Y los diez jóvenes que van a contar sus *novelle* resuelven, a tal fin, salir de la ciudad, *en aislamiento*. Estos elementos muestran cuánto puede contribuir la literatura al debate actual, habiendo anticipado hace siete siglos un comportamiento para enfrentar la pandemia. Boccaccio ya criticaba entonces el poco profesionalismo en el tratamiento de la enfermedad: falsos médicos, curanderos... ¡algo que podría compararse con las *fake news* de hoy! ¿Cuál habrá sido el origen de la peste? El autor lo atribuye en igual medida al destino (a los astros, una simple coincidencia) y a una forma de castigo divino. Aun en la Edad Media, cuyo mundo ideal era gobernado por la Iglesia y ensayaba la Inquisición, la opinión de Boccaccio habría de sonar muy temeraria. Boccaccio fue clérigo (funcionario eclesiástico) después de haber escrito el *Decamerón* y, aun así, nunca renegó de él. Su *Decamerón* es una ópera prima de realismo (por la forma

en que describe la peste, con detalles precisos y macabros, y la vida de los comerciantes; por el modo en que defiende el derecho de las mujeres –algo increíblemente avanzado). Hay un cuadro, un fresco famoso, *Il trionfo della morte*, de Buonamico Buffalmacco, que fue pintado probablemente *antes* de la peste<sup>1</sup> y que muestra sorprendentes analogías con el *Decamerón*. Por el encuentro con la muerte, por los diez jóvenes que se entretienen en el cuadro, huyendo de la muerte, y por otros detalles. La obra de Boccaccio remite, por lo menos, a tres “textos”, contiene tres alusiones, establece tres lazos intertextuales. Todos irónicos. En primer lugar, con el fresco de Buffalmacco (que da nombre a uno de los protagonistas de las *novelle*); en segundo lugar, con el Canto V de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (con una alusión a la pasión que llevó a Paolo y Francesca a la muerte) y, por último, sorprendentemente (¡una gran herejía!), con el *Hexamerón* de San Ambrosio (siglo IV), que describe los seis días de la Creación del Mundo (*Decamerón* contra *Hexamerón*). Ocurre que es una gran ironía comparar la Creación con el descubrimiento del principio del *Eros*, como principio desenfrenado de la cópula. La lectura y la relectura son nuestro oficio. Y muestran que, a veces, no es necesario invocar a los científicos para hacer una lectura del mundo, si se recuperan lecturas antiguas y pertinentes. Una buena lectura de los clásicos puede, incluso, revelar algo nuevo sobre nuestro mundo y ayudar a combatir el tedio, la melancolía, la inercia. La pandemia.

Boccaccio debe ser considerado, ante todo, un testigo: estaba a punto de morir –así escribe en el Proemio– debido al *mal de amor*, algo que puede leerse como melancolía y que nosotros llamamos depresión. ¡Pero pudo salvarse! Y usó la literatura como cura, porque son

<sup>1</sup> Según Lucia Battaglia Ricci 2000, el fresco es de 1320; otros autores le atribuyen otras fechas. De todos modos, ambas obras se encuentran singularmente espejadas.



*El triunfo de la muerte* (detalle). Buonamico Buffalmacco, c. 1338, Pisa, Camposanto Monumentale

las historias de amor contadas por sus amigos las que lo hicieron revivir. En el *Decamerón*, Boccaccio reacciona a la pandemia. Descubre la novedad, lo que él llama *legge della natura*, o sea, el *eros* (Introducción a la IV jornada). El retrato que Boccaccio hace de la peste de 1348 es frecuentemente mencionado pero poco leído y, a menudo, se lo considera una repetición de escenas que Tucídides, Lucrecio, Paolo Diácono y otros ya habían descrito antes. Pero no es así. Su recopilación, que comienza describiendo la peste negra en Florencia, a la vez que constituye una descripción precisa y pormenorizada de la peste, encuentra algo que se contrapone: la *legge della natura*, el amor, el *eros*, la cópula. Nótese bien, un camino opuesto y, sin embargo, convergente con el que postula Freud en *Más allá del principio del placer*, en el que la relación está invertida: *Tánatos* como límite de *Eros*. Boccaccio, narrador y protagonista al mismo tiempo –como Dante en su *Comedia* y San Agustín en las *Confesiones*– es, por tanto (en otro marco, el Proemio), doblemente testigo de su experiencia vivida y auténtica: haber vivido la proximidad de la muerte y haber sido testigo, también, del encuentro trágico con la muerte de la Europa de la época. Son las *novelle* que le contaron sus amigos y que nosotros leemos hoy las que cumplen la función de cura. Es un *work in progress*, escrito en el momento de la trágica

crisis: las *novelle*, leídas de forma voraz, circulan en copias manuscritas de mano en mano; el autor responde a las observaciones de los lectores en la propia obra, conversando con su público y, en un gesto de modernidad, dedica su libro a las mujeres lectoras, ya no a las musas. Un tema muy moderno es el objetivo de contribuir a la transformación del arte de hablar, usando el *motto di spirito*, el *chiste* o, nuevamente cercano a Freud, el *Witz*.

Y esta pestilencia tuvo mayor fuerza porque de los que estaban enfermos de ella se abalanzaban sobre los sanos con quienes se comunicaban, no de otro modo que como hace el fuego sobre las cosas secas y engrasadas cuando se le avecinan mucho. Y más allá llegó el mal: que no solamente el hablar y el tratar con los enfermos daba a los sanos enfermedad o motivo de muerte común, sino también el tocar los paños o cualquier otra cosa que hubiera sido tocada o usada por aquellos enfermos, que parecía llevar consigo aquella tal enfermedad hasta el que tocaba. Y asombroso es escuchar lo que debo decir, que si por los ojos de muchos y por los míos propios no hubiese sido visto, apenas me atrevería a creerlo, y mucho menos a escribirlo por muy digna de fe que fuera la persona a quien lo hubiese oído. Digo que de tanta virulencia era la calidad de la pestilencia narrada que no solamente pasaba del hombre al hombre, sino lo que es mucho más... (Boccaccio 2018: 10)

Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad  
Walter Benjamin, *El narrador*

La copulación, la fusión temporaria de dos seres unicelulares, provoca sobre ambos un efecto rejuvenecedor y de conservación de la vida  
Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*

### LA NOVELLA DE MASETTO

*El diablo en el cuerpo*, título de un cuento de inicios del siglo XX de Raymond Radiguet y de un film de Marco Bellocchio, deriva originalmente de una frase contenida en la *novella* de Masetto del *Decamerón*, la primera de la tercera jornada. Escrito presumiblemente entre 1349 y 1353, inmediatamente después de los efectos de la gran epidemia de peste *negra* que diezmó a Europa, el texto original del *Decamerón* está dividido en diez capítulos o jornadas. En ellas, un grupo de diez jóvenes amigos (siete mujeres y tres hombres) decide huir de los horrores del flagelo a un lugar apartado, a poca distancia del centro de la ciudad, donde durante dos semanas (observando los días de reposo tradicionales y religiosos) se cuentan unos a otros un total de cien *novelle*. Cada jornada (con algunas excepciones) tiene un tema determinado, que gira en torno a los conceptos de *amor*, *fortuna*, *burla* y *chiste*, que permean todo el texto. Los diez narradores (cada uno con una personalidad precisa) comentan vivazmente las *novelle* de las jornadas, que son dirigidas por un “rey” o una “reina”, elegidos entre ellos. El libro está dedicado a las mujeres, en lugar de la tradicional dedicatoria a las musas; su fin declarado es el de dar voz a su voz –un manual de casos del amor y de la vida para obtener un *utile consiglio*:

Las ya dichas mujeres que los lean, a la par podrán tomar solaz en las cosas deleitosas mostradas y útil consejo, por lo que podrán conocer qué ha de ser huido e igualmente qué ha de ser seguido. (Boccaccio 2018: 7)

Al estar enteramente basado sobre el movimiento, el *Decamerón* puede considerarse un libro cinematográfico. Su estructura interna se funda sobre una secuencia de verbos y de acciones cuya base gramatical es la *cópula*, en el doble sentido de ‘ligamiento verbal’ y, anticipando la temática erótica, de ‘encuentro sexual’. La elección de la lengua *vulgar* no deberá ser justificada como sí debió serlo en tiempos de Dante (con su texto teórico, escrito en latín, el *De vulgari eloquentia*). Será *natural*, como *natural* es la ley de la *cópula*. Boccaccio no tendrá ya la exigencia de mostrar una vía maestra, un encuadramiento definitivo, un mundo a la luz de la providencia divina. Por ello fue acusado de flaqueza ética y estilística, en el siglo XIX, por el crítico romántico Francesco De Sanctis (*Historia de la literatura italiana*, [1870-1871] 1944) y, en el siglo XX, por Erich Auerbach (*Mímesis*, [1942] 1996). Detrás de su “escaso sentimiento prehumanístico” se pone en duda la autoridad moral de Boccaccio, evidentemente comparándolo con Dante.<sup>2</sup> Se puede objetar aquí que la profunda moral del texto, en contraste con una moral tradicional, se expresa a través del empeño en reproducir la totalidad del mundo, en una diversificación libre y cinematográfica, incluido su

<sup>2</sup> “Precisamente en los pasajes en que Boccaccio intenta ahondar en lo trágico o en lo problemático se hace notar cuán *incipiente e insegura* es su mentalidad de humanista precoz. Su *realismo*, libre, rico y maestro en el dominio de los sucesos, perfectamente natural *dentro de los límites del estilo medio*, se vuelve *fofo y superficial* en cuanto roza la problemática de la tragedia [...]; la secularidad de hombres como Boccaccio era todavía demasiado *insegura e inconsistente* para poder ofrecer una base que permitiera, como aquella otra interpretación, ordenar el mundo en un todo real, interpretarlo y representarlo” (Auerbach [1942] 1996: 218-219). El resaltado es nuestro.

lado prosaico, bufonesco; sin máscaras ni censuras y, sobre todo – cambiando la perspectiva de lectura–, desnudando la maquinaria narrativa y la estructura antes mencionadas. Es posible pensar que el desnudamiento del cuerpo corresponda a una operación de desmontaje de las viejas convenciones, ampliamente superadas por el movimiento de un mundo protocapitalista en frenética expansión. Las *novelle* mismas, en su mayoría muy cortas, presentan una variedad extrema de motivos y están ambientadas en las ciudades italianas y europeas de la época, en el fabuloso Medio Oriente o en el mundo de aventuras de los mercaderes, incluyendo siempre un grupo numeroso de participantes, con un pluralismo de voces, comentarios y perspectivas propios de un mercado o feria en la vida real. En definitiva, este *diablo en el cuerpo* expresa la ironía de Boccaccio hacia un mundo de creencias que, en ese entonces y aún hoy, continúan arraigadas: mitos e hipocresías que el texto contribuye a desmontar.

La primera *novella* de la tercera jornada (III, 1), en el primer tercio de la obra, puede considerarse paradigmática. Se trata de la *novella* de Masetto, en la cual el protagonista se hace pasar por sordomudo y deviene amante de las ocho monjas y de la abadesa de un convento. Es en su encuentro con el viejo jardinero, Nuto, que la frase sobre el *diablo en el cuerpo* aflora, alusiva, en relación al desarrollo de la trama. Nuto se queja del carácter de las jóvenes sores, hace referencia a su trabajo laborioso, pero no menciona el encuentro sexual:

Yo trabajaba en un jardín suyo hermoso y grande, y además de esto, iba alguna vez al bosque por leña, traía agua y hacía otros tales servicios; pero las señoras me daban tan poco salario que apenas podía pagarme los zapatos. Y además de esto, son todas jóvenes y parece que tienen el diablo en el cuerpo, que no se hace nada a su gusto. (Boccaccio 2018: 190)

Como jardinero, ya anciano y padre de numerosos hijos dados a luz en su carrera de amante de las jóvenes monjas, Masetto volverá rico y feliz a su pueblo natal. Una *novella* erótica de un sordomudo – aunque sea fingido – solo en apariencia es una paradoja que pone a la luz el arte de novelar. El acento inicial recae sobre la visión, en contraposición a la audición: total, impúdica, libre, como cuando la madre superiora encuentra al protagonista Masetto *tutto scoperto*. Un desenmascaramiento efectivo, un desnudamiento total, que deja a la vista el órgano sexual de Masetto:

Masetto (el cual con poco trabajo se cansaba durante el día por el demasiado cabalgar de la noche) que se había dormido echado a la sombra de un almendro, y habiéndole el viento levantado las ropas, todo al descubierto estaba. (Boccaccio 2018: 193)

La escena revierte una lógica confesional con una fuerza mayor a la de muchos discursos y le permite a la literatura invertir la relación de subordinación con respecto a la pintura (*ut pictura poesis*), pues, como se quejará *el autor* del *Decamerón* en sus conclusiones, el gran pintor Giotto *hace a Cristo varón y a Eva hembra*. ¿Por qué, entonces, la literatura no habría de hacer otro tanto, presentar y pintar el mundo en su erotismo? El mismo Boccaccio afirmará, así, su derecho a poner al desnudo la realidad que describe, y establecerá una yuxtaposición ideal para su época entre literatura y pintura, anticipándose a las acusaciones de obscenidad que recibiera:

Y si tal vez en ellas hay alguna partecilla, alguna palabrita más libre de lo que tal vez tolera alguna santurrona (que más pesan las palabras que los hechos y más se ingenian en parecer buenas que en serio) [...] Sin contar con que a mi pluma no debe concedérsele menor autoridad que al pincel del pin-

tor [...] que hace a Cristo varón y a Eva hembra. (Boccaccio 2018: 771)

El autor pone el acento en la cuestión de la autoridad, que en relación con el conflicto entre pintura y poesía es fundamental.<sup>3</sup> Después de haber disfrutado todas las ventajas de ser mudo, divirtiéndose con las jóvenes monjas y con la abadesa, Masetto se mostrará curado y aparecerá milagrosamente listo para hablar (*cominciò a dire*): “pensó que de su mudez si duraba más podría venirle gran daño; y por ello una noche, estando con la abadesa, roto el frenillo, empezó a decir” (Boccaccio 2018: 194).

En la *novella* de la curiosa adolescente Alibech, el *diablo* es el verdadero protagonista, aun si no se trata de un ser ultraterreno, sino de algo mucho más pragmático y material: “vamos a meter el diablo de nuevo en el infierno” [*andiamo a rimettere il diavolo in inferno*] deviene una forma particular y atrevida de aludir al comercio sexual entre la curiosa y apetecible Alibech y el monje Rustico, ermitaño del desierto. El juego de palabras une *inferno* y *ninfa* en *ninferno*. El acto será repetido *a piacere* hasta alcanzar, si bien provisoriamente, una sensación de paz. Este movimiento revela un aspecto de la sorprendente libertad de un libro que se puede considerar una memoria verdaderamente útil para el milenio que acaba de iniciar. El texto es profundamente optimista, alegre, vivaz, osado, iconoclasta, *ligero*. Su objetivo declarado es servir de consuelo a las penas de amor, vencer la melancolía, pero también superar el horror de la tremenda epidemia de la peste. Y en esto no se presenta como un texto didáctico, presuntuoso, serio. Sobre el final de las *novelle*, el narrador nos revela que “las artimañas son con artimañas vengadas” (Boccaccio 2018: 570), aludiendo a una proliferación del texto,

<sup>3</sup> En particular, el texto de Battaglia Ricci 1987 examina con cuidado esta hipótesis.

a una apertura, que prefigura la imitación a la cual el modelo será sometido. De la imitación a la multiplicación, a la parodia: “si os fijáis, nuestra compañía (que ya ha sido conocida por muchas otras) podría multiplicarse” (Boccaccio 2018: 767).

El entramado profundo entre *Amore y Morte* (Eros y Tánatos) se refleja en el marco –la descripción tremendamente realística de la peste– y también en algunas *novelle*, anticipando sensiblemente el ejemplo basado en la tensión de *Las mil y una noches*, un texto contemporáneo en su concepción, si bien anónimo. Las *novelle*, en suma, podrán reagruparse en cinco temas, a saber, el erotismo, la burla, la muerte, la literatura como *cura* y, finalmente, un elemento ya prefigurado en el texto, muy importante para la historia de la literatura: el nacimiento del narrador y, como reflejo, el de su público.

Considerado una de las fuentes de la tradición narrativa occidental, en un mítico punto de encuentro entre oralidad y escritura, el *Decamerón* muestra, contrariamente a lo que sería lógico esperar, una oralidad solo simulada y, por el contrario, enfatiza su carácter textual, su estar destinado a la lectura: “entiendo contar cien novelas, o fábulas o parábolas o historias, como las queramos llamar [...] las ya dichas mujeres que los lean” (Boccaccio 2018: 7).

El texto puede variar en género y, si bien Boccaccio se presenta solo como un narrador, como se leerá más tarde en sus conclusiones, se trata en verdad de un *hipernarrador* (más allá de los diez presentados). Es una época en la que recién se comienza a leer los textos en silencio (hasta entonces, las lecturas, incluso las individuales, se hacían en voz alta) y en la que se está formando un público que más adelante será el de los lectores y consumidores de libros. Las *novelle* están destinadas a los lectores intencionales y ya no a escuchadores casuales. También la risa, como la lectura, tenderá a ser silenciosa,

apuntará a la ironía, más allá de que los elementos cómicos, transgresivos, grotescos sean fundamentalmente teatrales.

### LA RELIGIÓN DEL EROTISMO

Con el *Decamerón*, Boccaccio escribió una verdadera gramática del erotismo, una multiplicidad de relatos o *novelle* (un género nuevo por él afirmado) entrelazados el uno con el otro como un rosario, cuyo tema central y motor es el *eros*. El concepto de *novella* es usado en el texto, entre otras cosas, como sinónimo de novedad, distracción (VII, 2), historia no verdadera, mentira (VII, 8), charla (VIII, 1). Las exuberantes y profundas pinceladas del texto presentan el nuevo mundo de los mercaderes y los nuevos *borghesi*, habitantes de la ciudad, en su *routine* hecha de sexualidad, de lucha por la supervivencia, de alimentación, de procreación y, finalmente, de muerte. El desvelamiento del desnudo, del acto sexual y de sus órganos y, al mismo tiempo, las formas para favorecer la aproximación entre los dos sexos (el *Decamerón* es, en verdad, un manual del arte de la seducción) responden a un principio de absoluta visibilidad, un movimiento análogo al de la pintura de la época. Se puede decir que el *Decamerón* es un texto *obsceno*, no tanto porque el acto sexual es el verdadero fin y protagonista de muchas aventuras, sino porque alude a una posible etimología de la palabra: a aquello que está *ob-scena*, es decir, “fuera de la escena”, posiblemente derivado del latín *ob-scaena*. Ciertamente no “fuera de la vida”, sino transbordando ampliamente los límites de la literatura erudita del Medioevo tardío, de sus modelos y referencias explícitas. La verdadera pornografía es evitada, en la medida en que el vortiginoso e hiperbólico entrelazado de cuerpos, clases y funciones sociales raramente ocurre bajo la forma de una compensación monetaria, característica de una relación con prostitutas. Anticipando las críticas, la *novella* de Filippa (VI, 7) describe la burla de un seductor hacia una mujer

demasiado fácil. En esta *novella*, el meretricio, la compensación por el acto sexual, es transformado astutamente en restitución de un préstamo. De este modo, el erotismo del mundo real se introduce con fuerza en el mundo nuevo de la literatura. Boccaccio funda una nueva idea de literatura (el relato, la *novella*) basada en el erotismo diferido o sublimado, extendido a la relación entre lector y texto; algo que anticipan en un sentido vagamente borgiano sea Roland Barthes (*Fragmentos de un discurso amoroso*, [1977] 2011), sea Sigmund Freud (*Más allá del principio del placer*, [1921] 1992): una sublimación del erotismo, que tiene como efecto la seducción del lector por parte del texto. En cada *novella* existe un *adentro* y un *afuera*, una visión que resulta del cruce de perspectivas, que testimonia una búsqueda análoga a la de las tendencias contemporáneas de la pintura: el abandono de los modelos simbólicos medievales para insertar el contexto histórico dentro de la imagen descrita, haciendo foco en la perspectiva de los protagonistas y su contexto social y cultural. El amor, el deseo, la seducción, son abordados con extrema delicadeza, con un matiz siempre malicioso, pero nunca abiertamente vulgar, con una sutil vena de ironía y un alegre desapego. El texto es irónico porque afirma y niega al mismo tiempo; ofrece destellos de seducción, erotismo, pornografía y luego los niega y los usa como ejemplos de lo contrario: metáforas del texto, vagas alusiones. No se trata solo de ambigüedad, sino de una verdadera tendencia *elusiva*, como ya fue afirmado por Mazzotta (1986) en el excelente libro *The world at play*, tal vez la mejor visión contemporánea del *Decamerón*. El texto, entonces, afirma y niega al mismo tiempo. Es realismo *y su contrario*, de manera más que paradójica.

No obstante, el *Decamerón* fue objeto de numerosas críticas, aun en vida del autor, y llegó a ser *señalado* entre los libros prohibidos en tiempos de la Inquisición. Aún hoy, el carácter desprejuiciado de su

erotismo puede sorprender. Expresiones crudas y frases elegantes (un *pastiche*) indican un gusto por la mezcla de estilos –humilde y sublime–; una mezcla justificada por la caracterización de personajes y situaciones socialmente diferenciados. Es un cuadro con una escena total: el Medioevo tardío que se asoma a la Modernidad, prefigurándola, esbozando su impronta. Ello no quita que el *understatement* sea explícito. Las *novellette* (no las *novelle*) están escritas en estilo *umilissimo e rimesso*:

las presentes novelitas [...] que no solamente en florentino vulgar y en prosa están escritas por mí y sin título sino también en estilo humildísimo y bajo cuanto más se puede. (Boccaccio 2018: 275)

La representación es descarada y transparente. La relación sexual es descrita como expresión de una *legge della natura*, que Filippo Balducci, protagonista de la Introducción a la IV jornada, develará como reguladora de las relaciones: “sentí incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno”; algo muy fuerte que sacude las convenciones sociales, religiosas y culturales de la época. En efecto, Filippo Balducci rompe el esquema de las 100 *novelle* (según el criterio de *elusividad* afirmado por Giuseppe Mazzotta) y en la práctica presenta una *novella* cuyo número es el 101; Giovanni Boccaccio, por lo tanto, será el undécimo narrador, quien hace explotar esta maquinaria narrativa. Tanto el *Decamerón* como más tarde *El amante de Lady Chatterley* ([1928] 2016) –cuyo autor, D. H. Lawrence, era un gran lector de Boccaccio– son textos que celebran libremente la apertura hacia el sexo, y en esto el *Decamerón* es ciertamente un texto precursor.

En la primera sección, el sexo está siempre asociado al clero: desde el joven fraile hasta el abad, desde la monja hasta la abadesa. La

topografía de las aventuras ilustra la vida en el convento, el monasterio, la ermita, focalizándose en situaciones en verdad escabrosas. La hipocresía de la retórica religiosa es develada, desnudada literalmente. Existe, sin embargo, un elemento más profundo, que provoca una superposición intencional entre ritual religioso y ritual sexual. Un retorno y una revalorización del cuerpo, cuyo efecto final revela una intención para nada obscena, de hecho muy concreta y productiva. La afirmación de un nuevo culto, regido por reglas precisas, base de una nueva ética que, en cierta medida, coincide con la del texto: la ética de la seducción, de la aproximación, de la conjunción, de la cópula. Esta última, también para Freud, es la expresión del espíritu de la vida, del *eros*, que se contrapone al aplastamiento, al achatamiento, a la pesadumbre, a la pedantería, al espíritu de la muerte o *tánatos*.<sup>4</sup>

#### LA BURLA, EL EQUÍVOCO Y EL INTERCAMBIO

La arquitectura de la obra, que erige un majestuoso edificio geométrico (diez jornadas, cien *novelle*, con simetría y juegos de espejos), se revela fácilmente como parodia a través de una alusión manifiesta a *La Divina Comedia*, pero evidentemente con un propósito totalmente distinto con respecto a la obra maestra del ilustre y célebre predecesor: “Este horroroso comienzo os sea no otra cosa que a los caminantes una montaña áspera y empinada después de la cual se halla escondida una llanura hermosísima y deleitosa que les es más placentera cuanto mayor ha sido la dureza de la subida y la bajada” (Boccaccio 2018: 8).

<sup>4</sup> “La copulación, la fusión temporaria de dos seres unicelulares, provoca sobre ambos un efecto rejuvenecedor y de conservación de la vida” (Freud [1921] 1992: 49).

El título original del texto, *Decameron, cognominato prencipe Galeotto*, contiene dos remisiones explícitas: primero, al *Hexamerón* de San Ambrosio (339/40 - 397), una visión de los *seis* días de la creación (que Boccaccio transforma en *diez*); luego, a un episodio reciente y ya famoso en tiempos de Boccaccio (nacido cuando Dante todavía vivía), el de Paolo y Francesca. Descrita en el V canto del *Infierno*, es la trágica y sublime historia de dos jóvenes literalmente traicionados por un libro, inducidos por el ejemplo de Lancelot y Ginebra, cuyo encuentro fue facilitado por Gallehaut, el intermediario. “*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*” [Galeotto fue el libro y quien lo escribió], dirá Francesca al Dante peregrino. En una antigua edición del *Decamerón*, el anónimo comentador escribe sabiamente:

*Galeotto*. Los revisores creen que esta voz está tomada del V canto del *Infierno* de Dante. [...] Véase la nota sobre esta voz en el libro mencionado, en la cual el comentador lo interpreta como *seductor*, o sea como *intermediario*. (Boccaccio 1762: 2)

El *Decamerón* se presenta, así, como un libro que evoca a *La Divina Comedia*, pero con otro espíritu: es un libro seductor, cuyo objetivo ya no es la elevación del interlocutor, de quien escucha. “Toda historia es ocasión para una nueva historia” [*Ogni storia è l'occasione per una nuova storia*], porque las *novelle* están entrelazadas unas con otras y, al mismo tiempo, un segundo movimiento se proyecta más allá del texto, hacia la actividad de la lectura y la interpretación. En su operación de desmontaje de las creencias e ilusiones (la religión, las profesiones consideradas relevantes, los modelos del amor desapegado y platónico, el ideal de belleza y moral absolutas), el



texto funciona como una maquinaria cuyo fin es la literalización de las metáforas.<sup>5</sup>

La mezcla de estilos está destinada –ella también, miméticamente– a mostrar cómo las situaciones se invierten de modo constante. En este mundo concreto, palpable, la lucha por la supervivencia es descrita en oposición a la idea tradicional de destino, de hado, de la *fortuna* clásica y medieval, es decir, un camino sustancialmente escrito antes (por los dioses paganos o por la religión cristiana); la iniciativa de los personajes de las *novelle* se basa en una nueva arma: el *ingenio*, la palabra, instrumento privilegiado para poner en jaque a la providencia ciega o injusta. Una sutil filigrana de palabras o *refranes* provoca en el texto continuas inversiones que, en su ingeniosa construcción, ponen al desnudo una red de equívocos, de intercambios, de burlas: un flujo continuo de desmontaje y montaje que representa miméticamente un mundo en movimiento, descrito de manera *realística*. El arte de la narración del *Decamerón* se halla en este aparente fluir que se organiza en una geometría precisa, con remisiones y juegos de espejos que interactúan y tornan su lectura infinita.

Exactamente a mitad del original, en la quincuagésimo primera *novella* (VI, 1), se encuentra una *metanovella* que se podría intitular “el arte de la palabra”. Allí se narra la incapacidad de un caballero de relatar una *novella*. Se trata básicamente de una falsa *novella*, totalmente inexistente o, mejor dicho, de una *metanovella*. Es la IV jornada del original la que se abre con un relato del narrador (cuyo

<sup>5</sup> “A este breve disgusto (y digo breve porque se contiene en pocas palabras) seguirá prontamente la dulzura y el placer” (Boccaccio 2018: 8-9). “El gesto es comprensible, pero se justificaría solo si fuera acompañado por la conciencia crítica de la *elusividad* y el desplazamiento permanente generado por la metáfora del juego que rige el *Decamerón*” (Mazzotta 1986: 12).

nombre es Giovanni Boccaccio, *casualmente igual* al del autor y al del protagonista) que cuenta la *novella* de Filippo Balducci, decisiva para su “moral”, y que descalabra completamente el conteo, poniendo en discusión la geometría del número 100 (geometría que remitía a Dante, en alusión a los cien cantos de *La Divina Comedia*). El narrador denuncia –algo insólito– que esta *novella* suya sería sorprendentemente incompleta, *defectuosa* con respecto a las otras *novelle* con las cuales no se quiere *mescolare*: “para que no parezca que quiero mis historias con aquellas de tan loable compañía como fue la que os he mostrado mezclar” (Boccaccio 2018: 276).

Luego de la muerte de su amada mujer y queriendo evitarle a su hijo la nefasta influencia moral de la ciudad, Filippo Balducci (protagonista de esta *novella* anómala) se aleja con él hacia una vida de ermitaño. En su primera visita a la ciudad de Florencia, cuando su hijo cumple dieciocho años, busca en vano distraerlo de las “bellas muchachas jóvenes y adornadas” [*belle giovani donne e ornate*]. Pero el hijo se ve fatalmente atraído y afirma, absorto: “Son más hermosas que los corderos pintados” [*Elle sono più belle che gli agnoli dipinti*]. Filippo intenta luchar contra esta impresión: “son cosa mala” [*elle son mala cosa*]. O al menos impedirle una correcta identificación de las mujeres: “Se llaman gansas” [*Elle si chiamano pape-re*], miente. Sin embargo, estas torpes tentativas no disminuyen el deseo del hijo, que le pide que una vaya con ellos, para llevarla a *beccare*; la metáfora sexual es irónica y clarísima: “¡Ah!, si os importo algo, haced que nos llevemos una allá arriba de estas gansas y yo la llevaré a pastar” (Boccaccio 2018: 278).

El narrador pone en boca del hijo de Balducci toda su ironía, donde el *beccare* tiene un explícito significado alusivo. La novela devela, así, la *legge della natura*, es decir, el instinto sexual como verdadero motor de la vida: “Y sintió incontinenti que la naturaleza era más

fuerte que su ingenio” (Boccaccio 2018: 278). Con esta frase, el *Decamerón* se anticipa siglos. Encuentra su *legge della natura*, deviene portavoz del progreso de la libertad. La *novella*, como se afirmó, es declarada inconclusa por el narrador:

me place contar en mi favor no una historia entera, para que no parezca que quiero mis historias con aquellas de tan loable compañía como fue la que os he mostrado mezclar, sino parte de una, para que en su misma forma incompleta se muestre que no es de aquéllas (Boccaccio 2018: 276)

¿*Excusatio non petita*? No: ¡se trata de un verdadero fraude del narrador! Esta *novella* dislocada, “fuera de lugar”, una *novella* “excesiva”, crea una contraposición entre el hipernarrador (Giovanni Boccaccio) y los diez noveladores “reglamentarios” de las diez jornadas (siete mujeres y tres muchachos). Y es a través de esta *novella* más que de cualquier otra que emerge una declaración ideológica del texto. Podemos concluir con las palabras de *L’Elegia di Madonna Fiammetta*, en la cual se explicita el  *fingimiento*:

Yo, joven simplísima, que solo puedo volcar la lengua en las cosas simples y materiales entre mis amigas, presté tanta atención al modo de hablar de él que en poco tiempo habré de *fingir* y hablar como cualquier poeta; y fueron pocas las cosas a las cuales, habiendo oído su posición, no pude dar una respuesta adecuada con una *novella fingida*. (Boccaccio [1343-4] 1978: 14)

La *novella* da un sentido acabado del mundo del narrador y muestra la *legge della natura*: el eros, que el libro en su conjunto revela. En consecuencia, como se verá, sin el narrador *los números no cierran*. Tendremos una verdadera subversión del principio arquitectónico enunciado: sustrayendo la *novella* que hemos llamado “el

arte de la palabra” (la *novella* de Madama Oretta VI, 1) ya mencionada, se tendrán solo 99 *novelle*. Agregando la *novella* que hemos definido “del hipernarrador Giovanni Boccaccio” (Introducción a la IV jornada, una *novella* más que completa y que contiene la ideología fundamental del *Decamerón*, es decir, su “descubrimiento” de que existe una *legge della natura* más fuerte que la voluntad humana), se tendrá, según el caso, 101 o 100 *novelle*. Pero los narradores, con el agregado del *meta* o *hipernarrador*, serán once, ya no diez. Afirmación y *elusión* del principio de la construcción, casi como si el texto quisiera hacer foco en una fisura, revelándonos un edificio imperfecto, incompleto, parcial pero, al mismo tiempo, estimulante, abierto, proyectado.

#### EL NACIMIENTO DEL NARRADOR

El narrador Boccaccio se niega a sí mismo el rol de autor, creador y demiurgo del género de la *novella*, y afirma haber retomado sus relatos de la tradición: “yo no podía ni debía escribir sino las que eran contadas” (Boccaccio 2018: 772). El *Decamerón* se presenta, por lo tanto, como una operación de relectura y reescritura de material ya conocido. En efecto, la mayor parte de los temas devela modelos y situaciones ya consolidados (de *El asno de oro* de Apuleyo a *Las Metamorfosis* de Ovidio, al *Satiricón* de Petronio), con la inserción de un contexto vivaz de los episodios de crónicas de la época de Boccaccio –algunos relatos orientales compendiados mucho más tarde bajo el título de *Las mil y una noches* pero conocidos en ese entonces como *Il libro dei Sette Savi*. Hay también toques de *Il Novellino*, una colección anónima de historias breves y anécdotas, de algunos decenios atrás. La *ilusión realística* constantemente afirmada es así sustancialmente negada: las referencias son prevalentemente literarias y el narrador Boccaccio se presenta, al inicio de nuestra tradición literaria moderna (o neolatina), como simple

intermediario, ya no un clásico de la literatura, sino un *artesano* de la palabra, expresión del nuevo mundo que describe. La profunda ironía del texto está en la polaridad entre afirmación y negación: un mundo descrito de manera realística y palpable que descubre el artificio de la palabra y anticipa la literatura como *mentira*.

Arquitectura y realismo son el producto de un nuevo género, cuyo hallazgo fundamental no es tanto –o solo– el marco, un elemento valorizado, con razón, por la historia de la literatura, un ligamen entre varios relatos, una estrategia general. Es, en cambio, la presencia nueva, explícita y marcante de la nueva función del narrador el elemento más moderno. Boccaccio, al contrario de Dante y sus predecesores, entra en escena exclusivamente como *narrador*, con un *understatement* de la propia función: ya no creador y demiurgo, sino intérprete, relector y redactor de un texto. De esta posición se da testimonio en tres momentos estratégicos en la estructura del *Decamerón*: en el *Proemio*, en la Introducción a la I jornada, donde se relata la finalidad del libro y la peste en Florencia, y en la *Conclusione “dell'autore”*. El narrador Boccaccio establece el paralelo ya citado entre literatura y pintura, reivindicando a la primera la libertad de describir el desnudo, cosa que la segunda ya hacía desde hacía tiempo. Aparece aquí una verdadera finalidad del texto, la de mostrar no solo la yuxtaposición de las dos artes, sino también la necesidad de la pintura de apoyarse en la literatura: la necesidad de un *artista* poliédrico y culto, que se dirige a un público de lectores, sea ese de pintores o de literatos, invirtiendo –de antemano– la conocida posición de dependencia de la pintura por parte de la literatura, que será afirmada en el Renacimiento. El narrador Boccaccio crea diez narradores que, relatándose historias, forman un público que comenta las *novelle*; instituye, así, varios planos del relato: el plano del narrador, el plano del público de los narradores y el plano de los personajes secundarios de cada historia, y así sucesi-

vamente, en una progresión vortiginosa que recuerda a las cajas chinas. Los marcos concéntricos, que responden al criterio arquitectónico, instituyen una tensión decisiva entre el narrador (o los narradores) y su público, en una dialéctica creciente entre interior y exterior, hasta incluirnos a nosotros, lectores contemporáneos. Si el erotismo es un instrumento de acercamiento decisivo a la literatura, un instrumento que enaltece la comedia *humana* a tema de interés universal, la inclusión del lector y del público (a través de la proliferación del comentario vivo sobre los relatos) crea un típico juego de espejos en el cual, a partir de Boccaccio, veremos en el texto principalmente nuestra imagen, nuestra genealogía. Leído desde esta perspectiva, el *Decamerón* desmitifica dos paradigmas considerados aún hoy válidos en la literatura: la ilusión realista<sup>6</sup> y el mito del autor. En el primer caso, el texto se muestra como producto de una estrategia para capturar al lector –“las ya dichas mujeres que los lean” (Boccaccio 2018: 7)–; en el segundo caso, el rebajar al autor a mero reproductor, intermediario y traductor de textos retomados de la tradición, torna inútil una búsqueda de la personalidad del autor dentro del texto (*lo scrittore, che non fui*):

Pero si quisiera presuponerse que yo hubiera sido de estas el inventor y el escritor, que no lo fui, digo que no me avergonzaría de que no todas fuesen buenas, porque no hay ningún maestro, de Dios para abajo, que haga todas las cosas bien y cumplidamente. (Boccaccio 2018: 772)

A la virtud mayéutica de la poesía y del teatro se corresponde en Boccaccio un arte profundamente laica, es decir, no ligada a la ética a través del filtro de la filosofía o de la religión, sino a una ética de la

<sup>6</sup> Una ilusión realista o naturalista que confunde el texto literario con un texto comunicativo o histórico, entendido en sentido literal, más que como se imagina en el texto de Rifaterre 1984: 102.

escritura o, mejor dicho, de la lectura que deriva de la función performativa del discurso, de la pragmática del cotidiano. El contexto realístico está siempre yuxtapuesto a una trama deformada, sustancialmente inverosímil: extrema, cómica o grotesca. Su realismo se halla en el reconocimiento de un estatuto nuevo del discurso, del arte de la palabra, de la erudición, ya no en la búsqueda de lo sublime o del entretenimiento, sino haciendo equilibrio entre ambos campos: un instrumento de uso cotidiano de los comerciantes, de los aventureros, de su *milieu* cultural, es decir, de una nueva clase. Se podría concluir con una paradoja: la nostalgia del narrador, de la que habla Benjamin en su famoso ensayo sobre Nikolai Leskov (Benjamin 1962: 247), de hecho podría aludir a Boccaccio que, contrariamente a lo que se podía suponer inicialmente, mostraba el germen de toda la potencialidad de la escritura. El narrador es etimológicamente “aquel que está informado” y cuenta sus *novelle*. La estrategia del narrador en el *Decamerón* indica, como ya se ha mostrado, un malicioso juego de remisiones entre el narrador Boccaccio, los diez narradores y su público. Quizá el erotismo del texto, el realismo y la arquitectura del *Decamerón* convergen exclusivamente en una verdadera gran burla: la dirigida al lector, malicioso halazgo que torna al *Decamerón*, una vez más, contemporáneo a nosotros.

### EROS Y TÁNATOS

El marco externo a los relatos está representado por una descripción cruel y meticulosa de los efectos físicos, humanos y morales de la peste. Más de una alusión permite entender que el narrador es bastante escéptico sobre el origen divino de la epidemia, pues esta origina *paure e immaginazioni*: “De tales cosas, y de bastantes más semejantes a estas y mayores, nacieron miedos diversos e imaginaciones en los que quedaban vivos” (Boccaccio 2018: 10).

La peste, en suma, es un evento real catastrófico, pues diezma la ciudad de Florencia y buena parte de Europa (“a más de cien mil criaturas humanas [...] se tiene por cierto que dentro de los muros de Florencia les fue arrebatada la vida” (Boccaccio 2018: 15), o sea nueve de cada diez de sus habitantes originales). Al mismo tiempo, su descripción, con tonos hiperrealísticos, sigue esquemas literarios ya conocidos, si bien en otros contextos: la descripción de Tucídides de la peste en Atenas y también las análogas (y diferentes) descripciones de Lucrecio, Galeno, Hipócrates, Gregorio de Tour, Pablo Diácono o San Agustín (véase Mazzotta 1986 y Battaglia Ricci 2000). Si la peste fue siempre vista como una enfermedad demoníaca y fatal, ligada a la ira divina, como en el caso de *Edipo Rey*, ¿por qué un inicio tan trágico para un libro cuya principal función explícita era el mero entretenimiento?

De hecho, la peste, de todas las enfermedades es la más radical, la más absoluta, la que mejor simboliza un *misterio obsceno*, es decir el de la muerte (Sontag [1977] 2016), que pone al desnudo el cuerpo en su obscenidad (Paglia 1990), que favorece la trasgresión (Calvino 1984). En todo caso, muestra la imposibilidad de una contención ética del mundo real. Pero la muerte no es solamente el extremo confín de este mundo, la demarcación del tiempo que discurre, la representación de su límite extremo; es también algo que puede ser descrito y superado solo metafóricamente, a través de la literatura.

La analogía entre la superación de la muerte a través de la literatura –un aspecto simbólico– y la superación de las columnas de Hércules por parte de los navegantes tardíomedievales –un paso concreto– encuentra en el *Decamerón* su cumplida y clara afirmación. El *Decamerón* aparece como una legítima reescritura del *Hexamerón* de San Ambrosio, no en el sentido edificante de los *exempla* medievales, sino al contrario, como la afirmación de un mundo de lo po-

sible, de lo narrable; un mundo que, como el bíblico, se abrirá a través del verbo. La descripción realística de la peste tiende a desmitificar su visión alegórica, como punición, literalizándola crudamente. La ironía del texto está en mostrar cómo lo diabólico no debe verse desde el punto de vista de la interpretación alegórica (y canónica), sino como mucho más cercano a nuestros ojos: debe ser indagado en su efecto sobre el cuerpo. En definitiva, un amor por el cuerpo (que la contemplación de la muerte pone en movimiento) que sugiere un intercambio entre *morte* y *amore*, como paronomasia.

Cabe preguntarse, quizá, por qué a partir de estas consideraciones tan trágicas nació un libro pleno de vigor y optimismo como el *Decamerón*, al inicio de un milenio que se cerró con la tragedia del SIDA, flagelo simbólicamente tan terrible como la peste, y que favoreció un cierre conservador y moralista, bajo la figura del “castigo por llevar vidas malsanas” (Sontag [1977] 2016: 60). La respuesta se encuentra, quizá, en aquello que se afirmó sobre el SIDA: “la enfermedad creó otro individuo”, lo que conduce a la paradoja de que es oportuno considerar la ironía como un valor por encima de cualquier otro. Pero tómese esta afirmación *irónicamente*.

### EL CUIDADO DE LA PALABRA

Analizando el *Decamerón*, una sección aparte debería dedicarse al *arte de la palabra*. La *novella* más significativa, después de la de Madama Oretta (VI, 1), es aquella dedicada a Giotto (VI, 5), el primer maestro del naturalismo en Italia según Hauser (2001), el gran pintor, contemporáneo a Boccaccio, cuya producción impone una visión racional y simplificadora de la realidad. De hecho, el núcleo de la *novella* está centrado en la relación entre apariencia y sustancia, entre fealdad física y sublimidad artística; y muestra la necesi-

dad de un artista pleno, capaz de dominar la retórica y el arte de la pintura o, mejor dicho, de poder dominar esta última solo gracias a la primera. El duelo verbal (VI, 5) con *Messer Forese da Rabatta*, también él descrito como la quintaescencia de la fealdad –“...siendo bajo de estatura y deforme, con una cara tan aplastada y retorcida...” (Boccaccio 2018: 439)–, muestra a un Giotto versado en el arte de la palabra, “excelentísimo conversador” (Boccaccio 2018: 440). Parecería que el narrador quisiera dar vuelta un remoto sentido del ver, algo que transmite la sustancia etimológica de la visión: si efectivamente *vedere* viene de la raíz indoeuropea WEID (Devoto 1979), que significa “vi y por lo tanto sé”, el texto nos muestra que para ver realmente hace falta saber, dominar el arte de la nueva retórica, de la broma, del *Witz*, una palabra alemana que deriva de *Wheid* y que, al mismo tiempo, incluye ironía y saber. Aquí, Boccaccio busca enfatizar, en su lectura del *ut pictura poesis*, una cierta prevalencia de la literatura con respecto al precepto clásico –derivado de Horacio– según el cual pintura y literatura debían considerarse al mismo nivel, tema que Cesare Ripa había retomado en el *Seicento*, invirtiéndolo: “la poesía calla en la Pintura y la Pintura en la poesía razona” (Ripa 1992: 357). Boccaccio anticipa y contribuye a crear las premisas del Renacimiento, levantándose contra la tradición de las artes clásicas (entre *trivium* y *quadrivium*) y afirmando, implícitamente, una nueva tríada: las artes figurativas (pintura y escultura), la arquitectura y la literatura. Las viejas profesiones (medicina, jurisprudencia, clero) son rebajadas o, mejor dicho, privadas del aura que las distinguía. Se afirma, por el contrario, el principio de una nueva gramática, la de la *novella*, basada en la construcción y en la visibilidad. El flujo de las aventuras discurre libre, fluido, vivaz y rico, sin detenerse; un ir y venir frenético tras los protagonistas en su vida cotidiana hecha de “oír y ver muchas cosas, darse a la cetrería, cazar o pescar, jugar y mercadear” (Boccaccio 2018: 7). Ya no son caballeros y damas medievales, sino pro-

tagonistas *a caballo* del texto, una metáfora que se revelará en su ambigüedad, al igual que la lectura de la historia de Madama Oretta (VI, 1), llevada a caballo por el novelador balbuceante e impotente. En esta telegráfica *novella* todo se centra en el arte del relato, una historia sobre la historia: más que relatar una historia, se relata cómo la historia, mal relatada, pierde su efecto y provoca en la protagonista una crisis dramática: “al oírlo, muchas veces le venían sudores y un desvanecimiento del corazón como si, enferma, estuviera a punto de finar” (Boccaccio 2018: 429).

La velocidad de las escenas es cinematográfica y recuerda a uno de los primeros films del siglo XX, donde las acciones de los personajes se desarrollan rápidas y nos dan el sabor de la frescura del origen; y el *Decamerón* aparece, en su totalidad, como un libro efectivamente hecho de movimiento allí donde *La Divina Comedia* tendía a tomar una instantánea esencial, una *figura*, una fotografía. La larga *novella* del fraile Cipolla (VI, 10) está destinada –nuevamente– a mostrar los efectos del discurso: una multitud crédula y engatusada de mil modos a través del discurso mentiroso del fraile. Podemos, sin embargo, considerar la primera *novella* –la de apertura– un cierre en este pequeño panorama. Se trata de una obra maestra de ambigüedad, de una introducción a la maquinaria narrativa. *Ser Ciappelletto* (I, 1), a punto de morir, frente a los ojos estupefactos de sus huéspedes, lleva a cabo una metamorfosis radical de su propia figura: de mentiroso, estafador y ladrón a figura ejemplar de santo, capaz de provocar, después de muerto, incluso milagros. El mecanismo de la transformación ocurre a través de una confesión, que solo sus huéspedes y el narrador saben falsa. El acento principal del texto cae sobre el verbo *creer*: “creía ser cierto lo que seor Ciappelletto había dicho: ¿y quién no lo hubiera creído viendo a un hombre en peligro de muerte confesándose decir tales cosas?” (Boccaccio 2018: 34).

La metamorfosis será completa, gracias a una distorsión en francés del apellido original del personaje (*ser Cepparello*) en Ciappelletto, cuyo origen etimológico debe buscarse en *capelo*, o bien *guirnalda* –justificación, a posteriori, de su aura, adecuada a su fama. El *Decamerón* muestra así su naturaleza clásica: un libro que en una primera lectura aparece singularmente ya conocido (a través de las infinitas nuevas versiones e imitaciones, las parodias, las comedias, los libros, los films) y al que una relectura brinda una luz sorprendentemente nueva.

Si el *diablo en el cuerpo* revela un diablo del texto y en el cuerpo, el texto convulsiona también la ilusión de una moral canónica, oficial. A primera vista, es la *legge della natura* la que prevalece, es el erotismo. El capelo y el aura ligan idealmente, en esta selección, la primera y la última *novella*: en ella, Masetto, falso sordomudo, al final de su carrera vuelve a su país contento de haberle “[puesto a Cristo] los cuernos sobre la guirnalda” (Boccaccio 2018: 195). Quizá una sutil alusión al aura de Ciappelletto, una alusión que hace de la moral una cuestión de cuernos. La lucha entre el bien y el mal se reduce aquí a parodia. Griselda, protagonista de la última de las *cien novelle*, transforma su hiperbólica virtud en cinismo cruel y muestra que no hay salvación, especialmente no en la moralidad mojigata y radical. Quizá una indicación de que la ética del mundo está demasiado viciada por la retórica. Quizá un preanuncio de que la ética, la nueva, debe buscarse en el texto.

Comenzamos con una inversión (el diablo) y terminamos con una autoironía (Ciappelletto). El orden se alteró arbitrariamente. Emerge, por un lado, el placer del texto y, por el otro, su elusividad, una suma de incertezas deliberadas. Aquello que es (el realismo) es develado como no del todo pertinente. Pero la puesta en escena del desvelamiento –el texto lo muestra– provoca una modificación de

aquello que es. El resultado es una transformación, un intercambio, una burla. Una modificación de la realidad mientras se afirma la incapacidad de representarla, el vicio de la visión.

Pero es solo la literatura la que trasciende al puro contexto, al destino, a la casualidad, a la *fortuna*. La moral (la tradicional) de hecho *no existe*. La ética en literatura no es sino la lectura de la literatura. Otra ética surge solo al reconsiderar la muerte: algo que está totalmente fuera de contexto, fuera *del mundo* (de *este mundo*). La nueva ética del texto es la búsqueda del efecto ingenioso, astuto, vivaz, inteligente, gracioso. La afirmación y su contrario. Exactamente eso. La literatura como arte y ficción.

#### REFERENCIAS

- AA.VV. (1984), *Literatura e realidade. O que é o realismo* (Lisboa: Dom Quixote)
- AUERBACH, Erich ([1942] 1996), *Mímesis: el realismo en la literatura occidental*, trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica).
- BARTHES, Roland ([1977] 2011), *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. de Eduardo Molina (México: Siglo XXI).
- BATTAGLIA Ricci, Lucia (2000), *Ragionare nel giardino* (Roma: Salerno editrice).
- BENJAMIN, Walter ([1936] 1991), *El narrador*, trad. Roberto Blatt (Madrid: Editorial Taurus).
- BOCCACCIO, Giovanni ([1343-4] 1978), *Elegia di Madonna Fiammetta* (Milán: Mursia editore).
- \_\_\_\_ ([ca.1349-1353] 1992), *Decameron*, ed. de Vittore Branca (Turín: Einaudi). [Versión castellana: *El Decamerón*, trad. de Pilar Gómez Bedate, 2018 (ed. digital Titivillus)].

- \_\_\_\_ (1762), *Decamerone [sic!] di Giovanni Boccaccio* (Londres: Vincenzo Martinelli).
- CALVINO, Ítalo (1984), *Il visconte dimezzato* (Turín: Einaudi).
- DE SANCTIS, Francisco ([1870-1871] 1944), *Historia de la literatura italiana*, trad. de Ambrosio J. Vecino (Buenos Aires: Editorial Americalee).
- DEVOTO, Giacomo (1979), *Avviamento all'etimologia italiana* (Milán: Mondadori).
- FREUD, Sigmund ([1921] 1992), *Más allá del principio del placer*, trad. de José L. Etcheverry, en Freud (1992: 1-62)
- \_\_\_\_ (1992) *Obras completas*, volumen XVIII (Buenos Aires: Amorrortu).
- HAUSER, Arnold (2001), *Storia sociale dell'arte* (Turín: Einaudi).
- LAWRENCE, David H. ([1928] 2014), *El amante de Lady Chatterley*, trad. de Enrique Campbell (Barcelona: Brontes).
- MAZZOTTA, Giuseppe (1986), *The world at play in Boccaccio's Decameron* (Princeton: Princeton Univ. Press).
- PAGLIA, Camille (1990), *Personas Sexuais* (San Pablo: Companhia das Letras).
- Rifaterre, Michel (1984), "A ilusão referencial", en AA.VV. (1984: 99-128).
- RIPA, Cesare (1992) *Iconologia* (Milán: Tea).
- SONTAG, Susan ([1977] 2016), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik (ed. digital Titivillus).

NOTA



**Yanina Benítez Ocampo** es Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Actualmente es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (INEO). Su campo de investigación es la estética filosófica contemporánea. Se desempeña como Jefa de Departamento del Profesorado de Filosofía del Instituto Superior “Padre Elizalde”. Correo electrónico: benitezocampo@hotmail.com

## EL CONCEPTO DE CATARSIS EN LA ESTÉTICA DE LUIS JUAN GUERRERO

**Yanina Benítez Ocampo**

Instituto de Filosofía Ezequiel de Olaso (CONICET)  
Universidad Nacional de San Martín

DOI: 10.36446/be.2020.52.222

### Resumen

El tratamiento que realiza Luis Juan Guerrero (1899-1957) sobre la noción de catarsis en el primer tomo de *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1956), es mucho más importante para su teoría estética de lo que aparenta. A partir de una crítica a las teorías tradicionales de la contemplación y un análisis de la influencia subjetiva de las obras de arte, nos aporta un marco teórico alternativo para la comprensión de dicha noción.

### Palabras clave

Estética Argentina; Experiencia Estética; Contemplación; Efectos Subjetivos; Autotransformación

### The concept of catharsis in the Aesthetics of Luis Juan Guerrero

#### Abstract

Luis Juan Guerrero's (1899-1957) treatment of the notion of catharsis in the first volume of *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1956) is much more significant for his aesthetic theory than it appears. Starting from a critique of the traditional theories of contemplation and an analysis of the subjective influence of artworks, it gives us an alternative theoretical framework for understanding this notion.

#### Keywords

Argentinean Aesthetics; Aesthetic Experience; Contemplation; Subjective Effects; Self-transformation

Recibido: 17/06/20. Aprobado: 11/09/20.

En el primer tomo de *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1956), Luis Juan Guerrero no desarrolla un tratamiento pormenorizado y sistemático sobre el concepto de “catarsis”; sin embargo, nos ofrece una exposición cuya línea de análisis deriva en la observación de dicho concepto. En principio, este abordaje aparenta ser tomado en el marco de una ordenación argumentativa secundaria, pero posteriormente revela un valor conclusivo sumamente importante para su obra y más allá de ella. A fin de alcanzar una comprensión adecuada de sus exposiciones al respecto, además de las teorizaciones explícitas, es preciso observar algunos pasajes de su obra donde no alude directamente al concepto de catarsis pero desarrolla contenidos claramente relacionados con él. En el presente artículo nos proponemos analizar este tratamiento que si bien puede prestarse a cierta confusión por el modo en que nos lo presenta su autor, en verdad sugiere una interpretación alternativa sobre la noción en cuestión.

#### CRÍTICAS DE LAS TEORÍAS TRADICIONALES DE LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA

En su *Estética operatoria* Guerrero analiza nuestro trato con las obras de arte. Para su abordaje, parte de un análisis sobre la orientación de nuestros comportamientos frente a las obras; es decir, estudia los diversos modos y niveles existenciales puestos en juego

en la experiencia estética.<sup>1</sup> Cada comportamiento constituye una dirección estética, entendida como una modalidad de apertura del ser humano frente a la obra de arte. Las direcciones, como tales, no se fundan en la relación clásica entre objeto y sujeto sino en las modalidades de apertura del ente, por lo que no deben ser confundidas con aspectos diversos de la conciencia; tampoco se las puede considerar como estados diversos del conocimiento, sino más bien como un encuentro y una con-cordancia entre dos existentes (véase Guerrero 2008: 167).<sup>2</sup>

Guerrero desarrolla su propuesta a la par de una exposición crítica sobre las teorías tradicionales de la contemplación estética.<sup>3</sup> Según

---

<sup>1</sup> Estos niveles existenciales no deben ser confundidos con tres episodios diferentes de un mismo hecho. Guerrero distinguirá tres tipos de comportamientos o actitudes del ser humano frente a las obras de arte: 1) una actitud referida al Ser (revelación y acogimiento), 2) otra a la Esencia o Potencia (creación y ejecución) y, finalmente, 3) otra referida a la Tarea (promoción y requerimiento). Véanse los párrafos 1 y 2 del capítulo “Triple dirección de los comportamientos estéticos” (Guerrero 2008: 165-168), donde se definen las orientaciones que serán explicadas en el desarrollo del estudio. Desde esta perspectiva, la estética es presentada como “una analítica trascendental de los tres comportamientos fundamentales del hombre hacia las obras de arte” (Ibarlucía 2008: 64).

<sup>2</sup> Citamos la edición a cargo de Ricardo Ibarlucía (Guerrero 2008), a cuya autoría corresponde también el estudio preliminar y el apéndice bibliográfico que complementan la obra. Según Ibarlucía, Guerrero “busca superar de este modo la unilateralidad de las doctrinas que interpretan primordialmente la experiencia estética como ‘goce’ exquisito, ‘descarga’ de emociones o ‘expresión’ de vivencias íntimas como la de aquellas que reducen el arte a ‘imitación’ o ‘idealización’ de la realidad. El arte, piensa Guerrero, no es una variedad del conocimiento teórico ni la manifestación de fuerzas irracionales o divinas, ni el ‘reflejo’ mecánico de intereses sociales, ‘sino el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana’” (Ibarlucía 2008: 65).

<sup>3</sup> En lo que sigue, nos ceñimos a los aspectos de la crítica guerreriana en estricta relación con el estudio del fenómeno de la catarsis, haciendo hincapié principalmente en el primer tomo de la *Estética*.

su interpretación, dichas teorías consideraron tan solo un aspecto de la experiencia en cuestión, es decir, sus reflexiones se redujeron al análisis del momento de la contemplación, a la que adscribían la totalidad de la experiencia estética.<sup>4</sup> Dos de los términos principales –de elaboración conceptual propia– que estructuran su análisis sobre la experiencia estética son los de *presencia* y *llamado*, ambos concebidos como modalidades de apertura del ser de la obra. La *presencia* es entendida como una fuerza propia de ex-posición: “Presencia dice que la obra es capaz de mostrarse por sí misma, que tiene el poder de auto-exhibición y aun de auto-imposición” (Guerrero 2008: 206). Su modo de ser no equivale a un mero *estar ahí*, a un existente sin más, sino que refiere precisamente a ese complejo significativo o fondo de sentido que “compone(n) la totalidad de la obra”. La *presencia*, entonces, es un conjunto de factores significativos de lo presente y ausente de la obra. El *llamado* por su parte es la interpelación consecuente:

*Llamado* dice la presencia irradiante y dirigida de una obra de arte, consignada y destinada a un contemplador y que, de tal manera, *provoca la respuesta adecuada*. Por eso, en esta escena, la revelación de la obra es el llamado que nos hace una *presencia*; y el *acogimiento* de la misma es la respuesta adecuada a esa acción de presencia: es la total sensibilización del contemplador para apreciar estéticamente la obra. (Guerrero 2008: 220, el resaltado es nuestro)

El ser humano, atento a esta apertura del ser de la obra de arte, asume las actitudes de *acogimiento* y *revelación*, entendidas como

<sup>4</sup> Guerrero destaca que la concepción de contemplación tradicional no será considerada ya como la única legítima “porque se sabe una abstracción ideativa de otros dos comportamientos –de creación-ejecución y de promoción-requerimiento–” (2008: 203). Es decir, representa apenas una parte de una experiencia mucho más compleja.

modalidades de trato con la obra. “El acogimiento artístico –aclara Guerrero– es la realización de un encuentro entre ciertas posibilidades que brinda la obra misma y otras que alberga la existencia humana” (2008: 230). En otras palabras, “es la total sensibilización del contemplador para apreciar estéticamente la obra” (2008: 220). Por su parte, la *revelación* hace alusión al hecho de que, con respecto a la obra, “no somos los simples remitentes, sino los encargados de revelarla” (2008: 221). Ambas actitudes refieren a un estado de *atención* que no se equipara a la noción de contemplación propia de la tradición estética, en tanto dicha atención acentúa la dimensión de apertura del ser del individuo frente a la obra de arte. La experiencia estética, desde esta perspectiva, se nos presenta como una apertura de carácter existencial que se expresa en una vinculación real.<sup>5</sup>

La primera parte de la *Estética* está destinada al estudio de dichas actitudes.<sup>6</sup> En el párrafo 15 del capítulo dedicado, precisamente, a la noción de *llamado*,<sup>7</sup> encontramos la primera de las tres menciones directas sobre la noción de catarsis en su obra,<sup>8</sup> aunque el comentario es más bien ambiguo. Allí Guerrero alude a las teorías tradicionales de la contemplación, considerando a la catarsis como

<sup>5</sup> Por real aludimos al carácter mencionado.

<sup>6</sup> Cada una de ellas incluye diferentes escenas, es decir, contextos de sentidos. Guerrero define la escena como: “[un] complejo escénico [que] nos remite a un contexto de sentido, que suelda sus propios factores internos, pero dejando los fenómenos siempre abiertos hacia nuevas escenas, siempre in-terminados, como la vida misma” (2008: 194). Las cuatro escenas se reiteran en cada una de las orientaciones o direcciones estéticas, matizadas según el comportamiento propio de cada orientación.

<sup>7</sup> Se trata del segundo párrafo del capítulo “Llamado”, perteneciente a la “Escena de entonación” (véase Guerrero 2008: 223-224). La noción de *llamado* aparece allí definida como: “la cumplida entonación de una presencia”.

<sup>8</sup> Para constatar las otras menciones, véase Guerrero 2008: 223, 224 y 238.

la más antigua y difundida de ellas. La referencia es muy general, tan solo nos explica que en el marco de la tradición la obra de arte fue reducida a una presencia objetivada, cuyo efecto se explica tan solo por su impacto sobre la subjetividad de un espectador pasivo.

El término en cuestión es introducido como parte de una síntesis histórica sobre las tematizaciones referidas a la influencia de la obra de arte sobre el ser humano, lo que a su vez constituye una línea argumentativa para demostrar el reduccionismo que generalmente se ha operado sobre lo que el autor considera una de las nociones clave para la comprensión de la experiencia estética, a saber: *llamado* –alude al fenómeno involucrado en él, aunque no haya sido denominado bajo dicho término en otros momentos de la historia. En la síntesis que nos presenta, podemos advertir la crítica a dos grandes dominios teóricos: una línea clásica arraigada en la perspectiva de la antigüedad griega y, en general, afín al realismo filosófico; y el conjunto de teorías vivenciales o subjetivistas.

La interpretación que nos ofrece del pensamiento clásico antiguo es muy escueta, y aunque luego haga mención de la catarsis aristotélica, carecemos de una exposición precisa al respecto, solo afirma que se trata de una de las nociones que más ha gozado de difusión y reapropiación en la historia de la filosofía. Expresado de un modo sintético, inferimos por su postura general que las objeciones de Guerrero van dirigidas contra las interpretaciones realistas de la antigüedad griega, aplicadas aquí al campo de la estética. Este hecho, habría suscitado el surgimiento de una serie de interpretaciones muy variadas entre sí, especialmente durante la modernidad, que a su vez han tendido a reducir a la catarsis aristotélica a una mera cualidad añadida a la nota de *presencia* de la obra, es decir, a tratarla como a “un agregado extra-estético, cargado de ambigüe-

dades (interpretaciones moralistas, hedonistas, patológicas y tantas otras)” (2008: 223).

Al referirse a la recepción de la noción de catarsis realizada por la modernidad, a pesar de ser expuesto a modo de un simple comentario, Guerrero utiliza la expresión: “la tan maltratada catarsis” (2008: 223), con ello, como expusimos más arriba, pretende señalar las distorsiones teóricas graves que sufrió dicha noción a lo largo de la historia. Este comentario también sugiere que, si bien cuestiona la noción de cuño aristotélico, su crítica se incardina especialmente en propuestas de los autores modernos. Advierte en estos pensadores un desorden teórico que vuelve más problemático el análisis de lo que de por sí ya le resulta cuestionable de la antigüedad, al punto de considerar que en ese abanico sin fin de matices y variantes se ha llegado a perder todas las referencias conceptuales del término catarsis.

Esta crítica no se restringe a dichos pensadores, sino que se extiende hacia la contemporaneidad; específicamente, apunta contra el psicologismo positivista del siglo XIX, que retoma algunos presupuestos de la Estética sentimental del siglo XVIII –Diderot, Burke–, la teoría de la simpatía estética o *Einfühlung* –menciona la contribución de Herder y los románticos y la recepción de Vischer, Volkelt y Lipps–; también hace mención a las teorías de la promoción existencial –Souriau– y al temple de ánimo o *Stimmung* de Heidegger, Kaufmann y Pfeiffer. A todas estas teorías les imputa el haber quedado atrapadas, de un modo u otro, en el marco de sus propias concepciones fundadas en la subjetividad.

### EFFECTOS SUBJETIVOS DE LA OBRA DE ARTE

Guerrero se propone demostrar que las interpretaciones sobre la influencia subjetiva de la obra de arte –tema que vertebra el apartado titulado “Llamado” (véase 2008: 220-238) –, si en algunas ocasiones se han estructurado sobre el concepto de catarsis, en otras lo han hecho sobre las denominadas teorías sentimentales o emotivas –“conmoción del alma, desequilibrio vital, etc.” (2008: 223) –, pero haya sido de un modo u otro, buscaron explicar siempre el mismo fenómeno.

En los párrafos 16, 17 y 18 del mencionado apartado, encontraremos un análisis pormenorizado sobre el efecto subjetivo de las obras de arte; sin embargo, una vez más, la cuestión de la catarsis no se presenta expuesta por sí misma sino en orden a una crítica a las teorías vivenciales o subjetivistas de la experiencia estética.<sup>9</sup> Sobre ellas, Guerrero destaca dos puntos sobresalientes que parecen verificarse en el curso de todas las teorías que se han aglutinado bajo esta perspectiva:

1ª – Las tentativas, casi siempre fracasadas, de elevación de la existencia humana hacia esferas que trascienden la vida cotidiana y el mundo circundante.

2ª – La prevalencia de un temple o disposición irrealizantes<sup>10</sup> que vuelve enteramente ambiguos todos esos escolares procedimientos ‘catárticos’. (Guerrero 2008: 229)

<sup>9</sup> En rigor, el tema se encuentra inserto en el análisis sobre las teorías que Guerrero considera como la encrucijada de los problemas estéticos que le son contemporáneos, a saber: las teorías que reducen el llamado a una captación vivencial y la libre actualización de la obra de arte (véase 2008: 223-224).

<sup>10</sup> Sobre el carácter irrealizante trataremos más adelante, baste aquí con observar su relación de contrariedad con la vida real o cotidiana en el marco de la experiencia estética.

De estos puntos podemos observar, por un lado, el señalamiento de un presupuesto general y recurrente en la historia de la estética filosófica según el cual la experiencia frente a la obra de arte produciría una elevación del ser humano sobre su condición, proceso expresado en una suerte de aislamiento del mundo provocado por la influencia de la obra, cuyos efectos, además, contribuirían a mejorar su estado anímico. Guerrero concluye en que la mayor parte de las tentativas en dicho sentido han fracasado debido a que se han montado sobre lecturas fragmentarias o bien atomizadas de la experiencia en cuestión. Por otro lado, al supuesto estado de elevación consecuente a la experiencia estética, opone una disposición anímica que considera fundamental para la concreción de dicha experiencia. Es decir, según Guerrero, la existencia de estas disposiciones pondría en entredicho los términos de aquel supuesto, entre ellos, los de la catarsis en su concepción tradicional, como veremos más abajo.

En las discusiones sobre estos aspectos, Guerrero precisa que el recurso a las teorías vivenciales o subjetivistas, en la mayoría de los casos, ha contribuido a la simplificación de campos teóricos, como ha sucedido con la reducción de las nociones de catarsis y temple heideggeriano a una especie de subjetividad pasiva (véase 2008: 223-224).

A partir de su exposición general, podemos presumir, en principio, que Guerrero no rechaza taxativamente la noción de catarsis, sino que objeta su estatuto dentro de un tipo de concepción general sobre nuestra relación con la obra, según la cual la catarsis quedaría subsumida a una suerte de proceso de enajenación. Es cierto que no poseemos una referencia precisa sobre su postura frente a la concepción de catarsis aristotélica, pero en los pasajes que hemos mencionado su crítica se inclina hacia las recepciones modernas de di-

cha noción; con esto no suponemos que se abstenga de toda crítica a la concepción aristotélica, pero sí que su cuestionamiento parece ejercerse con menor fuerza que con respecto a sus reelaboraciones posteriores. No obstante, como mencionamos, no desarrolla esta cuestión, tan solo nos la presenta como un apéndice del análisis de las teorías vivenciales.

Ahora bien, al presentar su crítica sobre las teorías que explican la relación estética a partir de una proyección sentimental, aborda una cuestión esencial para las diferentes interpretaciones sobre la catarsis, a saber: la discusión sobre el sentido o carácter durativo de los efectos de la obra sobre el sujeto. Recordemos que este aspecto, en el marco de los análisis de la antigüedad griega, sigue sujeto a debate;<sup>11</sup> la falta de acuerdo radica fundamentalmente en el valor moral que se le adjudica a dicho concepto, es decir, la consideración acerca de si sus efectos van más allá o no de la experiencia frente a la obra de arte y, por supuesto, si implican alguna transformación en el ser humano y, de ser así, de qué tipo se trataría ésta. Guerrero niega la posibilidad de que la denominada proyección sentimental – empatía – emparente al espectador directamente con el artista y, por lo que sugiere en su texto, tampoco admite algún tipo de proyección sentimental sobre la obra – por tratarse de una forma unilateral de relación estética. En cambio, admite provisoriamente en su ar-

---

<sup>11</sup> El estatuto de la catarsis aristotélica sigue siendo controversial. Leon Golden afirma que pueden señalarse tres grandes posturas al respecto: (1) Una forma de purificación moral; (2) un elemento de la estructura de la trama; (3) una suerte de clarificación intelectual (véase Golden 1962). Cabe aclarar, por un lado, que en el caso de (1) se plantean diferencias entre quienes prefieren expresarse en términos de purgación (noción ligada a aspectos más bien del orden fisiológico y pulsional) y quienes lo hacen en términos de purificación (noción ligada más a aspectos morales); por otro lado, que es posible agregar una postura más, aquella que relaciona la catarsis con efectos psicagógicos (véase Halliwell 2003).

gumentación que la obra “nos propone, ayuda y hasta obliga a *adoptar* una nueva actitud ante el mundo y las cosas” (2008: 225, el resaltado es nuestro). Esta nueva actitud, que solo en un orden secundario nos puede aproximar al artista, implica un distanciamiento con respecto a la vida cotidiana y, de algún modo, nos transporta a otro plano de la vida en general, un fenómeno que comúnmente se ha considerado como una suerte de elevación sobre uno mismo.

Según Guerrero, esta interpretación, cuya aceptación por parte de los estudiosos contó con un amplio alcance a lo largo de la historia, ha tenido tratamiento dentro de dos grandes concepciones: una que propugna un cambio real en el sujeto y otra que asume un cambio adoptivo en la postura o actitud vital de aquel. En el caso de la primera, la influencia ejercida por la obra de arte sobre el ser humano produciría una transformación durativa en el carácter o postura empírica,<sup>12</sup> por lo tanto, se trataría de un cambio real. En el caso de la segunda, dicha influencia produciría un cambio temporal, cuyo lapso se extendería a la experiencia frente a la obra; durante ese intervalo, nuestro carácter empírico adoptaría una postura diferente. Una experiencia de esta índole implica la adopción temporal de una postura que nos llevaría a superar las convenciones y, merced a ello, a conferirle a nuestras vidas ciertos caracteres de nobleza y purificación:

Si nos sentimos sobreelevados por imperio del arte, si nos sentimos como transportados a otro plano de vida, es porque la obra nos ayuda a elevarnos por encima de nuestra vida real. [...] En otras palabras, si en la vida cotidiana vemos las cosas con un criterio estrecho y vulgar, a través de convenciones, convenciones, etc., la obra de arte nos obliga a

---

<sup>12</sup> Podemos considerar al carácter o postura empírica como al conjunto de cualidades y reacciones corrientes o habituales de cualquier ser humano.

adoptar, en cambio, una actitud que supera esos convencionalismos. Así llegamos a darle a nuestra existencia otros contenidos de pureza, de generosidad de refinamiento superior, con respecto a los que realizamos en nuestro ámbito cotidiano. (Guerrero 2008: 225-226)

En principio, como señalamos más arriba, Guerrero parece adscribir a la segunda de las concepciones. No obstante, sus afirmaciones no son conclusivas y obedecen a un orden metodológico particular. Recordemos que previamente introduce esta cuestión para afirmar nuestra relación directa con la obra, negando así toda proyección hacia el artista y llevando a cabo un examen sobre “Nuestra participación en la obra de arte” (título del parágrafo 16). De allí proviene el énfasis puesto en la sobre-elevación que provocaría nuestra experiencia frente a la obra. Ahora bien, en el parágrafo 17, Guerrero se interroga precisamente sobre “La participación de la obra de arte en nuestra existencia” (título del mencionado apartado), donde precisa su idea acerca de dicha sobre-elevación, la cual, además de establecerse con la obra y no con el artista, dura solo el intervalo en que se produce tal relación. Señalemos que, hasta aquí, este poder que ejerce la obra sobre nuestra existencia no es concebido como real sino como adoptivo, un punto que será central para las explicaciones posteriores.

### REAL E IRREAL

Guerrero se propone demostrar, en principio y de manera parcial, que todos aquellos valores morales que han entrado desde antiguo en la discusión sobre la durabilidad de la influencia que ejerce la obra de arte y el tipo de efecto que provoca en el individuo no radican verdaderamente en una postura real sino en una postura adoptiva. La oposición entre una postura real y una postura adoptiva se establece se-

gún la remisión al orden de lo cotidiano y se puede traducir como una oposición entre vida cotidiana y experiencia estética:

No proviene de nuestra experiencia cotidiana (la postura adoptiva), ni está fundada en razonamientos o decisiones de nuestra vida real, sino que es simplemente “inventada” durante ese intervalo en que convivimos con la obra de arte, aunque, desde luego, en ese intervalo puede ser tan fuerte como para pretender apoderarse de toda nuestra existencia. (Guerrero 2008: 226)<sup>13</sup>

Desde esta perspectiva, la obra de arte nos obliga a adoptar una nueva postura frente a ella, acorde a su existencia, en cuyo caso podemos llegar a sentir que rebasa nuestro orden existencial y nos transporta a un nivel más elevado y, de algún modo, más puro y noble. Esta experiencia, entonces, rompe con el orden de la vida cotidiana y solo en este sentido debe entenderse como una ruptura con lo real.<sup>14</sup>

La idea corriente de que el arte purifica o ennoblece es propia de las doctrinas que reducen el llamado de la obra a una mera apelación subjetiva –podemos ubicar también en esta posición a la concepción antigua de la catarsis. En dicha lectura, la purificación moral a través de la obra de arte, mediante ciertos valores como la generosi-

<sup>13</sup> El uso del término “real” por parte de Guerrero puede suscitar ciertas confusiones con respecto a los niveles empírico y existencial y las modalidades subjetivas o posturas del yo real y el yo irreal. En este caso, se circunscriben al tipo de cambio de postura en o a partir de la experiencia estética; en los casos en que se remita a una oposición entre yo real y yo irreal, seguirá la diferenciación establecida por Jean-Paul Sartre en *Lo imaginario*.

<sup>14</sup> La oposición se establecería en verdad entre vida cotidiana/ vida real y experiencia estética/ vida irreal. El concepto de lo adoptivo quedaría enmarcado en ésta última.

dad o la benevolencia, suscitados por la experiencia estética, eliminaría las impurezas y, consecuentemente, provocaría cierta pureza anímica en el alma del espectador.

Guerrero observa que en estas teorías subyace una falta de distinción entre una postura real y una postura adoptiva, ya que suponen, sin mayor examen, fundarse en una postura real cuando su posición, en consecuencia, con sus premisas, solo puede ser adoptiva y durar un cierto tiempo, el del intervalo en que la obra nos afecta. Así pues, si la experiencia estética realmente nos purificara, entonces su valor durativo –puesto que la purificación representa un cambio real y, por lo tanto, como tal debe ser durativo– pasaría a implicar la adquisición de una nueva postura real. Esto implicaría, a su vez, aceptar que es posible pasar de una postura real a otra postura real sin mediación de ningún tipo.

Sin embargo, según Guerrero, puesto que está claro que el punto de partida de estas teorías, muy a pesar de ellas, no es una postura real –procedente de nuestra vida cotidiana–, ya que se trata del caso de una experiencia estética –una experiencia que de suyo involucra una postura irreal–, el efecto de la obra de arte sobre nosotros no podría producir ninguna valoración específica, puesto que no se estaría tratando con valores “reales” –cotidianos–, sino tan solo adoptivos: ¿cómo podría una postura adoptiva, sin ningún arraigo vital, producir valores que son reales? Así pues, adoptaríamos por cierto tiempo determinados valores porque conllevarían el mismo significado que en la vida “real”, pero “no por ello nos hemos vuelto ni más puros, ni más generosos, ni más profundos” (Guerrero 2008: 226). Las teorías vivenciales, entonces, tratan sobre cambios en la esfera del carácter empírico y no en la esfera existencial, ya que no es posible ningún cambio desde una postura real a otra sin mediación en el marco de la experiencia estética.

Hechas estas aclaraciones, debemos notar que Guerrero no rechaza todos los aspectos de la interpretación adoptiva, pero afirma que la misma sería imposible sin la existencia de ciertas disposiciones previas que permitan realmente la elevación del alma. Las interpretaciones subjetivistas o vivenciales revelarían, en última instancia, una contradicción suscitada por la falta de distinción entre valores profundamente arraigados y valores inestables que solo existen en un plano empírico pero que, durante el tiempo en que persisten, parecieran ser lo suficientemente intensos como para que podamos confundirlos con valores “reales”. Por lo tanto, para eludir esta vía errónea, a la fuerza que ejerce la obra de arte sobre el espectador debemos considerar que le corresponde cierta disposición anímica o “simpatía afectiva” por parte del individuo (véase Guerrero 2008: 227). Por ejemplo, debe existir en nosotros la disposición a la generosidad de manera latente para que la obra pueda suscitarla realmente, tal como otro tipo de cualidades que son posibles porque no se contraponen a nuestra postura real o cotidiana. Las obras de arte, entonces, despiertan valores positivos ya latentes en nosotros que, al actualizarse, nos elevan por sobre nuestra condición corriente:

Este es entonces el punto decisivo para juzgar la “influencia anímica” de las tituladas “vivencias estéticas”. Ellas producen, por cierto, una transformación de nuestra conducta cotidiana. El significado de nuestra existencia se eleva por encima de sí misma. Nuestra vida entra en dominios vedados a la realidad corriente. En suma, esa “influencia” permite y hasta provoca el despertar de ciertos estratos existenciales que dormían en el trajín de todos los días. (Guerrero 2008: 227)

Con esta interpretación, Guerrero cree haber demostrado el error de las posturas tradicionales, que pretenden afirmarse sobre posturas reales cuando, en verdad, el resorte que les permite funcionar no se encuentra en un cambio del carácter empírico sino en la maleabi-



lidad del mismo, la misma maleabilidad que permite *adoptar* una postura nueva y que, como tal, supone la latencia de los valores que moldea. Dicho carácter empírico, entonces, debe ser maleable para poder recibir la influencia de la obra:

[...] quien es pequeño, vulgar o mezquino en su carácter empírico, no puede comprender ese tipo de obras de arte. Quien está encerrado en convenciones y prejuicios, no puede poseer una disposición o temple anímico que le permita elevar su vida por encima de ella misma. Más aún: quien está encerrado en virtudes demasiado rigurosas o en costumbres puritanas, quien tiene un carácter demasiado seco y severo, no puede poseer la maleabilidad necesaria para elevar la propia existencia sobre su nivel común. (Guerrero 2008: 229)

La maleabilidad, desde este punto de vista, es fundamental para que se establezca nuestra relación con la obra de arte. La influencia que recibimos de ésta nos eleva por sobre nuestra conducta habitual porque preexiste en nosotros esa capacidad –o disposición–, una especie de apertura a la auto-trascendencia. Por lo tanto, alcanzar un cambio en la conducta empírica, en lo habitual, sin el resorte de la maleabilidad, implicaría aceptar que los cambios de posturas son reales –en el sentido de que se darían directamente en la postura de vida cotidiana– y que se pueden establecer sin ninguna disposición previa, además de ser determinantes en tanto el sujeto sería un mero receptor pasivo del efecto de las obras de arte. La maleabilidad, entonces, es el concepto que permite estructurar la concepción de un cambio posible aunque no necesario de la postura o conducta habitual, en la medida en que tales cambios serían, en primera instancia, adoptivos.

Sin embargo, la clave para interpretar el influjo de la obra de arte, según Guerrero y a diferencia de las posturas anteriores, se halla en

la libertad. La noción de libertad será el término bisagra para desmontar las teorías tradicionales y proponer la suya, por lo que se intenta demostrar que la implicación del *acogimiento* en el llamado de la obra nos conduce a plantearnos el alcance de la libertad humana en la experiencia estética:

Ellas (las doctrinas vivenciales) olvidan que el acogimiento artístico es *la realización de un encuentro* entre ciertas posibilidades que brinda la obra misma y otras que alberga la existencia humana. Y por añadidura, que además de estas abstractas posibilidades, se necesita *un lugar propicio*, un clima favorable para ese encuentro. (Guerrero 2008: 230)

El acogimiento, según Guerrero, es el vínculo entre el ser humano y la obra de arte, es decir, una relación que requiere de igual modo de ambas partes para su realización, como así también son necesarios los factores adecuados desde el punto de vista socio-histórico.

#### MALEABILIDAD Y LIBERTAD

Hasta aquí hemos dado repaso al modo en que las teorías tradicionales se fundamentan en una postura adoptiva –muy a pesar de sus exposiciones al respecto– y cómo, en consecuencia, el resorte que las hace funcionar es la maleabilidad del carácter empírico. Luego de clarificar la estructura de estas teorías, Guerrero amplía su crítica pasando a cuestionar el estatuto de la maleabilidad como verdadero resorte que posibilite el influjo sobre el sujeto. Dicho resorte solo puede ajustarse a una postura o actitud adoptiva y, siendo así, revela la imposibilidad de un arraigo existencial de los efectos de la obra de arte en el ser humano, al menos bajo tal esquema interpretativo. De allí la provisionalidad de sus proposiciones, que aparentan en un

primer momento consentir con una postura adoptiva, pero en verdad las está orientando hacia una crítica sobre ella.

En el párrafo 18 del apartado titulado “Llamado”, Guerrero nos anticipa que para poder realizar un análisis preciso sobre la posibilidad de una elevación mediada por el arte es menester excluir aquellas obras fundadas en valores imitativos,<sup>15</sup> que “tienden a una simple reproducción”, y en valores formales de eurytmia, “que tienden más bien a un puro sentido ornamental del arte” (2008: 228).<sup>16</sup> En el párrafo 24, dedicado a las pasiones, la catarsis y la posibilidad de “auto-transformación” del ser humano, agrega a las posturas objetadas aquellas obras de arte que apelan al sentimentalismo – frecuentemente denominadas “pasionales”– a través de “recursos mórbidos”, es decir, aquellas que exacerbaban las pasiones y que, por lo tanto, se mantienen en un nivel de superficialidad que reduce la participación del individuo a un estado de completa pasividad. En dicho estado, el ser humano pierde su capacidad de reacción espontánea y libre pues, aunque la obra pueda alcanzar cierta dimensión más o menos profunda de nuestra existencia, se nos impone de tal forma que no podemos más que aceptar su presencia. En un sentido opuesto, critica aquellas obras cuyo tema o tesis nos resulta fácilmente inteligible, pues esa condición puede tornar el tema fácilmente en un contenido extra-estético, dejando de afectarnos como parte integral de la obra misma para pasar a ser un mero contenido intelectual.

<sup>15</sup> Entendemos que el sentido mimético al que refiere Guerrero, ligado a la mera reproducción, no es taxativo con respecto a su interpretación de dicho concepto, sino meramente incidental, es decir, ajustado a una crítica de ese tipo de producciones del arte de contenidos y formas superficiales.

<sup>16</sup> La observación radica aquí en el mayor rigor de análisis que se adquiere al observar obras que por sí mismas apuntan a valores de elevación o superación.

En este punto, la distinción sartreana entre imperativo hipotético e imperativo categórico aplicada a los útiles y las obras de arte<sup>17</sup> respectivamente, es introducida por Guerrero para arribar a la conclusión de éste capítulo.<sup>18</sup> Se ocupa de distinguir, por un lado, que el imperativo hipotético no apela a nuestra libertad –aunque se sirva de ella–, en tanto que los útiles son instrumentos que ayudan a la consecución de determinados fines; y por otro, que el imperativo categórico no solo apela sino que moviliza nuestra libertad. Esto significa que su influencia es de una intensidad tal que nuestra libertad se ve instada a responder, aunque el tipo de respuesta dependerá de su propia resolución. En este sentido, es más que elocuente señalar algunos requerimientos generales que nos presenta Guerrero:

Comienza por exigirnos que realicemos un acto; por de pronto, el acto de hacernos cargo de la obra: de ‘atender’ a este cuadro o a esta sinfonía, de leer aquella novela, etc. Y al penetrar en tales obras, el acto de comprenderlas en su índole más específica, de escuchar el llamado que nos formulan. Es decir, en el fondo, recrearlas, volverlas a constituir, *hacer que no solo existan virtualmente, fuera de nosotros, sino que se conviertan actualmente, por nosotros, en obras de arte.* (Guerrero 2008: 234, el resaltado es nuestro)

La experiencia estética, como podemos apreciar, es concebida aquí como una relación cuyos términos tienen un valor individual y recíproco, y un carácter equitativo en la conformación de la dinámica que los vincula. Guerrero ilustra este evento con la imagen de

<sup>17</sup> Aquí recurre a la distinción entre lo “útil” y la “obra de arte” acuñada por Heidegger (1935).

<sup>18</sup> Guerrero preferirá luego ceñirse al término sartreano equivalente para señalar este aspecto, a saber: “valor” (véase Guerrero 2008: 237).

un “pacto”.<sup>19</sup> Nuestra actitud frente a la obra de arte, entonces, es la de quien libremente acepta relacionarse con ella –en este sentido, es interesante observar que distingue esta actitud de la de un espectador que solo constata la presencia de una obra de arte–, así como adaptarse a sus exigencias y, en ese mismo acto, recrearla. A su vez, recordemos que la obra debe cumplir con los requerimientos histórico-sociales en los que se enmarca para poder ser comprendida, por lo tanto, su creación no es aislada, sino puesta desde el comienzo en una dinámica de vinculación que apela a ciertas dimensiones humanas.

Desde esta perspectiva, una obra de arte puede considerarse auténtica en la medida en que nuestra capacidad de recepción a su influencia sea libre. De igual modo es el efecto sobre nuestras pasiones. Las mismas deben ser libres en lugar de presentársenos como reacciones o respuestas ineludibles a la obra, debemos poder sentir las “como resortes por medio de los cuales podemos disponer nuestra propia libertad” (Guerrero 2008: 238).

Ahora bien, si lo que se dispone es la libertad como respuesta al llamado de la obra, por lo tanto, la influencia de la obra no se explica estrictamente por la tesis de la maleabilidad del carácter, sino por un tipo de acogimiento de la obra cuyo alcance tiene un arraigo en nuestra existencia; es decir, cuyo carácter cualitativo alcanza un nivel existencial más profundo que la maleabilidad posible del carácter empírico. La maleabilidad, entonces, solo produce posturas adoptivas y, por lo mismo, temporales y desarraigadas. En cambio, una respuesta de arraigo existencial produce una postura real, a

---

<sup>19</sup> Guerrero entrevé en la postulación kantiana de la obra como una finalidad sin fin un equívoco que niega la dirección establecida del llamado, cuyos efectos motorizan nuestra libre decisión. Véase Guerrero: 151.

cuya experiencia se suscita o se puede suscitar una auto-transformación existencial del ser humano que es llevada a cabo libremente por él: “Diremos, en cambio, que gracias a la fuerza de la obra para incitarnos a elaborar libremente una respuesta, ella puede ser una fuente de hondas transformaciones en la vida de los individuos, las épocas y los pueblos” (Guerrero 2008: 239).

Ésta es, pues, la tesis que Guerrero desea probar y cuya argumentación va dirigiendo a través de los párrafos que hemos mencionado. No rechaza la maleabilidad –de allí que su posición en el párrafo 18 pueda presentársenos con cierta ambigüedad–; por el contrario, la considera necesaria como condición para la experiencia estética, pues, como vimos, un carácter estrecho o ensimismado no poseería la necesaria disposición de ánimo para recibir a una obra de arte, la diferencia es que dicha experiencia no se reduce a la maleabilidad del carácter empírico. De hecho, si nos atenemos a que en las conclusiones de dicho párrafo menciona que estas conforman una autocrítica y en los párrafos siguientes tematiza el estatuto de la libertad en la influencia de la obra de arte, podemos convenir, sin lugar a duda, que debe existir cierta maleabilidad del carácter empírico, pues, de otro modo, no sería posible la recepción de la obra –las interpretaciones quedarían encerradas una vez más en el paso de una postura real a otra postura real. Sin embargo, la bisagra que permite la relación dinámica entre la obra de arte y el ser humano es la libertad; pero no la libertad a secas, no una libertad unilateral –como en las teorías tradicionales y las subjetivistas–, sino la libertad motorizada por el influjo de la obra.

Precisamente, llegados a este punto, Guerrero nos ofrece la pista más sólida que, a su vez, nos ha permitido inferir más arriba que su crítica a la catarsis en la *Estética* no es taxativa, sino ajustada a determinados aspectos y al estatuto que dicha noción ha adquirido en

ciertos momentos históricos. En efecto, seguidamente a la cita anterior se pregunta: “¿Pero no es éste, por ventura, el sentido último de la catarsis?” Su respuesta, por supuesto, no es aclarativa pues, como hubo declarado desde el inicio de su obra, el análisis de las doctrinas tradicionales queda fuera del marco teórico de su estudio. Y nuestra presunción se fortalece más aún al cerrar este capítulo recordándonos que tanto la filosofía griega como la racionalista escolar guardan una concepción antropológica retrospectiva.<sup>20</sup> Por lo tanto, dentro de un esquema teórico de tal tipo, resulta coherente comprender a la catarsis como un efecto de purificación: se purifica aquello que impide el despliegue de las posibilidades ínsitas en la *phýsis* de cada particular. Por el contrario, para una filosofía cuya concepción antropológica sea prospectiva<sup>21</sup> –comentario que el buen lector entiende como una declaración teórica–, la catarsis –palabra que omite solo por una elisión producto de la construcción sintáctica en que resuelve la oración– significa “un procedimiento de auto-transformación existencial”: se autotransforma aquello que no adviene por el despliegue de lo dado sino por su propia capacidad de proyectarse como un ser abierto (véase Guerrero 2008: 239). Así pues, éste es el sentido que Guerrero le confiere a una noción tan cara.

<sup>20</sup> El verso de Píndaro sintetiza de un modo bastante adecuado la perspectiva antropológica de la antigüedad griega: “Llega a ser quien eres”. En ella, el ser humano es exhortado al despliegue del contenido virtual de todas las posibilidades ínsitas en su realidad particular. Así, estudiar los procesos que constituyen la vida de un hombre nos lleva a revisar “lo que ya es” desde su origen o *phýsis*, lo cual introduce una particular tónica de retroactividad a las consideraciones sobre la vida humana.

<sup>21</sup> Resulta evidente que una interpretación antropológica tal se deriva de la gran importancia que ha tenido el pensamiento de Heidegger en Guerrero.

## ¿POR QUÉ AÚN LA CATARSIS?

A la luz de los estudios de los especialistas en el área de la antigüedad griega, es comprometido sostener que la concepción de la catarsis aristotélica no implique algún tipo de autotransformación ni de disposiciones previas, así como pretender reducirla a un mero sentido purificador.<sup>22</sup> Lamentablemente, no podemos profundizar en este sentido puesto que Guerrero mismo ha trazado criteriosamente su marco teórico y sus afirmaciones sobre la antigüedad griega no son decisivas en el orden de su argumentación. Diferente es el caso de las recepciones modernas sobre dicho concepto, cuyas matizaciones han contribuido a complejizar el sentido aristotélico al respecto y, como vimos, son debidamente analizadas. La discrepancia teórica de Guerrero, entonces, se atribuye al esquema filosófico interpretativo desde el cual se parte para fundamentar el concepto de catarsis; el suyo, como declara, es prospectivo en términos antropológicos.

De este modo, podemos otorgarle un nuevo sentido a las conclusiones del parágrafo 18 que analizamos más arriba, y en las cuales se destaca, ahora a la luz del análisis precedente, que si Guerrero considera que casi todas las tentativas de elevación humana han fracasado se debe a que las mismas no han considerado adecuadamente la importancia de la relación vincular o la dinámica de interrelación que configura la experiencia estética al momento de evaluar la influencia de la obra de arte sobre el individuo. En efecto, la ambigüedad que le imputa a ese tipo de catarsis, que considera es-

<sup>22</sup> Existe una explícita relación de la ética aristotélica con los estados afectivos y las propensiones melancólicas (*EN VII*, 14, 1154b 11-15; *EN 1106b* 16-17), aunque el enfoque ético que el Estagirita le reserva a estas cuestiones en *Política* (*VIII*, 5-8) varía de su tratamiento en *Poética*, lo que ha abonado en las dificultades de interpretación al respecto. Sobre melancolía, véase también *Problemas* (*XXX*, 1).

colar, nos hace presumir que se refiere más a este error interpretativo que objetiva, que a un rechazo de la catarsis por sí misma.

Así pues, si considera que el temple o cierta disposición irrealizante presenta mayor solidez interpretativa que otras lecturas sobre la catarsis –clásica y subjetivista–, se debe a que el temple, precisamente, es la capacidad del individuo de en-tonar o estar al mismo tono que la obra. Dicho de otro modo, es la respuesta a un llamado que realiza la obra, cuyo modo de ser responde a su vez a un requerimiento social. Como tal, su vínculo con aquella se dispone o eleva a un nuevo modo existencial, por lo tanto, el individuo nunca es un receptor más o menos pasivo de la obra, como si se tratara de un receptáculo que se irá llenando conforme a los influjos recibidos, ni se cierra exclusivamente a una postura adoptiva, libre, pero no lo suficientemente arraigada en términos existenciales; por el contrario, es parte de un canal que fluye y se aviva gracias a las dos fuentes que lo alimentan.

La influencia que ejerce la obra adquiere un significado existencial, a cuya revelación nuestra vida se eleva por sobre sí misma. Guerrero no afirma la existencia de ningún tipo de purificación o ennoblecimiento, sino una elevación de la condición humana sobre sí misma –teniendo en cuenta la condición anterior. Considera, entonces, que la experiencia estética puede surtir un efecto decisivo en la vida del individuo, gracias a cierta distancia que abre con respecto a lo cotidiano, distancia que a su vez configura un nuevo modo de relación con el mundo. El concepto de catarsis no solo forma parte de su *Estética*, sino que su estatuto juega un rol importante en ella; de allí que advierta en su exposición cuál es la perspectiva teórica a partir de la cual, y según su criterio, puede ser tenida como una noción verdaderamente justificable.

## REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1988), *Política*, trad. de M. García Valdés (Madrid: Gredos).
- \_\_\_\_ (2004), *Problemas*, trad. Ester Sánchez Millán (Madrid: Gredos).
- \_\_\_\_ (2007), *Ética Nicomaquea*, trad. de Eduardo Sinnott (Buenos Aires: Colihue).
- \_\_\_\_ (2009), *Poética*, trad. de Eduardo Sinnott (Buenos Aires: Colihue).
- GOLDEN, L. (1962), “Catharsis”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 93: 51-60.
- GUERRERO, Luis Juan (1956), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, tomo I (Buenos Aires: Losada).
- \_\_\_\_ (2008), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, estudio preliminar y apéndice bibliográfico de Ricardo Ibarlucía, tomo I (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, UNSAM Edita, Las Cuarenta).
- \_\_\_\_ (2017), *Qué es la belleza y otros ensayos*, estudio preliminar y edición a cargo de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Biblos, col. Pasajes/Serie Mayor).
- HEIDEGGER, Martin (1935), “Der Ursprung des Kunstwerkes”, en Heidegger (1950: 1-74).
- \_\_\_\_ (1950), *Holzwege* (Frankfurt am Main: Klostermann).
- HALLIWELL, Stephen (2003), “La psychologie morale de la catarsis. Un essai de reconstruction”, *Les Études philosophiques*, 4, “La Poétique d’Aristote: Lectures morales et politiques de la tragédie”: 499-517.
- IBARLUCÍA, Ricardo (2008), “Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado”, en Guerrero (2008: 9-68).
- SARTRE, Jean-Paul (1940), *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination* (París: Gallimard).
- \_\_\_\_ ([1940] 2005), *Lo imaginario*; trad. de Manuel Lamana (Buenos Aires: Losada).

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Nicolás Kwiatkowski. “Fuimos muy peores en vicios”. *Barbarie propia y ajena, entre la caída de Constantinopla y la Ilustración*. Buenos Aires: Eudeba, 2020, 333 páginas**

El libro de Nicolás Kwiatkowski, “Fuimos muy peores en vicios”. *Barbarie propia y ajena, entre la caída de Constantinopla y la Ilustración* (Eudeba, 2020) está dedicado al análisis de los distintos sentidos y representaciones que tuvo la barbarie durante la modernidad clásica (siglos XV a XVIII). Sostiene que si bien no hay sociedad que no haya desarrollado un sistema para discernir lo propio de lo ajeno (esto último, por lo general, en términos poco halagüeños), la expansión ultramarina y los procesos de colonización resultaron en una mundialización de las categorías etnográficas europeas, donde la barbarie tiene un lugar central. Como queda demostrado en el desarrollo del libro, las distintas perspectivas temprano-modernas sobre ella constituyeron el sustrato a partir del cual se construirían las ciencias del hombre. Este solo hecho ya justifica la relevancia del problema abordado en la obra, en cuyo análisis se consideran fuentes muy diversas y representativas de la miríada de instancias en que los europeos temprano-

modernos pensaron distintos fenómenos culturales y sociales a través del prisma de la barbarie.

En el desarrollo de la argumentación, las continuidades que pueden establecerse entre los bárbaros de Heródoto de Halicarnaso y los nobles salvajes de Jean-Jacques Rousseau no son más importantes que las fracturas y cambios de sentido que Kwiatkowski rastreó en el tiempo, el espacio y las experiencias de los europeos con “propios” y “ajenos”. La propuesta del autor se aleja de explicaciones generales o deterministas, sea que consideren una continuidad demasiado rígida (y anacrónica) en la definición de la barbarie, o que reduzcan su papel a un mero ejercicio de poder colonial. Porque si bien es cierto -y evidente a esta altura del debate- que la génesis y los usos de la noción de barbarie estuvieron teñidos de prejuicios etno(euro)céntricos, no es esto lo único relevante que puede decirse tras desandar sus tantísimas apariciones. En este registro de la variedad, las discontinuidades y lo particular, el libro realiza un aporte valioso y

profundamente histórico a la comprensión de la sensibilidad, los límites y las posibilidades que revistieron las categorías antropológicas con las que los europeos pensaron a sus alteridades culturales y, también, a sí mismos.

El libro está dividido en tres capítulos, enmarcados por una introducción y las respectivas conclusiones. El primero, titulado “El mundo antiguo y el medioevo”, se centra en los antecedentes clásicos y medievales de la noción de barbarie. Si bien el etnocentrismo griego, romano y cristiano colocó a los bárbaros en un lugar de inferioridad, fueron definidos utilizando criterios muy distintos (lingüísticos, conductuales, espaciales, políticos, religiosos). En consecuencia, la barbarie fue considerada ya una naturaleza inalterable en la tradición aristotélica; una frontera que podía cruzarse adoptando nuevas costumbres, en el helenismo y con la romanización; o una distinción religiosa que reconocía un llamado universalista, como planteaba el cristianismo. El segundo capítulo, “Viejos y nuevos mundos”, está dedicado al análisis de la barbarie en los siglos XV a XVII. En este período, sus sentidos se

ampliaron considerablemente, acompañando los crecientes conflictos con los musulmanes en el Mediterráneo, los nuevos contactos con sociedades ultramarinas a partir de los viajes de exploración y los procesos de conquista, y la crisis político-religiosa dentro del mundo europeo. Si bien las sociedades consideradas bárbaras siguieron siendo vistas en una situación de desventaja respecto de la forma de vida de los europeos, el autor detectó que la propia aplicación del concepto a grupos tan distintos provocó una intensa movilidad de las ideas etnográficas tradicionales. Así, la renovada percepción de la diferencia cultural encontró expresión a través de la vieja categoría de la barbarie, que funcionó también como un dispositivo de auto-reflexión en el contexto de la fractura de la cristiandad occidental. El tercer capítulo, “Las Luces”, aborda las múltiples perspectivas sobre la barbarie formuladas en la Ilustración. Una de las más importantes fue su re-conceptualización como un estadio en una teoría general del desarrollo humano. Pese a la popularidad de este enfoque, los juicios sobre las potencialidades y características del “estado de barbarie”

fueron también muy variados. La capacidad inventiva atribuida a los bárbaros del presente y del pasado (donde se incluían los europeos), los elogios y críticas al primitivismo encarnado en la figura del “buen salvaje”, el énfasis colocado en el desarrollo cultural o en las formas de subsistencia o, finalmente, la crítica abierta a la brutal colonización del mundo ultramarino, evidencian la multiplicidad de las actitudes ilustradas respecto de la alteridad cultural, habitualmente pintadas con tonos demasiado homogéneos.

Podemos indicar cuatro importantes aportes que el libro realiza a la historia cultural, en general, y al estudio de las ideas y representaciones antropológicas europeas temprano-modernas, en particular. La primera es el valor de las anomalías como emergentes de relaciones y procesos históricos que suelen no ser percibidos desde perspectivas generalizadoras. Los casos “extraños” son tan reveladores de la sociedad que los produjo como aquellos que se ajustan más a los grandes trazos de cada período, ya que “en rigor, el ‘hápx’ no existe” (Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas*, Buenos Aires, FCE, 2010: 370). Explicar esas tramas

en apariencia anómalas incrementa –en tanto complejiza– nuestro entendimiento del pasado. En el caso de la barbarie, Kwiatkowski destaca tantas excepciones y desviaciones como generalizaciones pueden establecerse sobre sus usos en la modernidad clásica. Por ejemplo, el abordaje de la antropofagia en el Nuevo Mundo o del *sati* en la India como hechos sociales que puede encontrar paralelos en la conducta de los europeos; la formulación de algunas raras críticas a las sociedades china y japonesa; o los reconocimientos puntuales a la tolerancia de los turcos, son ejemplos (de los muchos posibles) que permiten descubrir el valor explicativo de lo anómalo e incorporar más alternativas al análisis del problema abordado y sus posibles ramificaciones.

En segundo lugar, se destaca el interés por rastrear la ambivalencia. Kwiatkowski demuestra que el sentimiento de superioridad y seguridad cultural que tantas veces acompañó a las atribuciones de barbarie realizadas por los europeos coexistía con otros no menos notables. La sorpresa, el temor, la atracción y aun la envidia emergían cuando los supuestos bárbaros supera-



ban a los europeos en valor, inteligencia o sofisticación. Además, la barbarie despertaba ansiedades cuando era reconocida en sus propias conductas. Si bien estas sensibilidades más sutiles presentes en muchas de las representaciones de la barbarie no son fáciles de detectar y reconstruir, el autor lo logra a través del análisis de las divergencias y tensiones establecidas entre textos e imágenes. Así se hace, por ejemplo, al considerar la producción de representaciones alegóricas sobre América o de retratos de nativos de ultramar en el marco de las expediciones científicas del siglo XVIII.

En tercer lugar, el autor analiza el papel que la barbarie tuvo en la conformación de un esquema que pretendía unificar la historia humana. Esta re-conceptualización de la barbarie como un estadio del desarrollo de las sociedades ya podía detectarse, por ejemplo, en las acuarelas en las que John White representó a pictos y algonquinos, cristalizándose luego en el siglo XVIII. Aunque la relación de la barbarie con la temporalidad había sido analizada previamente por François Hartog (*Anciens, Modernes, Sauvages*, 2005), Kwiatkowski presenta nuevas y

nutridas evidencias sobre el caso. Las mismas permiten además establecer los notables efectos que tuvo para los europeos el reconocimiento de la barbarie en su propia historia: el fortalecimiento del anticuarismo, la idea de un posible mejoramiento de las costumbres y las artes y, como veremos a continuación, una práctica comparativa en el análisis de los grupos humanos.

En efecto, como cuarto aporte importante, queda demostrado el vínculo entre los usos de la barbarie y la extensión de una práctica comparativa que les permitió a los europeos temprano-modernos abordar el problema de la diferencia y el cambio cultural de forma global. El nacimiento de una “etnografía comparada” (véase Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man*, 1982) había sido estudiada fundamentalmente en relación con los “bárbaros” del Nuevo Mundo, indagación que Kwiatkowski amplió considerando también la barbarie atribuida a los musulmanes, las sociedades de Oriente y los europeos, tanto en términos sincrónicos como diacrónicos. La comparación emerge, así, como un fenómeno propio del período y del problema analizado, brindando además

el esquema analítico general del libro como se anuncia desde su título.

De este modo, la obra de Kwiatkowski pone a disposición de sus lectores un rico y variado fichero de las reacciones, ideas y representaciones que los europeos temprano-modernos construyeron respecto de la barbarie. Su estudio revela la importancia central que el problema de la alteridad tuvo en la constitución de la cultura y la auto-

percepción de los europeos, en general, y el lugar clave que la barbarie tuvo en la construcción de una concepción unificada del género humano, en particular. En palabras de Konstantinos Kavafis, cuyo poema de 1904 cierra el libro, los bárbaros fueron (¿son?), “al fin y al cabo, una solución”.

**María Juliana Gandini**  
IDECU (UBA-CONICET)  
UNLU

**Arnaud François & Camille Riquier (eds.). *Annales bergsoniennes VIII: Bergson, la morale, les émotions*. Paris: PUF, 2017, 364 páginas**

El octavo volumen de los *Annales bergsoniennes*, publicado en 2017 y editado por A. François y C. Riquier, ha sido parte de un coloquio que tuvo lugar en la Facultad de Teología de la Universidad de Génova en el año 2011, bajo el título “Bergson, sensibilité et émotion”. Como resultado del coloquio se ha producido el *dossier* dedicado al problema de la afectividad en Bergson, acompañado de *varia*, y de un listado de trabajos realizados por los miembros de la *Société des amis de Bergson* (quienes se encuentran a cargo de la publicación regular de los

*Annales*). Debido a la cantidad de artículos que conforman el *dossier*, nos es imposible remitirnos a todos ellos; por consiguiente, nos centraremos sobre todo en aquellos artículos que conciernen a la estética filosófica (condensados sobre todo en la segunda parte del libro).

Además, M. Costa Carvalho presenta dos cartas inéditas del filósofo portugués Delfim Santos (1907-1066) dirigidas a Bergson. Las cartas de Delfim Santos, discípulo de Leonardo Coimbra (1883-1936), no sólo dan testimonio del vínculo entre Santos y Bergson, sino también de la

recepción de la filosofía bergsoniana en Portugal a principios del siglo XX. Las cartas de Santos culminaron en un encuentro entre ambos filósofos, posiblemente por el interés de Bergson en disipar ciertas lecturas “inapropiadas” de su filosofía, particularmente en relación con el concepto de “intuición.”

Puesto que en el siglo XX las críticas al bergsonismo se fundaban sobre todo en el aspecto irracional que éste presentaba, había que probar que la intuición era incluso digna de un método e instaurarla como un aspecto diferente, aunque propio de nuestra racionalidad. A Feneuil y G. Waterlot establecen que es por este motivo que los primeros discípulos de Bergson –entre los que se encuentran Jankélévitch, Chevalier y Deleuze– se han abocado al concepto de “intuición”, dejando de lado el lugar que ocupa la emoción en su filosofía y que atraviesa además toda su obra. Con todo, ya no se trata de pensar a Bergson como un *filósofo emocional*, sino como un *filósofo de la emoción*.

Si bien es cierto que Bergson –aunque no sin dudarlo– ha dedicado su última obra a la moral y a la religión, y no a la

estética, se explora en este volumen en qué medida la teoría bergsoniana da lugar a problemáticas sociales y políticas, pero sobre todo a problemas concernientes a la disciplina artística, que contribuyen a trazar una teoría estética en Bergson.

En primer lugar, el libro incluye un *compte rendu* de Bergson sobre la obra de Camille Bos, *Psychologie de la croyance* (1902). En la introducción al mismo, G. Meyer-Bisch enfatiza el interés de parte de Bergson por la cuestión religiosa, no solamente en su dimensión social sino también –y sobre todo– en relación con su aspecto psicológico. No obstante, hacia el final del *dossier*, F. Caeymaex analiza la teoría de la emoción no ya únicamente desde una perspectiva psicológica, sino también desde una perspectiva social e histórica, señalando el lugar que ocupa la afectividad en la creación de las instituciones sociales. Asimismo, en la última sección (“Émotion et religion”), A. Bouaniche, G. Waterlot, A. Feneuil, E. Falque y C. Riquier teorizan acerca del misticismo de Bergson, a partir de diversos temas, como la relación entre el misticismo contemplativo y el misticismo

de la acción (el que defiende Bergson), como también la relación entre la “intuición mística”, la teología y el lenguaje.

En segundo lugar, en la primera parte del *dossier* (“Figures croisées de l’émotion”) François se centra en la relación entre la concepción bergsoniana de la emoción y las “teorías del sentimiento moral”, encabezadas principalmente por Hume. Tanto Hume como Bergson insisten en la incompetencia de la razón por sobre la voluntad y –ciertamente con diferencias– fundamentan la actitud moral en la sensibilidad humana. Por otra parte, J. L. Vieillard Baron analiza el rol de ciertos autores alemanes (como Hölderlin, Novalis, y Schelling) en la interpretación bergsoniana de la emoción, y señala además la recepción de Bergson en autores como Scheler y Simmel, y B. Sitbon plantea una posible fenomenología de la emoción, a partir de un análisis comparativo entre la teoría de Bergson y la de Sartre.

Finalmente, en la última parte de esta primera sección, I. Podoroga analiza tanto la recepción y la adopción de la teoría bergsoniana de la emoción en T. S. Eliot como la relación entre la

filosofía del arte y la crítica literaria. Eliot, alumno de Bergson en el prestigioso *Collège de France* en los años 1910 y 1911, ha permanecido bajo la influencia de la filosofía bergsoniana, sobre todo en su concepción de la creación poética. Podemos afirmar que para uno y otro el valor intelectual del poeta no radica tanto en la particularidad de su pensamiento como en su capacidad de crear y expresar una emoción lo suficientemente penetrante y auténtica. Al mismo tiempo, ésta solo puede ser fruto de un esfuerzo de concentración y condensación de diversos sentimientos, ideas y sensaciones del artista, pero que al mismo tiempo –sobre todo a partir de *Les Deux Sources*– excede su personalidad y encuentra su origen en una exigencia de creación.

Ya en su tesis doctoral, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson distingue las emociones “de superficie” de las emociones profundas. Esta últimas –cuyo paradigma es la “emoción estética”– poseen la particularidad de transformar la personalidad entera. En efecto, la intensidad de una emoción estética se mide por su capacidad de penetrar la

totalidad de sensaciones, de sentimientos y de ideas hasta tñirlas de una “coloración” nueva. La emoción profunda implica un cambio cualitativo y temporal: aquellas emociones que más nos acaparan no necesariamente son las más intensas, sino que se caracterizan por su alto grado de complejidad o densidad.

En la segunda parte del *dossier* (“L’émotion: philosophie de l’art, morale et politique”) Schick analiza la relación entre los conceptos de “intuición” y “emoción” en Bergson, para evidenciar en qué medida la afectividad y la racionalidad están vinculadas entre sí. Lejos de la tradicional oposición entre “lo emocional” y “lo racional”, Schick plantea cierta racionalidad propia de las emociones. De hecho, en *Les Deux Sources* Bergson introduce la teoría de la emoción *infra* y *supra* intelectual: si la primera consiste en una representación más entre nuestras ideas y sentimientos, la segunda implica y estructura una acumulación de representaciones diferentes.

Consiguientemente, si bien la emoción *infra*-intelectual forma parte de nuestro repertorio de reacciones automáticas, y en esta

medida, permanece subordinada a la inteligencia, la emoción *supra*-intelectual (sugerida en las obras de arte) activa la reflexión al crear nuevas representaciones (o al trasladar las representaciones ya conocidas en un nuevo contexto). Con todo, Schick enfatiza que en ningún caso se trata de un “acto misterioso”, o místico, sino que el *supra* indica para Bergson que la inteligencia permanece afectada por la emoción. Por el contrario, el *infra* indica que la emoción se encuentra contenida ya en la representación, y por ende, subordinada a la inteligencia.

N. Yala Kisukidi plantea en qué medida la teoría de *Les Deux Sources* altera la filosofía bergsoniana del arte previa a 1932, a pesar de que en esta obra Bergson no le otorgue al arte más que unos breves pasajes, siendo el tema principal del libro la moral y la religión. *Les Deux Sources* introduce, según Yala Kisukidi, una estética de la producción artística (una *poiética*), que no cancela, sino que problematiza (al mismo tiempo que complementa) la estética de la recepción (o de la sugestión) presente en otras obras de Bergson. De forma similar, A. L. Ledoux establece la tensión que recorre la filo-

sofía bergsoniana del arte: entre una teoría de la recepción y una teoría de la creación artística (o entre el arte como “intuición” y el arte como “creación.” Ledoux sostiene que la teoría de la emoción creadora podría soldar ambos aspectos de la estética bergsoniana: la objetividad de la experiencia estética, y la subjetividad de la creación artística. La emoción *supra*-intelectual puede ser sugerida –aunque no comunicada– a través de la obra de arte, causando a su vez una conversión y transformación en el espectador, que no es más que una “comunión con la duración.”

El arte no deja de ocupar un lugar paradójico en la obra bergsoniana: es el triunfo de la creación, y al mismo tiempo, indica la “suspensión” del impulso creador de la vida, que culmina-

ría en la intuición y la acción mística. No obstante, como afirma Yala Kisukidi, la creación artística –en tanto conversión a la creación– no deja de ser el modelo sobre el cual se instaura todo el pensamiento del filósofo a lo largo de su obra.

En resumen, podemos considerar que el octavo volumen de los *Annales* se trata de una valiosa compilación de miradas sobre aspectos muy relevantes de la obra de Bergson, que no solo echa luz sobre los principales conceptos de su filosofía, como los de “intuición” y “emoción”, sino que también abre un campo no tan recorrido aún en relación al problema del arte y la estética en la obra bergsoniana.

**Clara Zimmermann**  
UBA

## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de trabajo Open Journal System (OJS), bajo la forma arbitral de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al link: <http://boletindeeestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register> y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se revele en las colaboraciones.

Los trabajos presentados, por su parte, deberán ser inéditos, es decir, no deben haber sido publicados previamente ni haber sido sometidos a consideración por ninguna otra revista.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, estas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

### a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva,

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

### b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245).

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
  - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
  - 2.2. Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
  - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricoeur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título REFERENCIAS, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

#### Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

#### Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

#### Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

#### Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

#### c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

**A. (Aceptación incondicional):** el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

**B. (Aceptación con observaciones):** se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

**C. (Publicación condicional):** la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

**D. (Rechazo):** la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitarse una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.

