

Boletín de estética

EL LENGUAJE DE LA DEMOLICIÓN
Y EL *EMBELLISSEMENT* DE PARÍS

De Voltaire a Baudelaire

· Angelo Narváez León ·

ANTROPOFAGIA, BAÑOS Y DISECCIONES

Las representaciones visuales

del rejuvenecimiento de Esón en el siglo xv

· Melina Zeiter ·

Archivo

ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

· Néstor García Canclini ·

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte

Comentarios bibliográficos

Galería

· Catalina Chervin ·

CIF

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estética y Filosofía del Arte

AÑO XIX | INVIERNO 2023 | N° 64

ISSN 2408-4417

EL LENGUAJE DE LA DEMOLICIÓN

Y EL *EMBELLISSEMENT* DE PARÍS

De Voltaire a Baudelaire

· *Angelo Narváez León* ·

ANTROPOFAGIA, BAÑOS Y DISECCIONES

Las representaciones visuales

del rejuvenecimiento de Esón en el siglo xv

· *Melina Zeiter* ·

Archivo

ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

· *Néstor García Canclini* ·

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Catalina Chervin* ·

AÑO XIX | INVIERNO 2023 | N° 64

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Secretario de Redacción

Mauro Sarquis (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Consejo de Redacción

Facundo Bey (CONICET), Gisela Fabbian (Universidad Nacional de San Martín),
Sol Bidon-Chanal (CONICET), María Paula Zingoni (MIRA registros)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (CONICET, Universidad de Buenos Aires) – 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) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Marina Cañardo (UBA) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Nacional 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” (CIF-CONICET). Aparece 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 dentro del mundo de habla hispana a través de la edición de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizada en: SCOPUS (Elsevier), SCImago Journal, 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), 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. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires © Centro de Investigaciones Filosóficas. Hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2023

SUMARIO

Artículos	5
Angelo Narváez León	
El lenguaje de la demolición y el embellissement de París, de Voltaire a Baudelaire	7-40
Melina Zeiter	
Antropofagia, baños y disecciones: las representaciones visuales del rejuvenecimiento de Esón en el siglo xv	41-83
Archivo	85
Néstor García Canclini	
Estética e imagen fotográfica	
Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte	87-107
Comentarios bibliográficos	108
Galería	123
Catalina Chervin	
La oscuridad	124

ARTÍCULOS

Angelo Narváez León es Doctor en Filosofía y Licenciado en Educación por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha sido profesor visitante de la Universidad Nacional de Costa Rica (2019) y de la Universidad Nacional de San Martín (2020, 2021). Es miembro traductor del Institut für kritische Theorie de Berlín y del Grupo de trabajo “Herencias y Perspectivas del marxismo” de Consejo Latinoamericano de Ciencias sociales (CLACSO) director de publicaciones de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Hege- lianos y director adjunto de revista *Antítesis*. Ha publicado *Hegel y la economía mundial. Crítica y génesis de la economía política del colonialismo* (2019), además de traducciones de Rosa Luxemburgo, Karl Marx, Eleanor Marx y Virginia Woolf.

Melina Zeiter es becaria del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional del Litoral-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina). Licenciada en Historia de esta misma casa de estudios universidad, se desempeña como docente y se encuentra realizando su doctorado en Historia en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM) bajo la dirección del doctor Nicolás Kwiatkowski. Su trabajo está orientado a la reapropiación de la figura de Medea en las regiones de las actuales Francia, España e Italia, entre 1550 y 1630, con especial atención a los usos políticos en términos de género.

EL LENGUAJE DE LA DEMOLICIÓN

Y EL *EMBELLISSEMENT* DE PARÍS

De Voltaire a Baudelaire

· *Angelo Narváez León*

Angelo Narváez León

Universidad Católica Silva Henríquez (Chile)

El lenguaje de la demolición y el *embellissement* de París, de Voltaire a Baudelaire

DOI: 10.36446/be.2023.64.325

Resumen

En este artículo se aborda la relación entre la demolición y el embellecimiento de París durante el siglo XIX desde diferentes perspectivas literarias y filosóficas que permitan situar en diferentes contextos narrativos la interpretación de la ciudad como un espacio metropolitano signado por la autopercepción como *capitale du XIXe siècle*. Desde los primeros planos trigonométricos hasta la noción de transformación, la imagen de la ciudad como un espacio privilegiado y representativo de la transformación del presente aparece con diferentes matices en las obras de Voltaire, Verne, Hugo y Baudelaire, no solamente como una dimensión expresiva común, sino también como un espacio de conflicto de posición política, estética e ideológica. En este sentido, este trabajo se propone rastrear esas inflexiones, insistencias y resistencias a las formas concretas de la relación demolición/embellecimiento institucional.

Palabras clave

Ciudad; Metrópolis; Modernidad; Narrativa; Poética

The Language of Demolition and Paris' *embellissement*, from Voltaire to Baudelaire

Abstract

This article addresses the relationship between the demolition and beautification of Paris during the 19th century from different literary and philosophical perspectives that allow to situate the interpretation of the city as a metropolitan space marked by self-perception as the *capitale of the XIXe siècle* in different narrative contexts. From early trigonometric plans to the notion of transformation, the image of the city as a privileged and representative space for the transformation of the present appears with different nuances in the works of Voltaire, Verne, Hugo and Baudelaire, not only as a common expressive dimension, but also as a space of conflict of political, aesthetic and ideological position. In this sense, this work intends to trace these inflections, insistences and resistances to the concrete forms of the demolition/institutional beautification relationship.

Keywords

City; Metropolis; Modernity; Narrative; Poetics

Recibido: 08/02/23. Aprobado: 17/08/23.

La imagen de París como *capitale du XIXe siècle* (Benjamin, GS V/1: 60 ss) o capital de la modernidad (Harvey 2008) tiene una trayectoria propia en el marxismo, especialmente si entendemos la crítica marxiana (y marxista) como una puesta en escena o una producción de imágenes que se expresan con un lenguaje propio. Cuando Karl Marx le escribe a Arnold Ruge desde Kreutznach en septiembre de 1843 para anunciarle su primer exilio, la imagen de París adquiere un ritmo propio como “*der neuen Hauptstadt der neuen Welt*” (Marx & Engels, MEW I: 343). Sin embargo, más allá de la biografía de Marx, un problema posible de la gramática marxiana está en el lugar específico que tiene la capital y su novedad dentro de una idea implícita de mundo que poco tiene que ver en este sentido como el nuevo mundo colonial o con el *new world* migratorio estadounidense. Heinrich Heine, un entusiasta por el presente absoluto y por la gramática mesiánica de la Revolución como fundación de una “nueva Jerusalén”, lleva la imagen elaborada por Marx a una dimensión más amplia o, al menos, más explícita y *militante*: “París no es solo la capital de Francia, sino de todo el mundo civilizado [...], es la hermosa ciudad mágica [...], el jardín donde podemos recoger las flores más bellas”, en París, insiste Heine “se están creando un arte, una vida y una religión nuevas” (Heine, W IV: 414).¹

De manera inicial, se podría suponer que es precisamente esa idea de mundo la que le da el sentido de modernidad al “*neue Welt*” y, por

¹ Salvo indicación contraria, todas las traducciones de obras extranjeras son propias.

tanto, a la ciudad como espacio metropolitano o “*neue Hauptstadt*”, como la capital y centro gravitacional del mundo. Por supuesto, el interés aquí no está (al menos no únicamente) en las palabras de Marx o Heine, sino en la producción de una imagen metropolitana de la ciudad como centro de un sistema de referencias global en plena construcción y movimiento, en absoluto signado de manera exclusiva por el imaginario continuo de la teoría crítica de los siglos XIX y XX, y tampoco por la idea de *crítica* como lenguaje privilegiado de alguna lógica de la transformación de la realidad.

Un caso paradigmático de esa transformación de las referencias o márgenes que se sostiene en la afirmación simbólica del centro es la relación ambigua de Hector Berlioz con París. Cuando Berlioz escribe para el *Journal des Débats*, con toda la precaución que puede sugerir el lugar de la palabra escrita en el espacio público, insiste en que “no diré nada nuevo, repitiendo después de tantos otros que París es la capital del mundo civilizado. La superioridad de París en todo lo relacionado con las artes, especialmente en la interpretación musical, es indiscutible” (1835: 1). Sin embargo, es en ese mismo espacio decisonal desde donde se configura una idea de mundo por relación y que da lugar a la imagen de la ciudad como una referencia ineludible para la experiencia de cualquier otredad (en este caso, europea o no): “hay que salir de París para sentir su inmensa superioridad en todo, y una vez en Italia, hay que renunciar a la mayor parte de los placeres intelectuales que producen el encanto de nuestra capital” (CG II, carta 240). Incluso en los relatos íntimos y familiares donde el lenguaje de Berlioz comienza a confundirse con las imágenes cercanas al manierismo, donde podemos pensar en “serpientes, erizos, sapos, gansos, pintadas, cuervos, chinches y alimañas de todo tipo; esa es la encantadora población de nuestro paraíso terrestre parisino” (CG IV, carta 1783), son precisamente las ideas de mundo y

centro las que no desaparecen. “París es la *capital* de la barbarie musical, no lo olvides” (CG V, carta 2242).

En este sentido las preguntas remiten tanto al lugar de enunciación como a la magnitud de lo que el lenguaje confiere a las imágenes que produce; es decir, ¿qué significan capital, mundo y barbarie en un contexto de expansión imperialista de la experiencia colonial de la modernidad? La barbarie, implícita o explícita, no tiene la misma función y el mismo sentido cuando se narra desde el “centro” que cuando se narra desde una idea marginal de periferia; pero, paralelamente, tampoco tiene el mismo sentido cuando se dice sobre un centro metropolitano posible o sobre alguna periferia colonial. Lo que importa de Marx en esa amplia dificultad narrativa, o al menos a lo que remite el espectro de la crítica de la economía política, es a los márgenes colindantes que durante el siglo XIX comienzan a desdibujar de manera cada vez más acelerada la distinción entre *la* capital como experiencia urbana de la modernidad y *el* capital como lógica de realización de la socialización abstracta de la modernidad. Esa tensión es la que permite una forma de diálogo entre la correspondencia de Berlioz y la crítica de Marx como formas de impresión y expresión de la transformación de París que, al menos durante la segunda mitad del siglo XIX, está signada por la monumentalidad de la Commission des embellissements de 1853. En las páginas que siguen a continuación, nuestro interés se centra en rastrear algunos caminos literarios de esa representación que, sin responder necesariamente a pretensiones de sistematicidad, expresan nudos e inflexiones del recorrido de una relación entre belleza y demolición como una suerte de *doble naturaleza* del espacio metropolitano (global).

1. LA METRÓPOLIS COMO MOTIVO IMPLÍCITO

A fines del siglo XIX, cuando la burguesía comienza a transformarse en el ícono característico del mercado mundial, Julio Verne narra una suerte de grado cero de la circulación del capital, que oscila entre la aceleración del tiempo y la contracción del espacio. El universo narrativo de *La vuelta al mundo en ochenta días*, que Peter Sloterdijk interpreta como una trivialización del comercio y ausencia de heroísmo en alusión al turismo (2010: 56), se mueve al ritmo de Phileas Fogg siguiendo el pulso del imaginario victoriano: “le apuesto a cualquiera veinte mil libras que daré la vuelta a la Tierra en ochenta días o menos, es decir en mil novecientas veinte horas o ciento quince mil doscientos minutos” (Verne [1872] 1997: 33). Un aspecto crucial de la lectura de Sloterdijk es el énfasis que pone en la inexperiencia de Fogg, cualquier cosa menos un explorador o un aventurero, aunque quizás habría que agregar también el aparente anonimato de su biografía. Nadie lo ve salir de Londres, nadie conoce a su familia ni a sus amigos y el origen de su riqueza es tan misterioso como sus intenciones; lo único que sabemos es que su deseo se sostiene en la trama de la posibilidad como *forma global*. Cuando Fogg desembarca en Bombay y espera el tren de la East Indian Railway a Calcuta, vale notar lo siguiente:

[No piensa] ver las maravillas, ni el Hôtel de Ville, ni la magnífica biblioteca, ni los fuertes, ni los muelles, ni el mercado de algodones, ni los bazares, ni las mezquitas, ni las sinagogas, ni las iglesias armenias, ni la espléndida pagoda de Malabar Hill, adornada con sus dos torres poligonales [...ni], las obras maestras de Elefanta, ni sus misteriosas hipogeas, ocultas al sureste de la rada, ni las grutas Kanheri de la isla de Salcette, esos admirables vestigios de la arquitectura budista. (Verne [1872] 1997: 82)

La finalidad de Fogg es expresar la *forma abstracta* de la circulación que lo antecede y la oscilación entre aceleración y contracción, dándole lugar a la intuición técnica de Marx:

[...] no está lejos el día en que, mediante una combinación de ferrocarriles y barcos de vapor, la distancia entre Inglaterra y la India, medida por el tiempo, se acorte a ocho días, y cuando ese fabuloso país sea anexado al mundo occidental. (Marx & Engels, MEW IX: 222)

La imagen de Fogg, impersonal y carente de cualquier gusto singular, personifica la promesa inconclusa de la modernidad para la que *cualquiera* puede tener el lugar relativo del burgués en el mundo de las mercancías [*Warenwelt*], solo a condición de que no puedan tenerlo todos. La secuencia de atracciones turísticas que produce el orden simbólico del orientalismo coincide con la popularización política del imperialismo en Inglaterra después de la adquisición del Canal de Suez en 1870 (Murray 2008: 55), cuando cada *cosa* realiza su valor relativo en “el universo de la fantasmagoría” del mercado mundial (Benjamin, GS V/1: 60). En la narrativa de Verne, la forma vacía de la promesa victoriana, la “abstracción *in actu*” del capital (Marx & Engels, MEW XXIV: 109), entra en conflicto con la experiencia nostálgica del tiempo y el espacio en suspenso, idílicamente *fuera* del acto de la circulación. Esa exterioridad aparece como el recuerdo de Jean Passepartout, un “*vrai parisien de Paris*” (Verne [1872] 1997: 231), donde la metrópolis funciona como el punto de referencia de la aceleración y la contracción:

– Bueno, amigo mío, ¿le han timbrado el pasaporte? – ¡Ah! es usted. Ya está todo en orden. – ¿Visita el país? – Sí, pero vamos tan rápido que me parece que viajo en mis sueños, ¿estamos realmente en Suez? – En Suez. – ¿En Egipto? – En Egipto. – ¿Y en África? – En África. – ¡En África! No puedo creerlo.

¡Imagínese usted, yo no me imaginaba ir más allá de París, y solo pude ver la famosa capital entre las siete y veinte y las ocho cuarenta de la mañana, entre Gare du Nord y Gare de Lyon a través de las ventanas de un taxi con una lluvia torrencial! ¡Cuánto lo lamento! (Verne [1872] 1997: 63)

La producción de una imagen excepcional y ucrónica del espacio metropolitano sigue un recorrido propio en las obras de Verne. Cuando el doctor Sarrasin recibe la herencia en *Los quinientos millones de la Begún*, el proyecto de construir en pocos meses una ciudad que dé respuesta a “la enfermedad, la miseria y la muerte que nos rodean”, como consecuencia de “las condiciones higiénicas deplorables en que vive la mayor parte de los hombres que se amontonan en las ciudades”, se transforma en un criterio civilizatorio para acabar con las “aglomeraciones humanas que a veces constituyen verdaderos focos de infección” ([1879] 1998: 31). La construcción utópica de Oregón, al noroeste de Estado Unidos, saca a la metrópolis de la pesadilla de la sobrepoblación popularizada por Thomas Malthus y la sitúa sobre las bases de la biopolítica y la exposición en escena, trasladando el *neue Welt* de Marx al *New World* colonial. Así, por ejemplo, relata:

¿por qué no reunimos todas las energías de nuestra imaginación para trazar el plano de una ciudad modelo, sobre bases rigurosamente científicas? [...], invitaremos a todos los pueblos a que acudan a visitar esta ciudad que ya todos vemos con los ojos de la imaginación. ([1879] 1998: 32)

Idílica e higiénica, la colonia de Sarrasin, France-Ville “en honor a la patria” ([1879] 1998: 32), se transforma en la narrativa de Verne en el modelo del espacio privilegiado para el consumo como espectáculo. Pero, a diferencia del contexto narrativo de *La vuelta al mundo en ochenta días*, aquí no se trata de signar tanto la posibilidad

como la imposibilidad asociada al lugar del *otro* que, aunque adquiera la imagen de la denuncia del militarismo, lleva implícita las referencias a las condiciones de subsistencia *realmente existentes* del trabajo industrial:

Entre las inagotables montañas de carbón [se eleva], una masa sombría, colosal, extraña; una aglomeración de edificios regulares, llenos de ventanas simétricas, cubiertos de tejados rojos, rematados por una *selva* de chimeneas cilíndricas que vomitan por sus mil bocas continuos vapores fuliginosos. El cielo está velado por una gasa negra, sobre la cual pasan por instantes rápidos relámpagos rojos. El viento lleva un gruñido lejano semejante al de un trueno o al de una gran sirena, aunque más regular y más grave. ([1879] 1998: 48)

Esa “masa” indiferenciada, regular, repetitiva en medio del espectro salvaje es “Stahlstadt, la Ciudad del Acero, la ciudad alemana, la propiedad personal de Herr Schultze [...], el más grande forjador de acero, y especialmente el más grande forjador de cañones de ambos mundos” ([1879] 1998: 48). La ciudad que Herr Schulze ve en France-Ville no le produce intriga ni le suscita un interés metropolitano, de consumo o lujo, sino que desata la pulsión de destrucción del objeto de deseo negado que la composición psíquica industrial le impide gozar. Schultze, como los bárbaros y las clases populares de la Comuna (Lee 2006: 550), desea la destrucción de la metrópolis porque ahí se esconde el secreto del único goce *real*. En *El país de las pieles*, donde Verne describe “los icebergs, pintorescamente apilados” como formaciones “magníficas”, ese lugar de enunciación entre el *aquí* y el *allá* de la metrópolis y la otredad, no remite a una ciudad diferente, sino a la supresión de los márgenes que diferencia la historia social de la historia natural:

...aquí diríamos que son las ruinas encaladas de una ciudad con sus monumentos, columnas y muros derrumbados; [pero], *allá*, que es un país volcánico con un suelo convulso, un montón de hielo que forma cadenas montañosas con crestas, estribaciones y valles. (Verne 1873: 142)

Sobre ese imaginario exterior, fuera del espacio metropolitano y más allá de las referencias coloniales, “la cabeza del mundo” que narra Honoré de Balzac en *Ferragus. Chef des Dévorants* produce una constelación de imágenes que opera como un estruendo que anuncia la contracción del mismo espacio metropolitano, de modo que toda la secuencia de expresiones “el más delicioso de los monstruos”, una “maravilla monstruosa”, “¡un completo monstruo!”, “un lujo costoso” y “el más maniático de los monstruos” (De Balzac 2002: 5-6, 32) gira sobre su propio eje. En la *Comedia humana* en general se ensaya una modificación de ese lugar de enunciación de las ruinas y los vestigios que, lejos de subvertir el imaginario narrativo de la modernidad, reafirma el espacio metropolitano como fuerza gravitacional. Para Balzac, la Kamtchatka es el espacio del miedo y la violencia de las clases populares del *foubourg*, el escenario del *paisaje volcánico* de la ciudad. El “segundo París”, que surge tras el triunfo de la Revolución de 1789, produce una escisión en el tiempo narrativo de la *Comedia* no solo porque sitúa el acontecimiento como una revelación teológica del advenimiento de la modernidad urbana, sino también porque relega al *primer* París a las representaciones del paisaje como historia natural (es decir, *pasada*) de la realidad política y social (De Balzac CED III: 612). A pesar de que es Balzac quien verbaliza la transformación de la ciudad como expresión de la “*spéculation*”, que poco tiene de metafísica frente a un sentido hoy asociado a la financiarización del espacio y al capital inmobiliario, la composición del

espacio mediado por diversas formas de otredad (en este caso específico, de clase) devuelve la imagen de la ciudad al imaginario de la sistematización monumental de la segregación inevitable:

En este momento la especulación, que tiende a cambiar el rostro de este rincón de París y a construir sobre el baldío que separa la rue d’Amsterdam de la rue du Faubourg-du-Roule, sin duda modificará la población, ¡porque la pala es en París más civilizada de lo que uno podría pensar! Al construir hermosas y elegantes casas con conserjerías, revestirlas de aceras y montar allí comercios, la especulación aparta sin consentimiento a las personas a través del precio de la renta, aparta los hogares sin muebles y los malos inquilinos. De esa manera los barrios se deshacen de las poblaciones siniestras y de estos tugurios donde los policías sólo pisan por orden de la justicia. (De Balzac CEC XVII: 382)

Ahora bien, si en “el viaje de Verne el espacio y el tiempo se articulan fundamentalmente en el marco de una narración en la que emerge una verdadera poética del espacio en el sentido que Bachelard le da al término” (Dupuy 2013: 49), esa misma poética registra una frontera donde el momento liminal del viaje por el mundo o al fondo del mar depende del tránsito de la metrópolis a la colonia, de la civilización a la barbarie y de la teología del poder a la historia natural carente de temporalidad; o, en el caso de Balzac, el viaje del centro a la periferia. En ese relato de la historia en suspenso, donde solo el movimiento hacia lo desconocido registra el cambio de perspectiva entre la antigüedad y la modernidad, París aparece como una ciudad en transformación constante donde las ruinas tienen un sentido patrimonial, inscribiéndose en la historia de un espacio restringido pero absoluto que transita entre los imaginarios urbanos del siglo XIX con sus propias contracciones simbólicas como epicentro de los “representantes sinceros y de los militantes del progreso”, que harían “todo

lo posible por salvar esa ciudad incomparable, monumento glorioso erigido en honor al arte del progreso de los hombres” (Verne [1879] 1998: 117).

2. VOLTAIRE Y EL PULSO DE LA DEMOLICIÓN

Para el Voltaire de “Los embellecimientos de París”, como para el Verne del asedio real-imaginario de los cañones de Stahlsatdt, las ruinas son transitorias y evanescentes en la necesidad de la suspensión del tiempo histórico donde dialogan los lenguajes de la ciudad:

...si se incendiara la mitad de París, la reconstruiríamos soberbia y agradable; [...], ese proyecto traería gloria a la nación, un honor inmortal al cuerpo de la ciudad de París, estimularía todas las artes y atraería extranjeros de los confines de Europa, lejos de empobrecerlo, enriquecería al Estado [...] acostumbraría a trabajar a mil vagabundos indigentes que hoy basan su miserable vida en la infame y punible práctica de la limosna, y que solo contribuyen a deshonorar nuestra ciudad. (Voltaire, CEC XXIII: 298)

Voltaire implora el genio ilustrado de alguien que pueda “dibujar el proyecto” sentando el sueño de la belleza en el banquillo del higienismo y el desprecio por las masas ajenas a la caracterización sublime de la razón ilustrada al servicio de la *humanidad*:

[...] solo tenemos dos fuentes de buen gusto, todas las demás son dignas de un pueblo; el Louvre, las Tullerías, los Campos Elíseos igualan o superan las bellezas de la antigua Roma, pero el centro de la ciudad, oscuro, constreñido, espantoso, representa la época de la barbarie más vergonzosa. (CEC XXIII: 297)²

² La Fontaine des Quatres-Saisons a la que remite Voltaire se comenzó a construir en 1739 con un costo total de 130.000 libras, incluido el terreno, los materiales y los

Los habitantes de París “son mansos, frívolos y se ocupan de pequeñeces [...], viven como niños que nunca saben la razón de lo que se les ordena”, incapaces de comprender por sí mismos la conveniencia de la intimidad entre “la utilidad y la ornamentación” (CEC XXIII: 473). Hace tres siglos, decía Pierre Patte en el mismo sentido, “la ciudad casi no ha cambiado, quedó en el estado de confusión donde la dejó la ignorancia de nuestros padres” (1767: 212), por ejemplo, “[l’]Ile du Palais] a penas a cambiado desde que la cortesía y las bellas artes remplazaron a la barbarie gótica (189); sin embargo, “se eliminarían las casas sobre los puentes, así como todo lo que esté mal construido, mal decorado, de construcción gótica, o cuyas proporciones se consideren viciosas en comparación con los embellecimientos proyectados” (221). Entre la infancia como símbolo de la barbarie y la vejez de la ignorancia, la transformación y el embellecimiento se sitúan en la suspensión del tiempo de Verne, en un presente idílico tan ideológico como imaginario.

Cuando Voltaire asocia los “godos y vándalos” a la incapacidad de sensibilidad estética no solo inaugura el sentido moderno del *vandalismo*, sino que también inscribe la identidad nacional francesa en el criterio estético de Jean Passepartout señalando que “un *vrai français* solo puede ser alguien que ama el arte” (Voltaire CEC XXIII: 354). En los debates parlamentarios de 1792, la asociación entre barbarie y destrucción de una parte, y entre civilización y conservación de otra, produce una doble institucionalidad que se expresa en la formalización del monumento como patrimonio y en la tipificación del embellecimiento a la vez. Cuando Bertrand Barère refiere esta dualidad, apela a la sensibilidad revolucionaria y a los lugares que suscita *dentro o fuera* de ella:

salarios. Ese mismo año, el gasto social en alimentación de la municipalidad de París fue de 100.000 libras (Massouine 2008: 69).

[...] las revoluciones de los pueblos bárbaros destruyen todos los monumentos y borran las huellas dejadas por el arte. Las revoluciones de los pueblos ilustrados las preservan, las embellecen y las transforman en el aspecto ornamental más fascinante del imperio de la ley. (Springath 1980: 512)

El abate Grégoire, símbolo público de la defensa constitucional de la abolición de la esclavitud, pliega de cierto modo ese mismo sentido sobre la identidad nacional como marco institucional: “inscribamos en todos los monumentos y grabemos en todos los corazones esta frase: *los bárbaros y los esclavos aborrecen las ciencias y destruyen los monumentos de las artes; los hombres libres las aman y las conservan*” (Grégoire [1794] 1990: 157). Sin embargo, es la función que le otorga Henri Rebour la que signa la norma de la imagen inaugurada por Voltaire:

[...] destruir estatuas no significa destruir el despotismo; significa destruir los monumentos erigidos por el arte [...], les pregunto si un pueblo amante de la libertad realmente desea imitar la conducta de los godos y los vándalos derribando monumentos que las bellas artes erigieron por tres siglos. (Rebour 1896: 109)

La intervención de Rebour en la Asamblea no apela solo a la barbarie de la destrucción, sino también a la pretensión de centralidad cosmopolita de las *lumières* nacionales –revolucionarias o no. La sistematización de las obras de la corona, “principalmente pinturas, estatuas y otros monumentos de bellas artes” (Merlet et al. 1792: 78), adquiere con la gestión de Rebour un sentido de identidad y exposición nacional que, asociado a la dimensión institucional del patrimonio, exige la conformación legal de la gestión de la apropiación de las obras de la aristocracia primero, y de las obras de los saqueos coloniales después (Raffaelli 2017). La imagen de Francia como centro

gravitacional, y de París como su eje, excede la narrativa de la Revolución y se proyecta con el trabajo de Louis-Auguste de Forbin como un ejercicio simbólico del poder en la transformación de la ciudad en una *terza Roma*, de la que el Louvre será la referencia de la experiencia estética de la modernidad (Le Rouzic 2015).

La imagen de la ciudad metropolitana, *cosmopolita*, se inscribe así en una narrativa que liga el imperativo ilustrado con la aceleración de Napoleón y el deseo de convertir París en “la verdadera capital de Europa [...], en una ciudad de dos, tres, cuatro millones de habitantes, en una palabra, en algo fabuloso y colosal hasta hoy desconocido” (Fain 2001: 104). Las imágenes de la remodelación y la decoración que evocan los diputados de 1792 como expresión concreta de la conservación, es subsumida en el espacio impensable que insinúa Napoleón desde una temporalidad diferente, donde “más que construir, hay que demoler” para embellecer París (De Las Cases [1823] 1935: 38). En este sentido, Napoleón es post-revolucionario no solo por la coronación de 1804 en Notre-Dame, sino porque produce una escisión donde los revolucionarios de 1789 adquieren una posición *anticuada* frente al imperio del capital que no pueden imaginar. Napoleón, a diferencia de Voltaire y los diputados de la comisión que le dieron forma a la noción de patrimonio nacional, insinúa la ciudad desde la dimensión de una *Realpolitik* urbana para la que las catástrofes circunstanciales ya no representan una posibilidad de la épica de la reconstrucción, sino su anverso como catástrofes deliberadas inscritas en la necesidad de la demolición, o el paso del rito de la transformación desde el plano de los medios al de la finalidad;³ una

³ Cuando la Asamblea de 1789 decreta la expropiación de las propiedades del clero y la Corona, y la Asamblea de 1792 desamortiza los bienes inmuebles de los migrantes no naturalizados, la Revolución arroja al mercado inmobiliario de París 400 hectáreas sobre el total de las 3.370 existentes; es decir que, en tres años, se puso a la

imagen de época ya presente en el *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier:

[...] la Ile de la Cité ofrece un desagradable aspecto de pequeñas casas aplastadas. Los carruajes tienen problemas para girar en las calles; tienes que ser un cochero hábil para salir del apuro. Algunos edificios imponentes hacen que los demás se vean incluso en peor estado, [aunque en] los barrios nuevos, donde, por el contrario, todo se alinea; sin lugares estrechos, sin callejuelas estrechas; son grandes y regulares. (1994, II: 35, 455)

La interpretación que Friedrich Engels propone de la transformación de París es, en este sentido, una lectura de la intervención como ritual estético de una pulsión de repetición. Al igual que el *maître* Frenhofer en *La Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, que Engels asocia al tormento que la obsesión por la forma narrativa de *El capital* genera en Marx, la transformación borra de manera repetitiva lo que produce (Narváez 2020); como una *Wiederholungszwang* total en nombre del embellecimiento, la transformación deja huellas y residuos sintomáticos que caracterizan la desposesión continua de las masas populares, y que con la Comuna subvierten el orden del discurso del espacio en suspenso devolviéndolo al vértigo de la realidad política en el contexto del “lujo comunal” y la reacción militar de Versalles (Ross 2016).

venta más del 10% de los predios edificados de la ciudad. El gesto teológico fundacional de la República está aquí en darle a la Revolución de los ciudadanos libres, iguales y fraternos la posibilidad de realizar en público la escena privada de la burguesía que desplaza el uso para producir el espacio del consumo estético de la *ville*. Ese mismo año se inaugura el trabajo de la Commission des Artistes conducida por Edme Verniquet. De manera significativa, los planos y las propuestas técnicas de la Comisión, suspendida en 1797, se pierden en 1871 con el incendio de los Archivos nacionales en el Hôtel de Ville.

Con la destrucción de las viviendas obreras –ajenas a la dignidad de la ruina monumental en el relato del amplio bonapartismo– el embellecimiento sitúa la construcción en la circulación continua del capital que, además de transformar París en una ciudad de lujo –*ein Luxustadt* (el *pathos* urbano de la narración de Verne)–, tiene su finalidad en “formar un proletariado de la construcción específicamente bonapartista” (Marx & Engels, MEW XVIII: 260). En ese mismo sentido, agrega:

Hausmann, el nombre público del mago-urbanista de la ciudad en el siglo XIX, no es (solamente) una biografía de la gestión municipal de París, sino también un concepto y una relación abstracta, una tendencia a la construcción colosal cuyo espíritu se pasea por Londres, Manchester y Liverpool, y que en Berlín y Viena se siente como en casa (MEW XVIII: 215).

Ahora bien, lo que Engels entiende por “espíritu haussmanniano” anticipa y excede los trabajos de la Commission des embellissements de 1853, y ya está presente en las imágenes idílicas de Voltaire y en la poética del espacio de Verne, en las propuestas de la Commission des Artistes de 1794 y en la verbalización de Napoléon y Mercier; en ese registro simbólico continuo, la poética del espacio de Verne es una poética de la magia de los medios, su lenguaje de las imágenes es un dialecto de la misma gramática social de Hausmann, aunque con ritmo e inflexiones propias. El problema es, entonces, que la magnitud de la transformación de Hausmann no está en la inauguración de un lenguaje, sino en la producción de un arquetipo simbólico que significa la experiencia urbana del siglo XIX como una tensión entre la pretensión de forma global y el carácter irrepetible de París. La potencia del lenguaje de Hausmann está en la producción simbólica de un poder *abstracto*.

El discurso de François Guizot ante la Cámara de Diputados en 1843 vuelca el sueño de Voltaire en el imperativo de la modernidad, “¡iluminénse, enriquezcanse, mejoren la condición moral y material de Francia!” (Guizot 1864: 68). Aunque en la contracara del discurso de Guizot aparece también la transformación del imperativo; si el “*enrichissez-vous!*” de 1843 le da el rito a la prosperidad de la France-Ville de Verne, el proyecto paradigmático de Haussmann le da la forma material del espacio infinito de la abstracción: *urbanisez-vous!* La Commission des embellissements de París que forma Napoleón III tras transformar la II República en el II Imperio inaugura una forma de intervención urbana que ya no se reduce a los nombres de las calles, la edificación de arcos y puertas, o la construcción de monumentos autorreferentes, sino que hace de la transformación la norma de la subsistencia de la ciudad. Cada elemento, cada oscilación entre la conservación y la innovación, pasa a cumplir una función subordinada al entramado urbano como escenario de las pasiones del mercado que exige la evanescencia del sentido y de la reconstrucción:

[...] no es el vandalismo revolucionario lo que hay que culpar, sino la necesidad de dinero de la República y el Imperio en guerra casi permanente desde hace más de veinte años. No fueron los revolucionarios antirreligiosos quienes provocaron la desaparición de iglesias y conventos, sino los especuladores burgueses, ávidos de ganancias rápidas. (Fierro 1998: 7)

En una carta de Haussmann al (ahora) Emperador, donde se explicita el conjunto de imágenes que van adquiriendo sus nuevos sentidos en un mundo (urbano, habría que agregar) en constante transformación, la idea de civilización entraña explícitamente la posición de la marginalización demográfica mediada o constituida como una composición de clase:

No es necesario que París, capital de Francia, metrópolis del mundo civilizado, destino favorito de todos los viajeros del ocio, tenga fábricas y talleres. Que París no puede ser sólo una ciudad de lujo, lo concedo. Debe ser un foco de actividad intelectual y artística, el centro del movimiento financiero y comercial del país, así como la sede de su gobierno; eso basta para su grandeza y prosperidad. En este orden de ideas, es necesario entonces no sólo continuar, sino acelerar la realización de las grandes obras viales diseñadas por Su Majestad, derribar las altas chimeneas, volcar los hormigueros donde se agita la envidiosa miseria, y en lugar de agotarse en la solución del problema cada vez más insoluble de la vida parisina barata, aceptar en buena medida el alto costo de los alquileres y de la comida, inevitable en cualquier gran centro de población, como un medio auxiliar para defender París de la creciente invasión de los trabajadores de la provincia (Rustenholtz 2015: 45)

Desde una perspectiva amplia, se podría pensar la última frase de Haussmann como una reacción anticipatoria a las condiciones sobre las cuales el proyecto de transformación de París puede realizarse durante la segunda mitad del siglo XIX. Como un resguardo de las consecuencias inmediatas de la modificación a escala monumental, Haussmann antepone el sentido de la marginalización y de la periferyización demográfica como una respuesta que antecede a la pregunta del modelamiento urbano o, como situación análoga, proyectando el carácter inevitable de la precarización y, eventualmente, también de la racialización de los trabajos como da a entender, con pocos matices, en la prensa bajo la imagen de un “París para los parisinos”:

¿Es en estricto rigor una comuna esta inmensa capital? ¿Qué vínculo municipal une a los dos millones de habitantes que pasan por aquí? ¿Podemos observar afinidades de origen entre ellos? ¡No! La mayoría pertenecen a otros departamentos;

muchos a países extranjeros, en los que conservan su parentesco, sus intereses más queridos y, a menudo, la mejor parte de su fortuna. París es para ellos como un gran mercado para el consumo; un enorme sitio de construcción; un escenario de ambiciones; o simplemente una cita de placer. No es su país. Hay un gran número de ellos que, a través del trabajo, el orden y la economía logran encontrar un puesto honroso en la ciudad [pero hay] otros que, desplazados incesantemente de taller en taller, de habitación en habitación, utilizan como hogar los lugares públicos; [...] son verdaderos nómadas dentro de la sociedad parisina, absolutamente desprovistos de cualquier sentimiento municipal (Haussmann 1864: s/p).

De acuerdo a los trabajos de Pierre Casselle, la Comisión de 1853, precedida por Henri Siméon durante la administración municipal de Jean-Jacques Berger, antecede y excede las decisiones del Barón. A propósito de la las *Mémoires* de Haussmann, Casselle precisa que, “son más reveladoras de su fuerte personalidad, que de la relación objetiva con su obra administrativa” como prefecto del Sena (1997: 646; cf. Paccoud 2016). De cualquier manera, lo interesante de la investigación de Casselle no es la relativización del lugar de Haussmann en la transformación, sino el énfasis en la inevitabilidad de un proceso donde convergen con diversos grados de autonomía relativa las respuestas centralizadas a la *question sociale*, la precisión demográfica y cartográfica, la conformación de museos y monumentos nacionales, el surgimiento de las clases medias, de la fotografía, del turismo regional y colonial, y de la moda como mercado, cada uno con sus propios recorridos y matices. Paradójicamente, lo que Casselle obvia en su análisis de las sesiones de la Comisión, del plan de trazados diseñado por Siméon con el sustento historiográfico de las calles de París sistematizado por Louis y Félix Lazare, es lo cerca que estaba Haussmann de la ilustración urbana de Voltaire que, como un

maestro de ceremonias, subsume cada aspecto específico de la transformación en la profesionalización de la administración política y el buen gobierno. “¡Bendito el cielo si hay algún hombre tan celoso para abrazar este proyecto, un alma fuerte que lo persiga, y que tenga las habilidades para lograrlo!” (CEC XXIII: 304), dice Voltaire en su deseo ilustrado de un alma inexistente que quizás Haussmann guardaba en una lectura subconsciente:

[...] cualquiera podría ejecutar las obras cuya dirección me encomendara el Emperador y las que se deben a mi propia iniciativa; pero nadie, estoy seguro, habría tenido la audacia de concebir, y la perseverante voluntad de llevar a cabo el plan de afrontarlo todo con los únicos recursos ordinarios de la ciudad, acrecentados sin cesar durante nuestras fructíferas empresas. (Casselle 1997: 674)

La imagen de Voltaire como un falso profeta de la demolición, como un productor de ruinas y “mitos de otra época”, recae en la acusación de Jules Ferry antes de la votación para la administración de los fondos de la ciudad; Haussmann, con los espectro de Voltaire y Napoleón detrás, “no embellecen, arruinan, no embellecen, demuelen”, nadie se enriquece, “se endeudan”, no aplastan al infame, “aplantan el presente, comprometen el futuro, y será uno de los grandes enigmas de esta época que estas fantasías se hayan tolerado por tanto tiempo” (Ferry 1868: 11). El economista Jean-Édouard Horn comprende la magnitud de la transformación, de esa obra “formidable” que “asusta y marea”, una obra con tal “audacia en la concepción que no teme a ningún obstáculo y no controla los escrúpulos; [una] actividad devoradora que, en la ejecución, no conoce límites ni tregua; [un] poder indefinido que puede atreverse sin arriesgar nada”, algo completamente “extraño, insólito” (1869: 9). En un alarde de humanismo circunstancial, Horn sostiene:

[Nunca un administrador municipal] movió tantos millones y tantos escombros, derribó tantas casas y desplazó a tantos inquilinos. En vano se buscaría en el mundo occidental otro funcionario que ejerciera una influencia tan tajante y persistente sobre todas las condiciones de vida de ciento ochenta mil ciudadanos libres. (1869: 10)⁴

3. EL PARÍS DE CUASIMODO Y LA POÉTICA DE BAUDELAIRE

En un ensayo 1947, Franz Vossen dice que la “razón última de lo que Haussmann emprende en París” es la “obsesión por los espacios abiertos, la obsesión por la distancia” (1947: 392). La fascinación ensaya una apertura de la ciudad que dismantela los vestigios de la fortificaciones y de las *barrières* de la ciudad medieval ensimismada, permitiendo una “comunicación directa, espaciosa, monumental y estratégica” a través de bulevares, avenidas y pasajes, y una proyección sin desviaciones mediante estaciones ferroviarias para “salir de la ciudad y avanzar directo” a Berlín, Varsovia y Moscú, directo al “espacio infinito” (1947: 392) que circula en la poética global del espacio de Verne. El París de Cuasimodo, barrial, provinciano y arte-

⁴ La oposición de Horn, justificada o no, adquiere un sentido especial en relación a las cifras proyectadas por Haussmann (1890, II: 455-457): entre 1852 y 1860 se demolieron 4.349 casas del “*ancien Paris*”, es decir, de los 11 *arrondissements* previos a la reforma del 16 de junio de 1856, y en el “*Paris agrandi*”, es decir en los 9 *arrondissements* anexados a la administración del Sena, se demolieron 15.373 edificios entre 1860 y 1870. En ambos casos, las intervenciones de demolición y construcción fueron de 9.617 y 34.160 respectivamente, lo que equivale a una pérdida de los 2/3 del total de construcciones previas de las periferias y los *faubourgs*. Es decir que, de manera inversa al imaginario de modernización focalizada en “*le cœur de la ville, l’île de la Cité*” (Fierro 1998: 8), la Commission des embellissements interviene principalmente los barrios pobres de París. Posteriormente, Jacqueline Beaujeu-Garnier (1993) estima que entre 1950 y 1989, se demolieron el 30% de los inmuebles de París, una cifra análoga a las demoliciones del Segundo Imperio.

sanal, desaparece o se subsume en el entramado del París de la transformación, metropolitano, urbano y comercial. Sin embargo, muy lejos de las pretensiones de Vossen, lo que se abre también es la infinitud abstracta.

El aspecto abstracto del embellecimiento, la influencia posible en todas las condiciones de la vida urbana sin determinar de manera centralizada ninguna de sus características concretas, es precisamente el modo de la *Realpolitik* de la ciudad moderna, la forma vacía de la ontología del espacio del capital. Si contextualmente se puede referir la ciudad como obra del embellecimiento, no es por una normalización específica de cada aspecto particular de la vida cotidiana, por una secuencia irreproducible de leyes y edictos improcesables en la experiencia urbana, sino por el carácter abstracto de la totalidad donde la ciudad toma el lugar de los marcos de referencias simbólicos que la anteceden. La astucia de Guizot y Haussmann es la astucia de la universalidad relativa de la modernidad; en la ciudad de la transformación *cualquiera* puede enriquecerse y urbanizarse solo si no son *todos* los que ocupen ese lugar concreto en el entramado simbólico. En este sentido el lenguaje de la ciudad moderna depende de la inscripción arquetípica de la gramática social de la leyenda, donde siempre es posible que *un* campesino peregrino sea coronado rey en una procesión que explicita el lugar y la función del ritual del poder en el espacio público.

El espectro haussmanniano produce con cada tensión y pliegue restos que, como huellas mnémicas, relatan las pasiones nostálgicas de la burguesía o las intromisiones irrevocables del imaginario popular, que en la poética del espacio de Victor Hugo ocupan el lugar de insidia moral de la destrucción organizada. El vandalismo de los arquitectos y de las administraciones municipales de la Restauración, con su obsesión por las columnas y las columnatas, por la destrucción de

iglesias y de parroquias, y que pone al “albañil por sobre el sacerdote”, tiene para Hugo su expresión paradigmática en el proyecto que traza la continuidad recta entre el Louvre y la Barrière du Trône. A la anticipación del boulevard en los años treinta, al “proyecto burlesco” de la Restauración, le espera “un motín de artistas” (1832a: 617) que nunca sucede, como expresión de la tensión entre una idea de belleza y la forma urbana del embellecimiento.⁵

En la demolición Hugo intuye, de manera paralela a las falsas profecías de Voltaire, el *pathos* nacionalista como signifiante de la historia de la *ville* y de la experiencia de las construcciones:

[...] desde la Revolución de Julio han continuado las profanaciones, aún más desastrosas y mortíferas, y con otras apariencias. Al pretexto piadoso ha sucedido el pretexto nacional, liberal, patriótico, filosófico, volteriano. Ya no restauramos, ya no estropeamos, ya no afeamos un monumento, lo derribamos. Y hay buenas razones para ello. Una iglesia es fanatismo; una mazmorra es feudalismo. Se denuncia un monumento, se masaca un montón de piedras, se destruyen ruinas. Nuestras pobres iglesias apenas logran salvarse tomando la escarapela. No hay Notre-Dame en Francia, tan colosal, tan venerable, tan magnífica, tan imparcial, tan histórica, tan tranquila y tan

⁵ Muy por el contrario –intenta elaborar Couperie en un análisis que tiene a su manera a hipotetizar la imagen de la ciudad– son los mismos artistas lo que encarnan la desesperación de Hugo: “Los únicos estragos de la guerra, después de los de los daneses, se deben a la guerra civil de 1871: París fue destruida sólo por sus habitantes, pero esta destrucción fue llevada muy lejos, más allá quizás de lo que inevitablemente conlleva la vida de una ciudad cuyo crecimiento nunca cesó. Estas destrucciones resultan, según la época, de la pobreza exasperada de unos, de la riqueza y gustos cambiantes de otros, de los grandes proyectos de los gobiernos en sus capitales, de la influencia de arquitectos ansiosos por innovar en el principal centro artístico del país, y también, sin duda, rasgos de carácter que pertenecen a la psicología de los pueblos y en los que no entraremos” (Couperie, 1968: s/p).

majestuosa como es, que no tenga su banderita tricolor en la oreja. (Hugo 1832a: 616)

Charles Montalbert, eco imprevisto de la resistencia de Hugo a la larga transformación, devuelve la demolición al vandalismo de la barbarie y de la infidelidad:

[...] el vandalismo moderno no es solo brutalidad y estupidez a mis ojos, también es un sacrilegio. Yo pongo fanatismo en combatirlo, y espero que este fanatismo compense a sus ojos la tibieza de mi estilo y la completa ausencia de toda ciencia técnica (De Montalbet 1833: 479).

Aquí la suposición del fanatismo de Voltaire le deja su lugar al fanatismo de la *urbs*:

[...] hijos del viejo catolicismo, estamos en medio de nuestros títulos nobiliarios: estamos enamorados y orgullosos de él, es nuestro derecho; defenderlos hasta el límite es nuestro deber. Por eso pedimos repetir, en nombre de la antigua religión, como lo hacéis vosotros en nombre del arte y de la patria, este grito de indignación y vergüenza que la devastación de Italia arrancó a los papas de los grandes siglos; expulsar a los bárbaros (De Montalbet 1833: 524).

Es en esa tensión entre la firma de Voltaire, “*écrasez l’infâme!*”, y la urgencia de Montalbert, “*expulser les barbares!*”, que Notre-Dame circula como un gesto híbrido de nostalgia e inevitabilidad.

En la imagen idílica de Hugo, París es el escenario simbólico de la ciudad secularizada, la ciudad del padre de Breul, “parisino de origen y *parrhisino* en el hablar, puesto que en griego *Parrhisia* significa libertad de hablar” (Hugo 1832b: 21), el sueño de la *Liberté*. En esa libertad selectiva, diametralmente opuesta a la reclusión de

Quasimodo, el tiempo avanza al revés, como un retorno trazado por la huella de la diferencia, y el espacio invierte el sentido público que Hugo lamenta en la subsunción de la *ville* en la *cit  *:

[...] en la Gr  ve podía admirarse la diversidad de sus edificaciones, esculpidas en piedra o talladas en madera, representando muestras completas de los diferentes modelos de arquitectura doméstica de la Edad media, remontándose desde el siglo XV hasta el XI [...] una de las diferencias más palpables entre las ciudades de antes y las de ahora, es que ahora las fachadas dan a las plazas y a las calles, y antes eran los hastiales o los piñones los que daban a las plazas; es decir, que las casas han dado media vuelta desde hace dos siglos. (Hugo 1832b: 46)

Lo que se invierte en el relato de Hugo no es el muro, “la superficie límite” –o no solamente–, sino que se invierte principalmente el lugar de la mirada tensionando la “superficie dolorosa del adentro y el afuera” (Bachelard 2000: 189). En la diferencia o en el “simple relativismo de lo grande y lo pequeño” se juega la manera en que las imágenes *arrastran* sentido, pero donde “la imaginación no trabaja en ambos sentidos con la misma precisión” (147). Si en el detalle hay espacio para lo infinito, y “un pobre objeto es entonces el portero del vasto mundo” (141), el problema que propone Hugo es el lugar de la mirada en relación a la elasticidad simbólica de la arquitectura.

Las diferencias de la complejidad del detalle que narra Balzac tienen su lugar en la poética del espacio precisamente en las escenas de la vida de provincia donde las imágenes arrastran sentidos que inclinan la convicción hacia la pequeñez relativa, como en el caso de Saumur para Balzac:

[...] no se puede pasar por delante de las casas sin admirar las enormes vigas que aparecen talladas en formas caprichosas y

que adornan la planta baja de la mayoría de ellas con una especie de bajo relieve [...], aparecen bastidores de ventana gastados, ennegrecidos, cuyas delicadas esculturas, apenas visibles, se nos antojan demasiado ligeras para el tiesto de arcilla parda del que surgen los claveles y los rosales de una infeliz obrera [...], puertas adornadas con enormes clavos donde el genio de nuestros antepasados ha trazado jeroglíficos caseros cuyo significado no se descubrir   jamás. Ora fue un protestante que le confi   su fe, ora un partidario de la Lija que maldijo el nombre de Henri IV. Algún burgués se ha entretenido en grabar sobre el clavo las insignias de su nobleza de campanas, la gloria de su mandato edilicio olvidado para siempre. En esas huellas está toda la historia de Francia. Junto a la trémula casita de paredes endeble en que el albañil ha edificado su batidera, se levanta la mansión de un hidalgo de cuyo blasi  n se ven, sobre el arco de la puerta, algunos vestigios que han sobrevivido a las diversas revoluciones que desde 1789 han agitado el país. (De Balzac CEC V: 207)

La narración de la relación entre decoración, olvido, huellas, vestigios y supervivencia es lo que le permite a Balzac imaginar el siglo desde la diferencia por fuera de los márgenes del embellecimiento, aunque para hacerlo se ve forzado al vuelco simbólico hacia la villa y el paisaje; o, para poder ver, Balzac debe cambiar de escenario. Ahora bien, a diferencia de Hugo y Balzac, Baudelaire hila las miradas de manera diferente desde el lugar de lo irrevocable. En el monólogo de “Los ojos de los pobres”, la transformación urbana, la oscilación entre demolición y renovación, tiene también un sentido generacional entramado por los conflictos de representaciones de la subjetivación en la modernidad:

[...] los ojos del padre decían ‘  Qu   precioso, qué precioso!, se [diría que todo el oro de este pobre mundo se ha concentrado en esas paredes’. Los ojos del niño exclamaban, ‘  qu   precioso, qué precioso!, pero ese es un sitio donde sólo

puede entrar la gente que no es como nosotros'. En cuanto a los ojos del más pequeño, estaban demasiado fascinados para expresar más que una alegría estúpida y profunda. (CEC IV: 76)

La alegría estúpida y profunda, pero también transparente y sincera, es la alegría de los ojos globales donde la diferencia entre las fachadas no se cierra por el gusto, sino que se abre como posibilidad infinita en el consumo y la leyenda de la posibilidad para *cualquiera*. Para Hugo los ojos del niño no pueden representar más que la barbarie de las clases infames, ignorantes y ociosas.

Hugo, como Voltaire, cree en la conciencia ilustrada del Yo como principio de realidad, en la ciudad como principio de individuación; Baudelaire al menos duda, “quisiste sentarte en la terraza de un café nuevo que hacía esquina con un bulevar también nuevo y todavía lleno de escombros, que ya mostraba su esplendor inacabado” (CEC IV: 75). En lo que repara Baudelaire es en el carácter inacabado y siempre inconcluso del esplendor, en la experiencia cotidiana de la transformación, en el polvo, en el escombros y en las huellas que producen los vértigos de las miradas y de las nostalgias que se acercan a la melancolía:

Yo no veo sino con el espíritu todo este caserío,
Este montón de capiteles esbozados y los fustes,
Las hierbas, los grandes bloques verdecidos por el agua /
de las charcas,
Y brillando en las ventanas, el confuso bric-à-bras.

Allí se mostraba antaño una casa de fieras;
Allá yo vi, una mañana, en la hora en que bajo/
los cielos
Fríos y claros el Trabajo se despierta, en que/

la basura
Empuja un sombrío huracán en el aire silencioso,

Un cisne que se había evadido de su jaula,
Y, con sus patas palmípedas frotando/
el empedrado seco,
Sobre el suelo áspero arrastraba su blanco/
plumaje.
Cerca de un arroyo sin agua la bestia abriendo
/el pico

Bañaba nerviosamente sus alas en el polvo,
Y decía, el corazón lleno de su bello lago natal:
‘Agua, ¿Cuándo lloverás? ¿Cuándo tronarás/
rayo?’
Yo veo este desdichado, mito extraño y fatal,

Hacia el cielo algunas veces, como el hombre/
de Ovidio,
Hacia el cielo irónico y cruelmente azul,
Sobre su cuello convulsivo tender su cabeza ávida,
¡Como si dirigiera reproches a Dios!
(Baudelaire CEC I: 258)

Los tonos grises del concreto y de los empedrados escenifican el polvo sobre las alas en una imagen que evoca la desaparición de la Brivière, de los ramales, las cañadas y los canales del Sena con el paso intempestivo del espectro haussmanniano. El cambio, que se vuelve el ritmo de la ciudad, enfrenta al deseo de la resistencia; los grandes cisnes comparten la nostalgia de la ciudad histórica que solo subsiste en la transformación codificada como monumento, como atracción en el rito laicizado de la *Luxustadt* del siglo XIX:

¡París cambia! ¡pero, nada en mi melancolía
Se ha movido! palacios nuevos, andamiajes, blo-
ques,
Viejos arrabales, todo para mí vuélvese alegoría,
Y mis caros recuerdos son más pesados que rocas.

También ante este Louvre una imagen me oprime:
Y pienso en mi gran cisne, con sus gestos locos,
Como los exiliados, ridículo y sublime,
¡Y roído por un deseo sin tregua!
(Baudelaire CEC I: 259)

Cuando Baudelaire desplaza la mirada evoca un gesto doble: de una parte, modifica los márgenes del parisino desde donde se vuelve imposible la figura del “*vrai parisien de Paris*”, y, de otra, sitúa en el centro de la transformación la tensión entre el espanto y el espectáculo. En este caso no se trata (solo) del *flâneur*, sino de la caracterización de los síntomas del embellecimiento y de su pulsión de repetición en la mirada popular de la sensación de esplendor y de prohibición; como el reino de Dios, la ciudad haussmanniana es para *cualquiera*, pero no para *todos*.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Hacia fines del siglo XIX, siguiendo el ritmo que ofrecen las Exposiciones universales, las imágenes de París comienzan a multiplicarse tanto por la función técnica y simbólica de la fotografía como por la multiplicación de espacios de consumo *de* la ciudad *para* la ciudad. Sin embargo, la idea o tensión entre demolición y embellecimiento comienza a desaparecer con la generación de Baudelaire, que ya no ve necesariamente la transformación en relación al pasado inmediato o evocado, sino en relación al presente como síntoma de una lógica continua, constante y monumental que tiende a atenuarse o a focalizarse,

pero no a detenerse. Esa mirada, presente en Baudelaire, es la que fascina en parte a Benjamin y en parte a los estudios contemporáneos porque se expresa con el léxico de la transformación *realizada* sin contradecir la transformación en proceso; es decir, un léxico para el que la transformación ya no es una promesa (Voltaire) o una amenaza (Hugo), sino la condición material de la realidad independientemente del lugar relativo que ocupe el funcionario, el obrero o el *flâneur*.

Con ese horizonte en consideración, y que se expresará a su manera y con diferentes magnitudes tanto en Barcelona y Berlín como en las pretensiones metropolitanas de las ciudades latinoamericanas en los periodos liberales de la segunda mitad del siglo XIX, aquí no hemos pretendido más que ensayar un registro de referencias desde diversos momentos e inflexiones de la trayectoria de la demolición y el embellecimiento como *norma* y *forma* de la metrópolis como expresión de la modernidad. Este tipo de recolección de imágenes simbólicas y relatos literarios no pretende en ningún caso remplazar las voces biográficas y narrativas de las clases populares que conforman los procesos materiales de la transformación y la marginalización del *embellissement* como registra Jacques Rancière (2012), sino solo encuadrar algunos reflejos de un proceso constante de intervención centralizada, capitalista y colonial del espacio urbano.

REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston (2000), *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcín (Buenos Aires: FCE).
- BAUDELAIRE, Charles (1869), *Œuvres Complètes* (Paris: Michel Lévy frères).
- BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline (1993), *Paris: hasard ou prédestination?* (París: Hachette).
- BENJAMIN, Walter (1991), *Gesammelte Schriften* [GS], tomo V, partes 1-2: “Das Passagen-Werk”, edición de Rolf Tiedemann y Hermann

- Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- BERLIOZ, Hector (1835), “De la partition de Zampa”, *Journal des Débats*, 27 de septiembre, 1-2.
- ____ (1972-1979), *Correspondance Générale* [CG], en ocho volúmenes, ed. de Pierre Citron (París: Flammarion).
- CASSELLE, Pierre (1997), “Les travaux de la Commission des embellissements de Paris en 1853: pouvait-on transformer la capitale sans Haussmann?”, *Bibliothèque de l'école des chartes*, 155, 2: 645-689.
- COUPERIE, Pierre (1968), *Paris au fils du temps* (París: Éditions Joël Cuénot).
- DE BALZAC, Honoré (1874), *Œuvres Complètes* [CEC], 21 vols. (París: A. Houssiaux).
- ____ (1935), *Œuvres Diverses* [CED], 3 tomos, ed. dirigida por Pierre Gusman (París: Louis Conard).
- ____ [1833] (2002), *Ferragus. Chef des Dévorants* (París: Éditions du Boucher).
- DE MONTALBERT, Charles (1833), “Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo”, *Revue des Deux Mondes*, I: 477-524.
- DE LAS CASES, Emmanuel [1823] (1935), *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, volumen 2, comp. por Jean Prévost (París: Gallimard).
- DUPUY, Lionel (2013), “Poétique de la ruine et imaginaire géographique dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne”, *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales*, 120: 49-59.
- FAIN, Agathon (2001), *Mémoires*, ed. de Christophe Bourachot (París: Arléa).
- FERRY, Jules (1868), *Les comptes fantastiques d'Haussmann*. (París: Armand Le Chevalier).
- FIERRO Alfred (1998), *Dictionnaire du Paris disparu. Sites & monuments* (París: Parigramme).
- GUIZOT, François (1864), *Histoire parlementaire de France: recueil complet des discours prononcés dans les Chambres de 1819 à 1848* (París: Michel Lévy frères).
- GREGOIRE, Henri [1794] (1990), “Reprise du rapport de Grégoire, au nom du comité d'Instruction publique, sur les destructions des monuments des arts, lors de la séance du 14 fructidor an II (31 août 1794)”, *Archives Parlementaires de la Révolution Française*, 96: 150-157.
- HAUSSMANN, Georges Eugène (1890), *Mémoires*, 3 vols. (París: Victor Havard).
- ____ (1864), “s/n”, *Le Moniteur*, 6 décembre.
- HARVEY, David (2008), *París, capital de la modernidad*, trad. de José María Amoroto Salido (Madrid: Akal).
- HEINE, Heinrich (1974), *Werke* [W], tomo 4: “Französische Zustände; Die Romantische Schule”, ed. de Helmut Holtzhauer, 3ª ed. (Berlín: Aufbau-Verlag).
- HORN, Jean-Édouard (1869), *Les finances de l'Hôtel de Ville* (París: Dentu).
- HUGO, Victor (1832a), “Guerre aux démolisseurs”, *Revue des Deux Mondes*, V: 607-622.
- ____ (1832b), *Notre-Dame de Paris. 1482* (París: Renduel).
- LEE, Daryl (2006), “The Catastrophic Imaginary of the Paris Commune in Jules Verne *Les 500 millions de la Béguine*”, *Journal Neophilologus*, 90: 535-553.
- LE ROUZIC, Rose-Marie (2015), “Le voyage dans le Levant de Louis-Auguste de Forbin, peintre, directeur du musée royal du Louvre (1816-1841), en mission pour les antiques (1817-1818)”, *Journal des Savants*, 1: 139-182.
- MASSOUNIE, Dominique (2008), “Le chantier de la fontaine des Quatre-Saisons, rue de Grenelle (1739-1745)”, *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, 16: 59-70.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (1962), *Werke* [MEW], tomo 1, (Berlín: Dietz).
- MERCIER, Louis Sébastien (1994), *Tableau de Paris*, edición establecida por Jean-Claude Bonnet, 2 tomos (París: Mercure de France).
- MERLET *et al.* (firm.) (1792), “Séance permanente du vendredi, 10 Août 1792”, *Procès-verbal de l'Assemblée nationale*, tomo 12 (París: Imprimerie nationale).
- MURRAY, Cara (2008), *Victorian Narrative Technologies in the Middle East* (Londres: Routledge).

- NARVÁEZ, Angelo (2020), “Marx, Dickens y Balzac”, *El ejercicio del pensar. Boletín del GT-CLACSO Herencias y perspectivas del marxismo*, 3: 21-28.
- PACCOUD, Antoine (2016), “Planning law, power, and the practice: Haussmann in Paris (1853-1870)”, *Planning Perspectives*, 31, 3: 341-361.
- PATTE, Pierre (1767), *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* (París: Rozet).
- RAFFAELLI, Gianmarco (2017), “La constitution des collections du Muséum par l’appropriation: du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d’Henri Rebour (1763-1839)”, *Les Cahiers de l’École du Louvre*, 11: 2-13.
- RANCIERE, Jacques (2012), *La nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier* (París: Fayard).
- REBOUL, Henri, (1896), “Mandats à l’Assemblée nationale ou à la Chambre des députés”, *Archives parlementaires de 1787 à 1860* (París: Dupont).
- ROSS, Krinstin (2016), *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, trad. de Juanmari Madariaga (Madrid: Akal).
- RUSTENHOLZ, Alain (2015), *De la banlieu rouge au Grand Paris. D’Ivry à Clichy et de St-Ouen à Charenton* (París: La Fabrique).
- SLOTERDIJK, Peter (2010), *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, 2^{da} ed., trad. de Isidoro Reguera (Madrid: Siruela).
- SPRINGATH, Gabriele (1980), “Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794)”, *Annales historiques de la Révolution française*, 242: 510-535.
- VERNE, Jules (1873), *Le Pays des Fourrures* (París: Hetzel).
- ____ [1872] (1997), *Le tour du monde en 80 jours* (París: Hachette).
- ____ [1879] (1998), *Les cinq cent millions de la Béguine* (París: Librio).
- VOLTAIRE (1883), *Œuvres Complètes [CEC]*, 50 vols., nueva edición, texto establecido por Louis Moland (París: Garnier).
- VOSSEN, Franz (1947), “Les deux villes: Du Paris de Quasimodo au Paris d’Haussmann”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4: 385-396.

ANTROPOFAGIA, BAÑOS Y DISECCIONES

Las representaciones visuales

del rejuvenecimiento de Esón en el siglo XV

· Melina Zeiter

Melina Zeiter

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
(Universidad Nacional del Litoral-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Argentina

Antropofagia, baños y disecciones: las representaciones visuales del rejuvenecimiento de Esón en el siglo XV

DOI: 10.36446/be.2023.64.341

Resumen

El rejuvenecimiento de Esón, uno de los episodios del mito de Medea relatado por Ovidio, es una escena extensa, cuya representación visual fue escasamente difundida en la Antigüedad. Las primeras imágenes parecerían datar de mediados del siglo XV. Las representaciones visuales producidas desde entonces pueden clasificarse en dos grandes patrones: los manuscritos franceses y las ediciones venecianas de las *Metamorfosis*. El presente artículo analiza los modos en que fue representada esta escena desde esa fecha hasta principios del XVI. Su objetivo, por un lado, es identificar tendencias generales, diferencias regionales y quiebres temporales; por el otro, postular algunos repertorios iconográficos que podrían haber inspirado los dos patrones antes mencionados.

Palabras clave

Ovidio; Medea; Sacrificio; Canibalismo; Anatomía

Anthropophagy, Baths and Dissections: Visual Representations of Eson's Rejuvenation in the XV Century

Abstract

Eson's rejuvenation, one of the episodes of the myth of Medea recounted by Ovid, is an extensive scene, the visual representation of which during the Antiquity was scarce. The first images seem to date from the mid-15th century. The visual representations produced since then can be classified into two broad patterns: the French manuscripts and the Venetian editions of the *Metamorphoses*. This paper analyses the ways in which this scene was represented from that date until the beginning of the 16th century. Its aim, on the one hand, is to identify general trends, regional differences, and temporal breaks; on the other hand, to postulate some iconographic repertoires that could have inspired the two patterns.

Keywords

Ovid; Medea; Sacrifice; Cannibalism; Anatomy

Recibido: 02/06/23. Aprobado: 21/09/23.

El rejuvenecimiento de Esón es una de las escenas del mito de Medea relatada en el libro VII de las *Metamorfosis* en 117 líneas (Newlands, 1997). De acuerdo con el relato de Ovidio, Jasón pide a Medea que le quite años de vida para dárselos a su padre. La protagonista se niega a restarle tiempo a Jasón, pero accede a realizar un encantamiento para rejuvenecer a Esón. Para ello, monta un carro tirado por serpientes aladas rumbo a tierras desconocidas, fuera del mundo griego, en búsqueda de hierbas y partes animales necesarias. Al volver, espera la noche de luna llena; en la fecha indicada, levanta dos altares y se arrodilla para rezar a Hécate. Tras recibir la ayuda divina, reúne los ingredientes recolectados en un caldero y los revuelve con una rama de olivo, que se reverdece por los mismos efectos. Degüella a Esón, drena su sangre por la garganta y la sustituye con la pócima que había preparado; el hombre despierta rejuvenecido: sus cabellos se tiñen de negro, sus arrugas se rellenan y sus músculos recobran vigor.

La relevancia del episodio no radica solo en su extensión, sino en los matices que permite introducir en la figura de Medea. Autores como Aníbal Biglieri (2005) y Emma Griffiths (2006) han destacado la ambivalencia y complejidad de nuestro personaje: su carácter polifacético resulta difícil de compatibilizar incluso dentro de un mismo relato. Este punto resulta evidente en Ovidio, que muestra una transición abrupta entre la joven enamorada de la Cólquide y la de Corinto, capaz de imperar sobre la naturaleza. Por este motivo, se ha postulado la existencia de dos Medeas o, incluso, de tres (Biglieri 2005: 42).

En esta línea, Carole Newlands (1997) considera que el rejuvenecimiento de Esón es clave para la inauguración de la metamorfosis de Medea, que consiste en el pasaje de una Medea más humana y mortal, con conflictos morales por su enamoramiento de Jasón y sus deberes filiales, a una más distante de lo humano, con una acentuación de su papel de bruja poderosa. Por el contrario, Judith Rosner-Siegel (1982) sostiene que en esta escena mantiene reminiscencias humanas, con vestigios de compasión, y que la pérdida de este carácter se da con el asesinato de Pelías.

No obstante, la escena no fue ampliamente frecuentada en la Antigüedad. En el caso de las fuentes literarias, además de la mención en Ovidio, se registra una referencia previa a los poderes rejuvenecedores de Medea en un poema épico del siglo VII a.C. (Griffiths 2006: 15). En ocasiones se ha aludido al rejuvenecimiento de Jasón, como en un fragmento de *Nostoi* o en comentarios de Ferécides de Siros, que puede atribuirse a la similitud fonética entre los nombres de Jasón y Esón (McCallum-Barry 2014: 26). El poeta Estesícoro, en 580 a.C., evocó las habilidades rejuvenecedoras de Medea en el marco de los Juegos Fúnebres, lo que se correspondería con una versión más antigua de nuestra heroína, considerada como sanadora [*healer*] (Candido 2020: 3). En cuanto a los testimonios visuales, el episodio fue desplazado por la variante del rejuvenecimiento de un carnero, descrita en Eurípides en el marco de la venganza cometida contra Pelías (Griffiths 2006: 23). Esta última se exhibía en las cerámicas áticas del siglo VI a.C. y se caracterizaba por dos mujeres de pie a cada lado de un caldero, en el que se hervía al carnero; en ocasiones, aparecía Pelías supervisando el ritual (Candido 2020: 2).

Esta escasez de imágenes y de menciones textuales no significa que las habilidades mágicas de Medea hayan sido poco conocidas: para la cultura grecorromana, el rejuvenecimiento se asociaba a divinidades

como Hécate, conectada con Medea (Griffiths 2006: 45). Para el siglo VII a.C. la habilidad de Medea para rejuvenecer formaba parte de su “retrato mitológico”, junto con su ascendencia divina, su conexión con la búsqueda de Jasón y su experticia en hierbas (McCallum-Barry 2014: 24). Fritz Graf postula que algunos elementos del episodio pueden relacionarse con mitos de iniciación antiguos (1997: 41-42), mientras que Maria Regina Candido sostiene que las familias encargaban estas ánforas con la escena del rejuvenecimiento del carnero en contextos funerarios porque creían en la habilidad curativa de Medea (2020: 5). Por su parte, María Juana López Medina considera que el procedimiento realizado –la utilización de hierbas de Hécate y el uso de la palabra como sortilegio– sigue una combinación entre remedios tradicionales y la pronunciación de una fórmula mágica que era frecuente en la práctica sanitaria del mundo antiguo romano (2009-2010: 113).

Las primeras imágenes que muestran el rejuvenecimiento de Esón parecerían datar de la segunda mitad del siglo XV. En este momento inicial, se reconocen dos grandes modos de representación: por un lado, las distintas versiones de *L’histoire de Jason* de Raoul Lèfevre; por otro, las ediciones y traducciones de *Metamorfosis* de Ovidio impresas en Venecia. En este trabajo, se intenta un primer acercamiento a estas fuentes visuales, con el fin de identificar patrones de representación, diferencias regionales, quiebres temporales y posibles inspiraciones y préstamos. Se destaca que la búsqueda documental se ha realizado, hasta esta instancia, por medio de repositorios digitales, por lo cual puede haber algún sesgo imputable a defectos de archivo, si bien se intenta paliar ese riesgo con la pesquisa bibliográfica.

1. EL BAÑO DE ESÓN EN LOS MANUSCRITOS FRANCESES

Quizás las imágenes más tempranas que representan el rejuvenecimiento de Esón sean las contenidas en las ediciones de *L'histoire de Jason*, de Raoul Lefèvre, obra que se cree escrita hacia 1460 (Morse 1983: 35). Este libro fue importante para la corte de Felipe III de Borgoña, creador de la Orden del Toisón de Oro en 1430.⁶ Inspirada en la expedición argonáutica y en vistas al controvertido heroísmo de Jasón,⁷ que lo hacía poco apto para servir de modelo para la orden, el emblema era el vellocino de oro (De Gruben 1997: 18). Por este motivo, la versión de Lefèvre defendía la reputación de Jasón (Morse 1983: 35), quien es descrito como caballero noble y brillante. Estas características se mostraban en su representación visual: por ejemplo, en la primera miniatura del manuscrito 5067 de la Bibliothèque de l'Arsenal se representa un Jasón caballero, con un halcón en su hombro, animal que indica su estatus social (Bercea-Bocskai 2008).

Al centrarse en la figura de Jasón, Medea queda en un lugar relativamente relegado; y no en todas las ediciones se ilustra el episodio del rejuvenecimiento, como en la obra de 1491 publicada en Lyon por Jacques Maillet. Entre las versiones que muestran la escena, se repiten algunos elementos comunes: Esón aparece desnudo en una bañera, Medea y Jasón están de pie a su lado y el ritual se desarrolla en un interior. Una cuestión no menor es que Esón luce una corona, que podría pensarse como una alusión a su legitimidad como rey, en contraposición a la usurpación del trono por parte de su hermano Pelías.

⁶ La Orden del Toisón de Oro fue fundada en Brujas por el mencionado duque de Borgoña y de Flandes, en el marco de la celebración de la boda con la infanta Doña Isabel de Portugal.

⁷ Ruth Morse (1983) refiere a las críticas que Felipe III recibió desde el momento del anuncio por la elección de este héroe para su orden. Estas se basaban en el carácter poco heroico del personaje y en su infidelidad (Bercea-Bocskai 2008).

En comparación con las xilografías venecianas que veremos más adelante, el componente violento no está vinculado con el ritual realizado a Esón: solo en una de las ilustraciones relevadas hasta el momento (fig. 3) se ve sangre en su cuello, pero no se exhibe el degüello. Por el contrario, la violencia se reserva para el asesinato de Pelías.

En la fig. 1, el rejuvenecimiento se desarrolla en un dormitorio. A los lados de Esón en la bañera, se encuentran Jasón y Medea, esta última con una mano sobre la cabeza de su suegro y la otra revolviendo un pequeño tazón. La corona se ubica sobre la cama. El rostro de Esón está borroneado, por lo que no se puede ver su expresión. En la rúbrica del apartado se menciona también el asesinato de Pelías: “cómo Medea hizo rejuvenecer al rey Esón por Jasón y cómo hizo morir a Pelías por sus propias hijas, que se desesperaron por esta causa”.

En la fig. 2, en espejo, puede verse a Esón y a Pelías, cada uno de ellos en una tinaja circular, el primero rejuvenecido y el segundo siendo asesinado por sus hijas. Son mostrados uno al lado del otro y parecen ocurrir en lugares similares, envueltos en cortinas de colores verde y lila. A la izquierda, Pelías es asesinado con espadas por sus dos hijas. En la escena de la derecha, Medea parece estar cortando el cuello de Esón con una daga que apenas se distingue y se reconoce la acción por la pequeña mancha de sangre. Esón tiene una corona y Jasón está de pie a su lado. El contraste entre los cuerpos de Pelías y Esón se marca por medio de la postura y por la expresión de sus rostros. Medea se repite en ambas escenas y tiene su cuerpo inclinado sobre las tinajas. La descripción de la página anterior también conecta los episodios de Esón y de Pelías: “Cómo Medea muda al rey Esón a edad joven y de la muerte de Pelías”.



Fig. 1. Medea rejuvenece a Esón. Ilustración. Siglo XV. En *L'histoire de Jason extraite de plusieurs livres et présentée a noble et redouté prince Phelipe, par la grace de Dieu duc de Bourgoingne et de Brabant*, Raoul Lèfevre. Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-5067 réserve, f. 130r.



Fig. 2. El asesinato de Pelías y el rejuvenecimiento de Esón. Ilustración. 1485-1486. En *Les fais et les proesses du noble et chevalier Jason*. Raoul Lefèvre, editado por Jacob Bellaert. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Y2-153, f. 145.

Es posible hallar algunas ligeras divergencias en el texto escrito. En *L'istoire de Jason extraite de plusieurs livres et présentée a noble et redouté prince Phelipe, par la grace de Dieu duc de Bourgoingne et de Brabant*, donde se incluye la fig. 1, se observa el uso reiterado del verbo hervir [*boullir*] para referirse al procedimiento realizado con Esón. Por el contrario, en *Les fais et les prosses du noble et chevalier Jason*, que contiene la fig. 2, no aparece este verbo, pero sí hay tres alusiones al baño [*baig*] en vinculación con hierbas [*herbes*], cuya presencia es mayor que en la obra anterior. Hay algunas coincidencias, sobre todo en la descripción de Esón: Medea lo califica como “de noble conversación” [*de noble conuersacion*] y “digno de portar una corona” [*digne de couronne porter*]. Estos elementos son retomados en la representación visual, en la que Esón aparece asociado a la corona. Al mismo tiempo, en los dos textos se hace referencia a que, tras el ritual, Esón vuelve a tener treinta años. En la descripción de la escena, ambas ediciones otorgan importancia al pedido de Jasón, que ocupa un folio entero, mientras que en el procedimiento se enumera el viaje de Medea para recoger las hierbas necesarias, las invocaciones secretas, el rezo a Hécate y el lugar de la sangre.

El recurso de la bañera puede corresponderse con su uso frecuente entre la nobleza de fines de la Edad Media. En Francia, las prácticas balnearias estaban aceptadas desde inicios del siglo XV; y no solo se asociaban a lo que hoy llamaríamos higiene personal, sino que eran vistas como una práctica recreativa capaz de reconfortar y de regenerar los cuerpos. Ya a mediados del siglo XII, Aldebrandín de Siena dedicaba un capítulo de su *Régime du corps* al baño. Durante el siglo XV comienza a complejizarse el discurso médico en torno a los baños, con una progresiva distinción entre los destinados a restablecer o preservar la salud y aquellos con el fin de limpiar los cuerpos en términos religiosos (Boisseuil 2014: 367-374). Independientemente de estas modificaciones en los saberes médicos, las personas enfermas

utilizaban los baños calientes como “automedicación” (Siraisi 1990: 137), aunque esto no implicaba la ausencia de “sentimientos encontrados” (Van Dam 2012: 118).

A pesar de que en muchas representaciones literarias y pictóricas de la época los baños son presentados como un aspecto agradable y hasta festivo (Boisseuil 2014: 375), en ocasiones eran mostrados como lugares peligrosos. Para el momento en que se publicaba *L'histoire de Jason*, otras obras aludían a crímenes cometidos en bañeras: *De casibus* de Boccaccio, traducido por Laurent de Premierfait, ilustra a Constantino II en una bañera siendo asesinado por hombres con espadas (BnF, Richelieu MS français 226, f. 248r). Lo mismo sucede en un manuscrito iluminado *Tristan de Léonois*, publicado en el primer cuarto del siglo XIV, en que aparece Tristán bañándose y siendo amenazado por Isolda, quien lo apunta con una espada (BnF, MS français 100, f. 50r).

Este modo de representar el episodio del rejuvenecimiento de Esón fue recuperado en las dos ediciones de Ovidios moralizados en prosa francesa publicadas entre 1470 y 1480 en Brujas, correspondientes a la fig. 3. Estas dos versiones modificaron el sentido de la obra, al transformarse en un conjunto de “casos de estudio” relacionados con el mundo antiguo y su “traducción” a un lenguaje cristiano, las imágenes incluidas contribuían a su explicación en una suerte de “catequesis poética” (Díez Platas y Meilán Jacome 2016: 276). Aparece una asociación de Medea con la Virgen María en el rejuvenecimiento de Esón que, como destaca Marianne McDonald, parece seguir la línea de los Ovidios moralizados de la centuria anterior, en los cuales Medea era identificada con Cristo por su poder salvador y rejuvenecedor



Fig. 3. *Medea rejuvenece a Esón*. En *Ovide moralisé en prose II*. Bibliothèque nationale de France, MS français 137, f. 91r.

(Heavey 2015: 28).⁸ El uso del caldero y de la pócima para este procedimiento se asemejan al bautismo, mientras que el cuerpo desmembrado de Esón es asimilado al martirio de Jesús (Feimer 1983: 260). Esta mirada positiva de la figura mítica no era unívoca en el período. El mismo libro de Lèfevre, en su intento de redimir a Jasón, enfatizaba los aspectos negativos de nuestra protagonista (Heavey 2015: 44).

2. LAS EDICIONES VENECIANAS: VARIANTES DENTRO DE UN PATRÓN COMÚN

La primera versión ilustrada de las *Metamorfosis* se publicó en Brujas en 1484. Contenía pocos grabados que componían un “resumen figurativo” de sus contenidos y funcionaban como dispositivo que ayudaba a revelar la estructura original de quince libros; lo que constituye una herencia de la miniatura franco-flamenca (Diez Platas y Meilán Jacome 2016: 277). Esta versión de los libros de Ovidio contaba con la interpretación moralizada del doctor en teología Thomas Waleys y se cree que se trató de dos ediciones publicadas sin diferencias entre sí (Duplessis 1889: 4). Aunque no se representa el rejuvenecimiento de Esón, se muestra el pedido de Jasón y el descenso de carro tirado por dragones que lleva a Medea a buscar las hierbas⁹ y

⁸ La asociación de Medea con María o Cristo en los textos franceses se mantendrá hasta 1538/1539, momento en que se eliminan las explicaciones alegóricas en las ediciones de *Metamorfosis* (Stone 1984: 216). La introducción de alegorías que conectaban figuras paganas con el dogma cristiano formaba parte de una práctica común en el período; por ejemplo, la obtención del vellocino de oro por Jasón es comparado con la toma de forma humana de Jesús (Feimer 1983: 259-260).

⁹ El descenso del carro adquirirá preeminencia a partir de mediados del siglo XVI, con la serie de grabados de Bernard Salomon (1555), la de Leonard Thiry y René Boyvin (1563) y la de Antonio Tempesta (1606).

luego el asesinato de Pelías.¹⁰ Como se ve en la fig. 4, correspondiente a la segunda edición publicada en 1493-1494 por Antoine Vérard en París, Pelías está recostado en una cama,¹¹ con la corona en la cabeza y, a un costado, hay una olla con agua sobre el fuego. Vemos una separación de los episodios de Esón y Pelías, que supone el abandono del uso de la bañera en las imágenes francesas¹² y la búsqueda de nuevos repertorios iconográficos. A estas modificaciones se le suma la incorporación del término medicina para referirse al rejuvenecimiento: “vivo por la fuerza de la medicina” [*lāt avoit de forcé la medicina*] (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, VELINS-559, f. 73v).

La escena del rejuvenecimiento de Esón fue incorporada en las primeras ediciones de las *Metamorphosis* impresas en su mayoría en Venecia. Estas incluían un grabado por mito en formato apaisado, con varias acciones en una xilografía. Entre las fuentes iconográficas de estos diseños, se pueden destacar las moralizaciones francesas de

¹⁰ Otras imágenes del mito incluidas en el volumen remiten a la lucha de Jasón contra los toros para conseguir el vellocino de oro, la huida de la Cólquide en el Argos con Medea y el infanticidio.

¹¹ La tendencia a mostrar a Pelías en la cama había sido esbozada en la edición de *Ovide moralisé* publicada en Rouen cerca de 1325 (BnF, MS.0.4) y en París a mediados del siglo XIV (Bibliothèque de l’Arsenal 5069), pero será recuperada con mayor asiduidad a partir del siglo XVI: en la *Histoire de deux destructiones de Troie* de inicios de la centuria (Bibliothèque de l’Arsenal, 5068), la edición de *Metamorphosis* publicada en Mainz en 1545, la impresa en 1553 en Venecia por Bardi e ilustrada por Antonio Rusconi y la serie de Antonio Tempesta de 1606.

¹² Este abandono no fue total, ya que se pueden encontrar reminiscencias de este repertorio incluso en otras versiones; por ejemplo, en la xilografía que acompaña el mito de Medea en *Decem tragediæ* de Séneca publicada en París en 1511, se observa a nuestra figura, junto a otras dos mujeres, que ayudan a un hombre a salir de una bañera.



Fig. 4a. El descenso del carro y Fig 4b. El asesinato de Pelías. En *La Bible des poètes, Métamorphose d'Ovide moralisée*. 1493-1494. Ilustración. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, VELINS-559, ff. 73r y 74r.

Ovidio, aunque las escenas mitológicas ensayaron un formato nuevo (Díez Platas 2010: 345). El de Medea se solía acompañar con una xilografía que mostraba el rejuvenecimiento de Esón.¹³ La elección de este episodio puede deberse a la centralidad que tiene en el relato de Ovidio y a una inspiración en los Ovidios moralizados en prosa francesa antes mencionados. Estas primeras imágenes siguieron, en términos generales, un mismo patrón. Usualmente en el centro, se representa el degüello de Esón, quien está sobre una mesa, por Medea. En uno de los costados se observan los dos altares y el caldero, y del otro lado se halla Medea arrodillada. Detrás, se encuentra Medea subida al carro tirado por serpientes aladas. En ocasiones, se muestra a Jasón y a Medea en uno de los extremos. Entre los últimos años del siglo XV y las primeras décadas del XVI, circularon tres versiones con imágenes que seguían este patrón: la vulgarización de Giovanni dei Bonsignori, la edición en latín con comentarios de Raphael Regius y la traducción de Niccòlo degli Agostini.

La primera xilografía que mostraba este episodio formó parte de *Ouidio metamorphoseos vulgare*, impreso en Venecia en 1497 por Zoane Rosso y Lucantonio Giunta, en base a la composición de Giovanni

dei Bonsignori (fig. 5). El diseño se utilizó en vulgarizaciones posteriores¹⁴ y en ediciones en latín.¹⁵ En 1517, otra versión impresa en la misma ciudad italiana incluyó una xilografía con un diseño similar, aunque con mutaciones en los cabellos ondeantes de Medea y en las proporciones del caldero. La edición en latín con comentarios de Raphael Regius de 1513 (fig. 6), realizada en Venecia, mostraba rasgos parecidos, pero invirtió la disposición del cuerpo de Esón, lo que conlleva una menor inclinación del cuerpo de Medea, quien tiene los cabellos sueltos. Se añadieron elementos como el humo en el caldero y un astro.¹⁶ Por último, la vulgarización de Niccòlo degli Agostini, publicada en 1522, que siguió en gran parte el texto de Giovanni dei Bonsignori (Celentano 2013: 194), presentó una imagen con mayores diferencias respecto de las anteriores: eliminó a Jasón y los dos altares, vistió a Medea y añadió una parte más del ritual, que podría tratarse de la invocación a los dioses (fig. 7). Asimismo, cambió la disposición de la mesa, que ya no se halla en el centro sino a la derecha, mientras que el caldero adquiere una preeminencia mayor.

¹³ Aunque en algunas ediciones se incluyó otro episodio del mito, como puede ser el matrimonio de Jasón y Medea en la obra impresa por Giovanni Rosso en 1516, la xilografía del rejuvenecimiento fue predominante hasta mediados de centuria. Este patrón se desplaza por imágenes de los *Emblemata* de Alciato y, como muestra Díez Platas, por grabados de Virgil Solís inspirados en los diseños de Bernard Salomon (2003: 255).

¹⁴ Esta vulgarización fue reimpresa en Venecia en 1501 por Christofolo de Pensa, en 1508 por Alexandro di Bandoni y en 1517 y 1523 por Georgio de Rusconi. También se publicó en Milán en 1519 por los hermanos Legnano y al año siguiente por “Rocho et Fratello da Valle ad instantia de Miser Nicolò Da Gorgonzola” (Ardissino 1993: 107).

¹⁵ Entre ellas, se puede destacar la de Parma impresa en 1505 por Francisco de Mazalis. Esta edición eliminó las alegorías y explicaciones de la vulgarización de 1497 (Díez Platas 2010: 347); reutilizó la serie veneciana y añadió seis ilustraciones nuevas. Este nuevo conjunto de imágenes se reeditó y copió en numerosas ediciones italianas durante la primera mitad del siglo XVI (Díez Platas y Meilán Jácome 2016: 278).

¹⁶ Este diseño fue retomado en la edición veneciana de 1540.

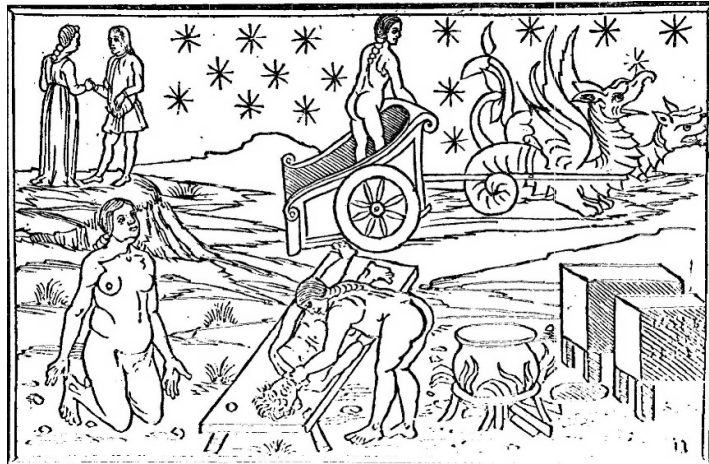


Fig. 5. Rejuvenecimiento de Esón. En *Metamorfosis*. Grabado. 1497. BSB-Ink O-141 - GW M28952, f. 120.

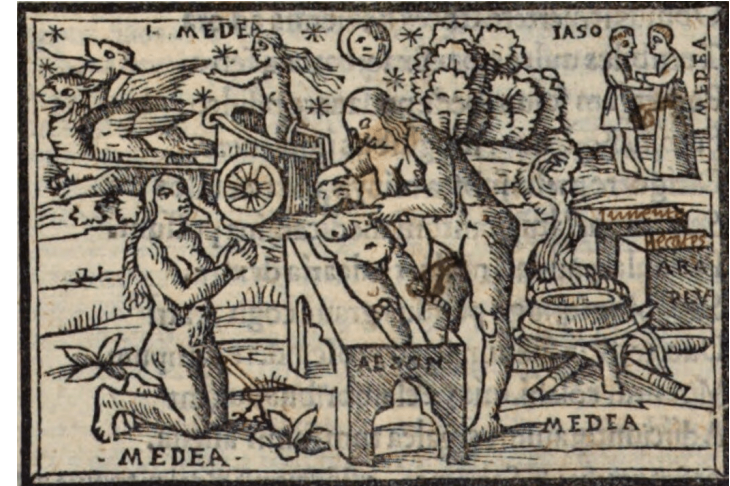


Fig. 6. Rejuvenecimiento de Esón. En *Metamorfosis*. Grabado. 1513. Bayerische Staatsbibliothek - Res/2 A.lat.a. 147, f. 158.



Fig. 7. Rejuvenecimiento de Esón. En *Metamorfosis*. Grabado. 1522. Österreichische Nationalbibliothek MF 1968 NEU MIK, f. 73v.

La xilografía de 1513 está presente en el panel 41 del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, dedicado al *pathos* de la destrucción, que combina imágenes del mito de Medea y del de Orfeo con escenas de la pasión de Cristo. Las de Medea son cuatro: una portada de una de las ediciones de Séneca, dos miniaturas de una traducción inglesa de Boccaccio y el grabado mencionado; en todas ellas la violencia ocupa un lugar central. Giulia Bordinon (2018) interpreta la inclusión del grabado de las *Metamorfosis* en este panel del *Atlas* como imagen especular del sacrificio de Jesús y destaca la similitud entre la posición del cuerpo de la Medea infanticida y la Medea que le corta el cuello a Esón. Esta última imagen permite introducir una tensión entre la vida y la muerte, que se manifiesta en estas otras figuras que vuelven del “mundo de los muertos”: Orfeo y Jesús. Este elemento ya está presente en el mito: para rejuvenecer, Esón debe morir primero. De este modo, en el modelo veneciano se observa un desplazamiento de la polaridad entre la vida y la muerte: ya no se representan personificadas en Esón y Pelías como en los manuscritos franceses, sino que la tensión se traslada al acto de rejuvenecimiento en sí, en el contraste entre el degüello y la asociación a la vida del ritual.

Los grabados venecianos introdujeron algunas modificaciones: la desnudez de Medea¹⁷ y la presencia de altares –prontamente desplazadas en la versión de Niccoòlo degli Agostini–, la utilización de una mesa para llevar a cabo el degüello de Esón y el desarrollo del ritual

¹⁷ La desnudez de los personajes despertó reacciones en el público del período, ya que, dos meses después de la publicación de la vulgarización de Bonsignori, muchas de las imágenes fueron censuradas, debido al erotismo que suscitaban (Capriotti 2021: 118). La ausencia de ropajes supone un cambio respecto tanto de las imágenes francesas vistas como de la descripción antigua. En esta última, “Medea sale vestida con ropas desceñidas, descalza, cabellos sin adornos y sueltos” (López Medina 2009-2010: 112). Esta falta de vestimenta se menciona en la vulgarización, Giuseppe Capriotti postula que se trata de un error de la misma (2013: 44).

en un espacio exterior. Incorporaron elementos que habían aparecido en la edición de 1484 publicada en Brujas, como el caldero y una alusión a la búsqueda de hierbas –Medea en el carro tirado por serpientes aladas–. Jasón adquirió un rol menos protagónico: si aparece, solo lo hace en el pedido para que rejuvenezca a su padre. Esta menor o nula participación puede deberse a que las ediciones venecianas no buscaban reivindicar la figura de este controvertido héroe –como sí lo hacía *L’histoire de Jason*– y a una inspiración en los Ovidios moralizados.

3. INSPIRACIONES, PRÉSTAMOS Y MODELOS ICONOGRÁFICOS PARA LA MESA DE ESÓN

Los grabados venecianos muestran los distintos momentos del episodio –el pedido de Jasón, la búsqueda de hierbas, los altares, el rezo, la pócima rejuvenecedora, el degüello Esón–, por lo que parecen basados en el pasaje de *Metamorfosis*,¹⁸ pero también es posible que se hayan inspirado en otras imágenes circulantes en el período. Un indicio lo constituye el uso de la mesa para el degüello de Esón, elemento que no está en el texto de Ovidio; por el contrario, en el escrito se alude en varias ocasiones al baño [*bagno*] en la descripción del ritual. Quisiera proponer dos posibles repertorios iconográficos que podrían haber inspirado la introducción de la mesa: por un lado, imágenes de antropofagia,¹⁹ desmembramientos y sacrificios; por el otro, representaciones visuales de disecciones.

¹⁸ Esto no quita que haya diferencias entre el texto y la imagen: por ejemplo, mientras que en un altar se lo muestra con una inscripción a Plutón, en la redacción este aparece solamente invocado, y los altares se alzan en honor a Proserpina y a la Juventud (Pesavento 2018: 66).

¹⁹ Agradezco esta sugerencia a Carolina Martínez.

Una posible inspiración para la presencia de la mesa durante el degüello podría radicar en los tratados de medicina. Hay un elemento en las *Metamorfosis* de 1497 que nos da la pauta: el capítulo XV, que refiere al rejuvenecimiento de Esón, se titula “Medicina de Medea”. La separación de los episodios fue introducida en la vulgarización de Giovanni dei Bonsignori, redactada entre 1375 y 1377.²⁰ Sin embargo, en el manuscrito la escena no se enunciaba con este rótulo, sino que, por el contrario, se anunciaba bajo rúbricas como las siguientes: “Cómo Jasón pide a Medea que haga rejuvenecer a su padre” [*Come Jason prego Medea chefaccia mr ringiovanire il padre*] y “Cómo Medea hace rejuvenecer a Esón, padre de Jasón” [*Come Medea faire ringiovanire Auson padre di Jason*] (Biblioteca Apostólica Romana, Urb.lat.644, ff. 91v-93r). De este modo, se trata de una modificación realizada en el proceso de edición del texto, lo que nos recuerda que los libros impresos son productos sociales, como ha demostrado Roger Chartier (1995). Este título introducido en 1497 fue abandonado en la versión de Niccòlo degli Agostini, que solo mantuvo el rótulo “Esón rejuvenecido” [*Di Eson rinovato*].

La conexión de Medea con la medicina no provenía del poema ovidiano.²¹ Algunos relatos medievales podrían haber servido de inspira-

²⁰ Esta traducción, realizada sobre la base de sus lecciones universitarias boloñesas tomadas en 1322-1323 a cargo de Giovanni del Virgilio (Capriotti 2013: 36), siguió las enseñanzas de su maestro quien, con un propósito didáctico, separaba los párrafos explicativos de los comentarios alegóricos (Díez Platas 2010: 346). Pero no se trató de una traslación fiel, sino más bien una *expositio*, que parafraseaba y resumía el texto (Ardissino 1993: 109), aunque en el caso de la historia de Medea implicó una ampliación (Pesavento 2018: 9).

²¹ Si bien en los comentarios de Rapahel Regius, de las *Metamorfosis* más popular del período y utilizada con propósitos educativos (McKinley 2001: 127-129), hay algunas menciones a la medicina, estas se dividen entre las alusiones a los conocimientos sanadores de Jasón y las referencias a las pociones que Medea le otorga a su

ción para esta conexión, principalmente *Storia troiana: Historia destructionis Troiae*, de Guido delle Colonne. En la versión publicada en Venecia en 1481 por Antonio della Paglia, se menciona que Esón puede rejuvenecer gracias a “la medicable cura y artificial virtud de Medea” [*la medichabile cura: & artificiosa uirtute di Medea*] (Montpellier Méditerranée Métropole - Médiathèque centrale Emile Zola, L0023). De manera similar, María Estela Martínez Cabezón plantea que en *Sumas de cronica troiana* de Leomarte aparece que, debido al conocimiento de las “fuerzas de las hierbas”, la “ciencia de la física”, es decir, la medicina, tomó el nombre de Medea (2013: 162).²²

Esta modificación introducida en la edición impresa de Giovanni dei Bonsignori nos lleva a buscar posibles inspiraciones y préstamos provenientes de los tratados de medicina circulantes en el período. Entre fines del siglo XV y principios del XVI se incrementó la difusión de las ideas médicas gracias a la imprenta, que multiplicó las traducciones a lenguas vernáculas y amplió el público que accedía a ellas (Nutton 2022: 7). La primera edición con ilustraciones en el ámbito italiano fue el *Fasciculus medicinae*, que se publicó en Venecia en 1491 y contenía seis imágenes (Pantin 2013: 25); sin embargo, recién se incluyó una escena de disección en la obra impresa en 1494 en la misma ciudad. Estos textos, a pesar de no ser innovadores en el contenido, presentaban un lenguaje visual novedoso (Laurenza 2012: 7). Estas ilustraciones contenían pocos detalles y no tenían la intención de ser representativas, sino propósitos mnemotécnicos (Siraisi 1990: 90). Esto

enamorado para poder pasar las pruebas impuestas por Eetes. Ejemplo de la primera se encuentra en la descripción del séptimo libro, cuando se alude a la educación recibida de Quirón (f. 147, vv. 43-44) y, para el segundo caso, al destacar que Jasón acepta las medicinas de Medea para enfrentar al dragón (f. 151, vv. 18-22), de acuerdo a la versión publicada en 1497 en Venecia por Augustino Barbadico.

²² Como aclara la autora, esta etimología es incorrecta, ya que medicina proviene el latín *mederi*, deriva del griego μέδειν y significa cuidar.

se debe a que las tradiciones aristotélica y galénica recalcan la importancia del conocimiento de primera mano; esta noción de antagonismo entre el uso de imágenes y la experiencia sensorial era un *topos* de la cultura médica (Pantin 2013: 15).

La proliferación de imágenes de disecciones se vinculaba con la progresiva importancia de la anatomía desde la segunda mitad del siglo XV; hay autores que refieren a la centuria siguiente como “el siglo de la anatomía” (Laurenza 2012: 5). Si bien la disección de cuerpos humanos parece haber comenzado a fines del siglo XIII (Siraisi 1990: 86), recién a finales del XV fueron realizadas con objetivos de enseñanza por las universidades. Los orígenes de esta práctica estaban relacionados con el crecimiento de las cirugías y los propósitos legales de las autopsias; y su finalidad no era la investigación sino la instrucción, ya que servía de “ayuda visual” (Siraisi 1990: 82-89). En este marco, solo algunos géneros dentro de los tratados médicos eran susceptibles de contener imágenes de disecciones, como los de anatomía y cirugía (Pantin 2013: 14).

Estas primeras imágenes de autopsias en los tratados de medicina parecerían haber tomado como modelo algunas ilustraciones de manuscritos iluminados. El recurso de la mesa para las disecciones podría provenir de obras literarias, entre las que se puede destacar la historia de la disección que Nerón ordenó realizar con su madre (Murray Jones, 1998: 42), como se puede ver en una miniatura de *Le Mirouer historial de Vincent de Beauvais*, traducido por Jehan du Vignay en 1463 (BnF MS Français 50, f. 349r), que también aparece en una versión de *Roman de la Rose* publicada en Lyon en 1487 (British Library Harley MS 4425 f. 59r). Otra posible fuente de inspiración podría ser la traducción al francés de *Res Gestae Alexandre Magni*, posiblemente escrita en 1465 (Bleskina 1999), que muestra el embalsamamiento del cuerpo de Alejandro (BnF MS Français 711). No

obstante, también podría deberse a una inspiración en el manuscrito de Guy de Chauliac, *Chirurgia Magna* (BnF MS Français 396, f. 6v), que podría datar de 1478 (Bouchen 1972: 153).

En la fig. 8 se puede ver la que posiblemente sea la primera xilografía que mostraba una disección, contenida en *De propietatibus rerum* de Barthélemy de Glandeville –también conocido como Barthélemy l'Anglais–. La enciclopedia, escrita a principios del siglo XIII, contó con una amplia difusión en las centurias posteriores, tanto en su versión latina como en las traducciones a lenguas vernáculas, lo que demuestra su relevancia para la cultura laica de fines de la Edad Media y la referencia que constituía para las bibliotecas y catálogos de impresores (Ducos 2014: 7-8).²³ Un manual de cirugía que tuvo extensa circulación fue el mencionado *Fasciculus medicinae*, a cargo de Johannes de Charetanus y Johann von Ketham, cuya edición impresa en Venecia en 1494 mostró una autopsia (fig. 9). En este caso, el procedimiento se desarrolla en un interior, con el cuerpo sobre una mesa. Se representan al *ostensor*, quien guía el procedimiento con ayuda del libro (Nutton 2022: 249); al cirujano que lleva a cabo la disección y a quien señala las distintas partes del cuerpo, mientras los demás observan. La postura de la persona con el cuchillo es similar a la de Medea que está degollando a Esón, con una inclinación del cuerpo hacia la mesa.

El uso de la mesa para las escenas de disecciones fue un repertorio común en el período; por tal motivo, podemos suponer que podrían haber sido un modelo para la escena de rejuvenecimiento de Esón. Tam-

²³ A la par de las ediciones impresas con grabados, los manuscritos iluminados incorporaron imágenes de disecciones, en las que también se las mostraba desarrollándose con un cuerpo sobre una mesa, como en la edición de *De propietatibus rerum* publicada en París en 1485, traducida al francés por Jean Corbichon (BnF, MS Français 218, f. 56r).

bién es posible que las autopsias realizadas públicamente puedan haber servido de inspiración para las imágenes venecianas, sobre todo si tenemos en cuenta que la experiencia social cotidiana era la base para las competencias visuales (Baxandall 2016). En 1368 el Consejo de los Diez de Venecia decretó la obligatoriedad de una autopsia anual para el Colegio de Cirujanos, si bien el público que podía acceder a verla era reducido hasta fines del siglo XV (Siraisi 1990: 86-88).

Otra posible inspiración que podría haber contribuido al uso de la mesa para representar el rejuvenecimiento de Esón radicaría en las imágenes de antropofagia.²⁴ Esta última se entiende como un mito²⁵ proyectado sobre comunidades reales o imaginarias, usualmente con la intención política de fundamentar proyectos de conquista o sometimiento (Campagne 2022b: 5). Merrall Price (2003) destaca la coincidencia cronológica entre los comienzos de la incorporación colonial y la reificación de la teofagia en la Eucarística. Sostiene que la proliferación en los siglos XII y XIII de textos que exploraban la idea del consumo de carne humana funcionaba como mecanismo de solidificación cultural e identidad cristiana y, a su vez, expresaba las ansiedades implícitas en torno al consumo de carne humana divina. Los relatos de viajes y cronistas europeos contribuyeron a la propagación de la narrativa antropofágica asociada a pueblos por fuera de la cristiandad latina, como el mongol o los asentados en Java Menor, actual Sumatra (Berbara 2021: 152-154).

²⁴ Si bien hay autores que distinguen entre antropofagia –concepto que proviene de la Antigüedad– y canibalismo –noción que surgió como consecuencia de un intento de comunicación entre Colón y los grupos étnicos antillanos (Campagne 2022a: 4)– en este trabajo se utilizan como términos intercambiables.

²⁵ Para esta definición, Campagne se basa, en parte, en la tesis de William Arens, cuya negación de la existencia del canibalismo como práctica usual y ritual ha generado grandes discusiones. Sin negar estas críticas, en este trabajo no interesa dilucidar la efectiva presencia de canibalismo, sino más bien atender a las representaciones visuales que se hicieron de él en tanto posible inspiración del uso de la mesa en las imágenes del rejuvenecimiento de Esón.



Fig. 8. Escena de disección humana. Grabado. En *Le Propriétaire des choses*, Barthélemy l'Anglais, traducción de Jean Corbichon, impreso por Pierre Farget. Lyon. 1482. Bibliothèque municipale de Lyon Rés Inc 1042.

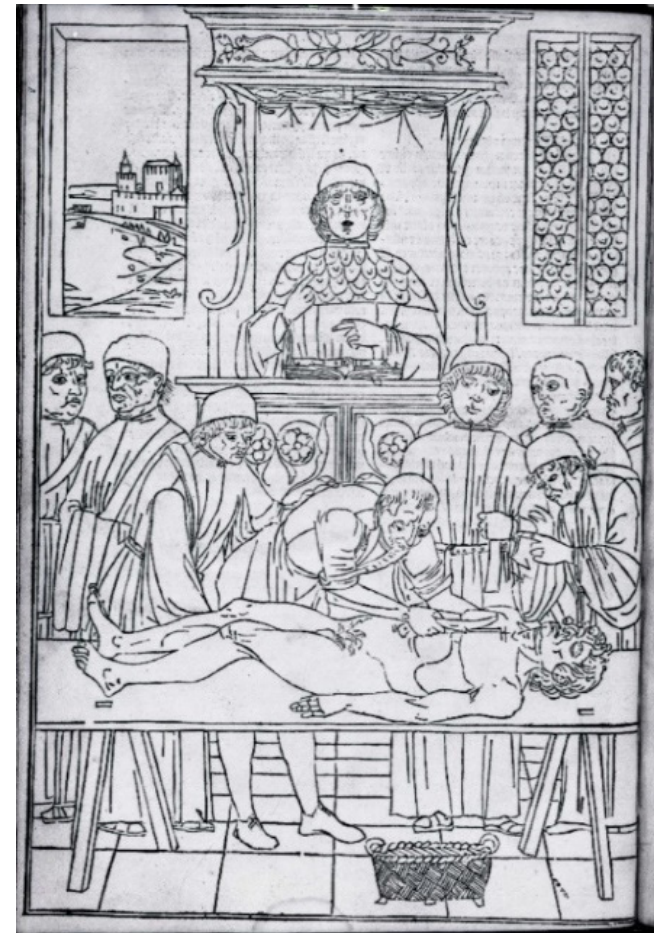


Fig. 9. Disección anatómica. Grabado. En *Fasciculus medicinae*, Johannes de Charetanus y Johann von Ketham, impreso por Joannes et Gregorius de Gregoriis. Venecia. 1495. Bibliothèque d'Université Paris Cité 020674 f.21r.

Las historias de Marco Polo y Odoric de Pordenone fueron algunas de las más difundidas en el período. A veces, se compilaban en una misma obra, como se puede ver en un manuscrito *Livre des merveilles* traducido por Jean Le Long (BnF, Département des Manuscrits, Français 2810), que incluye una escena de canibalismo (fig. 10). En el ámbito italiano, la historia del viajero vienés se imprimó con el título *Delle maravigliose cose del mondo* en Venecia en 1496 por Giovanni Battista Sessa, pero sin imágenes. Lo mismo sucedía con los relatos de Jean de Mandeville,²⁶ publicados en italiano bajo el título de *Tractato de le piu maravigliose cose...* en 1491 y en 1493 en Venecia (BnF, département Arsenal, 8-H-591). A pesar de no estar tan extendido en los grabados venecianos, el uso de la mesa deviene en un rasgo común de la representación visual del canibalismo en los relatos de viajes. Este recurso se traslada a las imágenes de América, región asociada con pueblos antropófagos por los primeros viajeros europeos y reproducida en cosmografías (Davies 2016: 83). Maria Berbara (2021) llama a esta mesa “de carnicero” o “de sacrificio” (*de açogueiro o de abate*).²⁷



Fig. 10. Escena de antropofagia. Ilustración. En Marco Polo. *Livre des merveilles*. Siglo xv. BnF, Département des Manuscrits, Français 2810, f.107r.

²⁶ Para un estudio sobre la circulación del relato de Jean de Mandeville en el ámbito italiano, véase Coney (2016).

²⁷ Para Maria Berbara (2021) y para Surekha Davies (2016), el uso de la mesa para la antropofagia brasilera también tiene reminiscencias de las tradiciones iconográficas medievales de las profanaciones de la hostia. La combinación de estas imágenes junto con las del canibalismo oriental contribuyeron a la creación de una fórmula visual nueva y reconocible (Berbara, 2021: 160).

La antropofagia, a pesar de presentarse retóricamente como una práctica perteneciente a pueblos por fuera de la cristiandad europea, a la vez parecía como inconfortablemente cercana. Para el caso de la Italia del siglo XV, se puede ver en las acusaciones de canibalismo y de infanticidio arrojadas contra las comunidades judías y contra las personas consideradas brujas,²⁸ así como en las ansiedades en torno a la Eucaristía –en tanto consumo de carne divina de Cristo– y a la lactancia –por la concepción de la época de pensar la leche materna hecha de sangre– (Presciutti 2015: 160-163). En el Retablo de San Vicent Ferrer (fig. 11), realizado por Angelo y Bartolomeo Erri en el decenio de 1480 en Módena, se exhibe el descuartizamiento de un bebé sobre una mesa por parte de una mujer. En este retablo se combinan diversos elementos –la mujer como victimaria, el bebé como víctima, rasgos físicos como los cabellos sueltos y ondulados, el desarrollo de la escena en un ambiente comúnmente asociado a las mujeres, el énfasis en el infanticidio caníbal por sobre el milagro de San Vicent Ferrer– que expresan ansiedades, especialmente masculinas y patricias, en torno al infanticidio, a la antropofagia y, sobre todo, a la demencia, que buscan “domesticar” a partir de las inversiones pictóricas y la ambigüedad narrativa (Presciutti 2015: 187).

²⁸ Para el caso de la Italia septentrional y central, Campagne postula una presencia “discontinua, irregular y en extremo heterogénea” de la antropofagia bruja, en la que predomina una interrelación entre vampirismo y canibalismo; creencia que se hallaba arraigada en la cultura local y vernácula (2022b:10 y 23). No obstante, los testimonios visuales explícitos son infrecuentes, y, en su mayoría, de principios del siglo XVI; en estas representaciones, en las que predomina el infanticidio y el desmembramiento antes que el consumo de carne, se juegan con nociones de maternidad malvada (Zika, 1997: 84-87).



Fig. 11. Escena de antropofagia. *Retablo de San Vincent Ferrer* (fragmento). 1480s. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 6696.

El uso de la mesa también se puede ver en imágenes no relacionadas con la antropofagia, sino con un desmembramiento. Este patrón era frecuentemente utilizado en el caso de la escena de Nabucodonosor, popularizada en las distintas versiones de *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, escrita alrededor de 1173. La representación del episodio en que el rey es descuartizado y sus partes son comidas por pájaros aparece en las obras publicadas entre mediados del siglo XIV y el XV en distintas ciudades: Bologna (BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 593, f. 19v), Colonia (Historisches Archiv – Best.7020 (W) 105, f. 97) y París (BnF, Vélins-906, f. n6v), por mencionar solo algunas.

Por último, el repertorio de la mesa también se utiliza para mostrar ciertos sacrificios. En el caso de los episodios bíblicos, se puede destacar el de Isaac por Abraham, que en ocasiones fue representado visualmente de manera similar al canibalismo. Sin ir más lejos, se observa en las ediciones en italiano de la Biblia impresas en Venecia en 1490 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Inc.II.903, f. 14v) y en 1494 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Inc.II.884, f. 13v), que utilizan el mismo diseño: Isaac, sobre una mesa y con las manos atadas, mientras Abraham levanta un arma para atacarlo.²⁹ Ambas biblias fueron publicadas por Lucantonio Giunta, es decir, la misma casa impresora de la vulgarización de Giovanni dei Bonsignori de 1497. De este modo, no resulta inverosímil pensar un posible préstamo de este fragmento del Antiguo Testamento para los grabados del rejuvenecimiento de Esón.

²⁹ Este repertorio sigue en líneas generales el texto del Génesis. Difiere de las representaciones antiguas que perduraron hasta nuestros días, en las cuales se muestra mayoritariamente a Isaac arrodillado, como se puede ver en un mosaico de la capilla de San Nicolás, en Reims (Van Woerden 1961). Para el siglo XII, algunas biblias manuscritas contenían diseños similares, en ocasiones con el niño sentado sobre el altar (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, f. 12r) y, en otras, acostado (Rylands Library, Latin MS 8, f. 9r).

4. REFLEXIONES FINALES

Con todo lo visto hasta aquí, no estoy en condiciones de postular un nexo directo entre las imágenes circulantes de antropofagia y de los tratados de medicina con las xilografías del rejuvenecimiento de Esón en *Metamorfosis*. Lo mismo cabría decir de los baños medicinales para las ediciones de *L'histoire de Jason*. Pero creo que son repertorios que podrían haber servido de inspiración para la representación visual del rejuvenecimiento de Esón. Esta hipótesis parte de una similitud formal y, a pesar de no haber encontrado una conexión probada, los préstamos son históricamente probables: por la difusión que tenían estos patrones es posible que hayan sido conocidos por los ilustradores, grabadores y editores de la obra de Raoul Lefevre y de las *Metamorfosis*.

La reapropiación de la capacidad rejuvenecedora de Medea a partir de mediados del siglo XV adquirió ciertas características particulares con matices regionales, al menos en torno a la recuperación del episodio de Esón. Por un lado, el uso de la bañera en los manuscritos franceses, que podría estar inspirado en los baños medicinales de la época, supone una ausencia de la violencia. La polaridad entre la vida (Esón) y la muerte (Pelías) se acentúa en la (no) participación de Medea, que no tiene injerencia en el asesinato del tío de Jasón; sino que sus propias hijas lo atacan con espadas. La mirada positiva de la figura respecto del rejuvenecimiento de Esón, en concordancia con la de *Ovide moralisé*, es más unívoca que la presentada por las xilografías italianas.

Por otro lado, los grabados en las *Metamorfosis* venecianas implican una ruptura respecto del componente violento al mostrarse el uso de armas cortantes y el degüello de modo explícito. Este cambio desplaza la polaridad vida-muerte hacia el mismo accionar de Medea,

que se relaciona con una peculiaridad del rejuvenecimiento de Esón: Medea debe matarlo primero; es decir, se realiza mediante un renacimiento. Para Amy Wygant, esta premisa se apoya en la tesis de Garin acerca de la dinámica de la resurrección, que necesita de una muerte previa; así Esón deviene en un cuerpo generalizado de la Antigüedad, que debe morir primero para luego ser traído de nuevo a la vida por Medea, quien representa la nueva convergencia entre entendimiento racional y fuerzas ocultas necesaria para el proyecto de renacimiento (Wygant 2007: 42-43). Como mostró Warburg en el panel 41 del *Atlas Mnemosyne*, este retorno a la vida establece una conexión con otras figuras que vuelven de la muerte: Orfeo y Cristo. De este modo, nuestra figura mítica se complejiza.

La búsqueda de nuevos repertorios iconográficos puede pensarse como un intento de compatibilizar la violencia del degüello con la asociación a la vida del ritual. Imágenes de disecciones, de antropofagia, de sacrificios y de desmembramientos no solo coinciden por representarse sobre una mesa, sino también por el componente violento que se acentúa con el uso de un arma de filo. En tanto acto de partición, el corte de la garganta de Esón no se diferencia de las imágenes en las que se podría haber inspirado, si bien, al igual que en el sacrificio de Abraham y del canibalismo en el Retablo de San Vicent Ferrer, la muerte se salva o se remienda por intervención divina –o, en el caso que nos concierne, de Medea–. De este modo, el patrón del rejuvenecimiento de Esón se posiciona en una encrucijada entre la muerte y la vida.

Con la publicación de los grabados de Rusconi, incluidos en *La transformationi* de Ludovico Dolce de 1553 y, sobre todo, con los de Bernard Salomon publicados en 1557, se ensayaron nuevos esquemas compositivos y se abandonaron los repertorios del baño y de la mesa. Este desplazamiento parece haber sido más severo para este último

patrón; en cambio, es posible hallar algunas reminiscencias de la conexión de Medea con los baños medicinales, incluso en centurias posteriores. Por ejemplo, en su *Histoire de la médecine*, publicada en 1696, Daniel Leclerc caracterizaba a Medea:

[...] ella puede rejuvenecer a los ancianos [...] Ella fue también la primera en atreverse hacer baños calientes, para tornar los cuerpos más flexibles y más ágiles y para curarlos de diferentes enfermedades; esto hizo que las personas, que veían todo el aparato de calderos, agua y leña, sin saber para qué servía, difundía que ella les hacía hervir [Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 4-T1-9 (C), f. 72]

La habilidad regeneradora de los cuerpos por medio de los baños y su asociación a nuestro personaje ha tenido un eco en Denis Diderot:³⁰ a partir de la metáfora fisiológica del cuerpo del estado, recupera la imagen de Medea que rejuvenece a Esón para pensar una regeneración de Europa (Vincent 2017: 68). En el sexto tomo de *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*³¹, afirmaba que “una nación solo se regenera en un baño de sangre. Esta es la imagen del viejo Esón, a quien Medea no devolvió la juventud sino al degollarlo y hacerlo hervir” (Raynal 1780: 23). El episodio deviene en “símbolo de la absoluta necesidad de pasaje a través de una fase de total cambio de la estructura social a fin de renovar sus fundamentos” (Gianico 2014).

A pesar del abandono del baño y de la mesa, el ritual no perdió su connotación médica. Por el contrario, en el siglo XVII se recuperaba

³⁰ Agradezco la referencia a Nicolás Kwiatkowski.

³¹ Originariamente, la *Histoire philosophique et politique...* fue firmada por Raynal, pero la historiografía posterior lo atribuyó a Diderot (Vincent 2017: 63).

como expresión de ansiedades en torno al envejecimiento y como consejos para mantenerse joven. En esta línea, Amy Wygant (2007) y Maria Conforti (2014) interpretaron las alusiones a la figura de Medea en *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* (1630) y en *Prolongatio Vitae* (1681), respectivamente. Estos ejemplos nos dan la pauta de los modos en que los préstamos se transforman en el tiempo, dando lugar a nuevas inspiraciones: de la posible búsqueda de repertorios iconográficos en tratados de medicina, se puede observar más tarde el movimiento contrario, los escritos médicos que recurren al mito.

REFERENCIAS

- ARDISSINO, Erminia (1993), "Saggio per l'edizione critica dell 'Ovidio Metamorphoseos vulgare' di Giovanni dei Bonsignori: 'Il proemio' e 'Il esordio'", *Traditio*, 48: 107-171.
- BAKER, Patricia, NIJDAM, Han & VAN'T LAND, Karine (eds.) (2012), *Medicine and space. Body, surroundings and borders in Antiquity and the Middle Ages* (Boston: Brill).
- BARRAL RIVADULLA, María Dolores, et. al. (coords.) (2010), *Mirando a Clío. El arte español en el espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela publicaciones).
- BAXANDALL, Michael (2016), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (Buenos Aires: Talleres Trama).
- BERARDI LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (ed.) (2003), *Memoria Artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- BERBARA, Maria (2021), "Imagens do canibalismo na primeira modernidade: a mesa de abate entre América, Asia e Europa", *MODOS: revista de história da arte*, 5, 3: 141-162.
- BERCEA-BONCSKAI, Natalia (2008), "La part de l'imaginaire chez Raoul Le-fèvre: Jason a la cour de la reine Mirro", *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 13: 81-95.
- BIGLIERI, Aníbal (2005), *Medea en la literatura española medieval* (La Plata: Fundación Decus).
- BLESKINA, Olga (1999), "À propos de la datation de la version français des *Faitz d'Alexandre* de Quinte Curce", *Scriptorium*, 53, 2: 342-347.
- BOISSEUIL, Didier (2014), "Le bain dans les sociétés occidentales à la fin du moyen âge", *Studi Storici*, 55, 2: 365-384.
- BORDIGNON, Giulia (2018), "Riemersione del *pathos* dell'annientamento. Una proposta di lettura di *Mnemosyne Atlas*, Tavola 41", *La Rivista di Engramma*, 157: 73-98.
- BORRELL VIDAL, Esperança y CRUZ DE LA PALMA, Oscar (eds.) (2016), *Canvi, transformatió i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat* (Barcelona: Universitat de Barcelona).
- BOUCHEN, Patrick (1972), "L'édition anatomique lyonnaise au cours des siècles", comunicación presentada el 30 de septiembre en Société Française d'Histoire de la Médecine.
- CAMPAGNE, Fabián (2022a), "La dieta atroz del aquelarre: antropofagia y canibalismo en el imaginario del Sabbat alpino durante el siglo XV", *Tiempos Medievales*, 30: 1-36.
- ____ (2022b), "*Cannibali ma non troppo*. La antropofagia en los orígenes del imaginario del Sabbat: singularidades del caso italiano", *Tiempos Modernos*, 45: 1-36.
- CANDIDO, Maria Regina (2020), "Medea and the rejuvenation of Pelias: one alternative version", *Global Journal of Human-Social Science*, 20, 3: 1-6.
- CAPRIOTTI, Giuseppe (2013), "Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le *Transformation* di Lodovico Dolce", *Il capitale culturale. Studies of the Value of Cultural Heritage*, 7: 33-56.

- ____ (2021), "Eroticism under a watchful eye: censorship and alteration of woodcuts in Ovid's *Metamorphoses* between the fifteenth and the sixteenth centuries", en Jurkowlaniec & Herman (2021: 117-133).
- CHARTIER, Roger (1995), *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codez to Computer* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press).
- CELENTANO, Sandra (2013) "Niccòlo degli Agostini traduttore in 'verso vulgar' delle *Metamorfosi* ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche", Tesis de Doctorado (Salerno: Università degli studio di Salerno).
- CITTI, Francesco, PASETI, Lucia y PELLACANI, Daniele (eds.) (2014), *Metamorfosi tra scienza e letteratura* (Firenze: Leo S. Olschki).
- CLAUSS, James & JOHNSTON, Sarah Iles (1997) (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* (Princeton: Princeton University Press).
- CONEY, Matthew (2016), *Mandeville in Italy: the Italian version of the Book of John Mandeville and its reception (c. 1388-1600)*, Tesis de Doctorado (Coventry: Universidad de Warwick).
- CONFORTI, Maria (2014), "Medea and the Phoenix: a note on ovidian imagery and the *Prolongatio Vitae* in early modern medicine", en Citti, Paseti & Pellacani (2014: 219-230).
- DAVIES, Surekha (2016), *Renaissance ethnography and the invention of the human. New World, maps and monsters* (Cambridge: Cambridge University Press).
- DE GRUBEN, Françoise (1997), *Les chapitres de la Toison d'or à l'époque bourguignonne (1430-1477)* (Leuven: Leuven University Press).
- DÍEZ PLATAS, Fátima (2003), "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis* figuradas en el siglo XVI", en Berardi López Vázquez (2003: 247-267).
- ____ (2010), "La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica", en Barral et al. (2010: 343-357).
- DÍEZ PLATAS, Fátima y MEILÁN JÁCOME, Patricia (2016), "De texto con imágenes a imágenes con texto: la confusa transformación de las *Metamorfosis* ilustradas en la primera mitad del siglo XVI", en Borrell Vidal y Cruz de la Palma (2016: 275-283).
- DUCOS, Joëlle (2014), *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du De proprietatibus rerum de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires* (París: Éditions Champion).
- DUPLESSIS, Georges (1889), *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV et XVI siècles* (París: Leon Techener).
- FEIMER, Joel (1983), *The figure of Medea in medieval literature: a thematic metamorphosis*, Tesis de Doctorado (Nueva York: Universidad de Nueva York).
- GIANICO, Marilina (2014), "Le revers de la toile. Le travail de l'intertexte dans la philosophie politique du dernier Diderot", *Acta fabula. Revue des parutions*, 15, 4. [Disponible en: <https://bit.ly/3G4DFfn>]
- GRAF, Fritz (1997), "Medea, the Enchantress for Afar: Remarks on a Well-Know Myth", en Clauss & Johnston (1997: 21-43).
- GRIFFITHS, Emma (2006), *Medea* (Nueva York: Routledge).
- HEAVEY, Katherine (2015), *The Early Modern Medea. Medea in English Literature, 1558-1688* (Londres: Palgrave Macmillan).
- JURKOWLANIEC, Grazyna & HERMAN, Magdalena (eds.) (2021), *The reception of the printed image in the fifteenth and sixteenth centuries. Multiplied and modified* (Nueva York: Routledge).
- LAURENZA, Domenico (2012), *Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a scientific revolution* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art).
- LÓPEZ MEDINA, María Juana (2009-2010), "Diana y otras criaturas de la noche en las *Metamorfosis* de Ovidio", *Arys*, 8: 101-128.
- MARTÍNEZ CABEZÓN, María Estela (2012), *El mito de Medea en las letras hispánicas*, Tesis de Doctorado (La Rioja: Universidad de La Rioja).
- MCCALLUM-BARRY, Carmel (2014), "Medea before and (a little) after Euripides", en Stutard (2014: 23-34).

- McKINLEY, Kathryn (2001), *Reading the ovidian heroine. "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618* (Leiden: Brill).
- MORSE, Ruth (1983), "Problems of Early Fiction: Raoul Lefèvre's 'Histoire de Jason'", *The Modern Language Review*, 78, 1: 34-45.
- MURRAY JONES, Peter (1998), *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts* (Londres: British Library).
- NEWLANDS, Carole (1997), "The Metamorphosis of Ovid's Medea", en Clauss & Johnston (1997: 178-210).
- NUTTON, Vivian (2022), *Renaissance Medicine. A short history of European medicine in the sixteenth century* (Nueva York: Routledge).
- PANTIN, Isabelle (2013), "Analogy and difference: a comparative study of medical and astronomical images in books, 1470-1550", *Early Science and Medicine*, 18, 1, 2: 9-44.
- PESAVENTO, Giulio (2018), *Ovidio in bianco e nero: l'illustrazione delle Metamorfosi nelle prime edizioni a stampa*, Tesis de Doctorado (Padova: Università degli Studi di Padova).
- PRESCIUTTI, Diana (2015), "Domesticating Cannibalism: visual rhetorics of madness and maternal infanticide in fifteenth century Italy", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 45, 1: 159-195.
- PRICE, Merrall (2003), *Consuming Passions. The uses of cannibalism in Late Medieval and Early Modern Europe* (Nueva York: Routledge).
- RAYNAL, Guillaume (1780), *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, tomo VI (Génète: Pellet).
- ROSNER-SIEGEL, Judith (1982), "Amor, Metamorphosis and Magic: Ovid's Medea (Met. 7.1-424)", *The Classical Journal*, 77, 3: 231-243.
- SIRAISI, Nancy (1990), *Medieval and Early Renaissance Medicine. An introduction to Knowledge and Practice* (Chicago: University of Chicago Press).
- STONE, Donald (1984), "Medea and the Imitation in the French Renaissance", *Literae Humaniores: Classical Themes in Renaissance Guise*, 9, 2: 215-227.
- STUTARD, David (2014) (ed.), *Looking at Medea. Essays and a translation of Euripides' tragedy* (Nueva York: Bloomsbury).
- VAN DAM, Fabiola (2012), "Permeable boundaries: bodies, bathing and fluxes: 1135-1333", en Baker, Nijdam & Van't Land (2012: 117-143)
- VAN WOERDEN, Isabel (1961), "The iconography of the sacrifice of Abraham", *Vigiliae Christianae*, 15, 4: 214-255.
- VINCENT, Charles (2017), "Diderot et la *parresia* prérévolutionnaire: l'éloquence de la vérité en question", *Littératures classiques*, 3, 94: 61-69.
- WYGANT, Amy (2007), *Medea, magic and modernity in France. Stages and Histories 1553-1797* (Ashgate: Ashgate Publishing).
- ZIKA, Charles (1997), "Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: reading the visual images", *History Workshop Journal*, 44: 77-105.

ARCHIVO

Néstor García Canclini es Profesor y Doctor en Filosofía, Universidad Nacional de La Plata y Universidad de París-X de Nanterre, Profesor-Investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha sido profesor visitante en las Universidades de Austin, NYU, Stanford, París y San Pablo. Es autor de *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010), *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (2019). Ha obtenido el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2014 en México y el reconocimiento de Doctor Honoris Causa por universidades de México, Perú y en la Argentina por las Universidades de Gral. San Martín, del Litoral, del Centro de la Provincia de Buenos Aires y por la Universidad Nacional de La Plata.

Emiliano Sánchez Narvarte es Profesor y Doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín y becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder “Aníbal Ford” (INESCO).

ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

· Néstor García Canclini

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte

Néstor García Canclini
Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (México)

Estética e imagen fotográfica*

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte (Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder “Aníbal Ford”).

DOI: 10.36446/be.2023.64.363

Resumen

En este texto se analiza la “fascinación” que deriva de la práctica fotográfica y su capacidad para acercar y distanciar a los sujetos de lo real, para volver al mundo simultáneamente íntimo y lejano. Tanto los turistas que la practican en sus viajes como los fotógrafos creativos que buscan una perspectiva desacostumbrada, ven en las imágenes fotográficas modos de atestiguar sus salidas de la rutina. Se reflexiona también sobre cómo la fotografía puede sacar al sujeto de lo ordinario cuando, al usarla como instrumento de investigación, se persigue el desenmascaramiento de lugares comunes. No sólo las fotos se hacen en los viajes. La foto puede ser pensada en tanto viaje: como un camino de la memoria. Exploración de lo que todavía no es o está latente entre las cosas. Mirar una foto es siempre mirar hacia otra parte; tomarse fotos es estar yendo hacia el lugar en el cual uno será mirado.

Palabras clave

Estética y política; Producción fotográfica; Culturas populares; Cultura visual

Aesthetics and Photographic Image

Abstract

This text analyzes the “fascination” that derives from photographic practice and its capacity to bring subjects closer and further from reality, to make the world simultaneously intimate and distant. Both tourists who practice it on their trips and creative photographers who seek an unusual perspective, see in photographic images ways of witnessing their departures from routine. It also reflects on how photography can take the subject out of the ordinary when, used as a research instrument, its purpose is the unmasking of common places. Not only photos are taken on trips. The photo can be considered as a journey in itself: as the memory road. Exploration of what doesn't exist yet or is dormant among things. Looking at a photo is always looking somewhere else; taking photos is going towards the place where one will be looked at.

Keywords

Aesthetics and Politics; Photographic Production; Popular cultures; Visual culture

Recibido: 20/08/23. Aprobado: 20/09/23.

* Publicado originalmente en la revista *Casa de las Américas*, n° 149, marzo-abril, pp. 7-14. La Habana, 1985, el artículo se incluirá próximamente en *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales* (EDULP, 2023).

El pensamiento que el filósofo argentino-mexicano Néstor García Canclini elaboró entre principios de 1968 y finales de 1989 representa un momento troncal de su producción intelectual. La amplitud de temas que abarcó, la profundidad de sus reflexiones, la capacidad de fusionar distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas, y la actualización permanente de sus intereses, de acuerdo con los dilemas intelectuales y sociales que fueron surgiendo en cada época, marcan la particularidad de su pensamiento y son algunas de las razones que llevaron a preparar un volumen, titulado *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales*, que publicará próximamente la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. (EDULP).

Ana Bugnone, Silvana Casali, Valeria Vivas Arce y yo nos hemos ocupado de la selección y edición de estos textos de difícil acceso o escasa circulación con el fin de acercar al lector a estas ideas centrales en la conformación de sus teorizaciones de García Canclini. La antología permitirá ver sus desplazamientos metodológicos y conceptuales, así como los cambios que produjo su exilio en México en 1976: por un lado, la propia experiencia de ruptura en su trayectoria vital y, por otro, los nuevos contactos, vínculos y tópicos a los que se acercó y que fue incluyendo en sus estudios.

Innovaciones artísticas y rebeliones sociales muestra la formación de una obra dedicada a proveer claves de lectura de la cultura contemporánea, combinando el análisis filosófico, la literatura, las artes y los anudamientos entre la cultura y el poder. En la primera parte, hemos

reunido aquellos trabajos de crítica literaria y filosófica en los que García Canclini indaga en los procesos sociales y culturales de América Latina. Los textos de la segunda parte interrogan las innovaciones artísticas de la región a la luz de la radicalización política y los procesos represivos, de persecución y de exilio. La tercera parte del volumen, por último, contiene algunos de los principales ensayos de García Canclini sobre las culturas populares en un intenso debate con diversas corrientes teóricas y políticas diversas.

El artículo que aquí rescatamos, “Estética e imagen fotográfica”, fue elegido por el propio García Canclini para su publicación en esta sección del *Boletín de Estética*. Aparecido originalmente en la revista cubana *Casa de las Américas* (núm. 149, marzo-abril, La Habana, 1985, pp. 7-14), estudia las transformaciones en los modos de producción cultural a partir del análisis del lenguaje fotográfico y la incorporación de la fotografía en la vida cotidiana. Se interroga, entre otros aspectos, por la relación entre imagen y experiencia, los usos sociales de la fotografía y las potencialidades de la fotografía para captar el movimiento de la historia y los cambios sociales.

E. S. N.

ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

¿Cómo determinar si existe una problemática estética propia y coherente de un fenómeno tan diversificado como la fotografía? Sirve para registrar las variaciones y los acontecimientos familiares, para ilustrar periódicos y decorar paredes, como objeto artístico y mensaje publicitario. Para peor, muchas de estas prácticas dan la impresión de estar libradas a la improvisación individual. A diferencia de la pintura o la música, que requieren un aprendizaje escolar y por tanto una disciplina con reglas precisas, la fotografía parece no depender más que de la arbitrariedad subjetiva.

Quizás convenga partir de los estudios con que la sociología trató de sistematizar en los últimos años una actividad tan múltiple y escurridiza. El conocimiento sociológico contradice la pretendida estética individualista que a veces acompaña las reflexiones sobre la fotografía. Demuestra que las prácticas fotográficas se rigen por las convenciones que en cada clase o grupo organizan su representación de lo real. Códigos estrictos establecen qué objetos se consideran fotográficos, los lugares y ocasiones en que deben ser registrados, la composición correcta de las imágenes. Según las investigaciones sociológicas, lo que cada grupo social elige para fotografiar es lo que considera digno de ser solemnizado; cada selección de objetos, escenas y poses muestra cuáles son las conductas socialmente aprobadas por quienes fotografían y por quienes se hacen fotografiar, desde qué esquemas perciben y aprecian lo real.

1. LA FOTOGRAFÍA: UNA ESTÉTICA CONSERVADORA

Entre las diversas funciones de la fotografía, predominan el registro de la familia y el turismo. Por su capacidad de consagrar y solemnizar, explica Bourdieu, las fotos sirven para que la familia fije sus eventos fundadores –nacimiento, matrimonio, etc.– y reafirme periódicamente su unidad. Con encuestas y estadísticas demuestra que los casados poseen mayor número de máquinas fotográficas que los solteros, y los casados con hijos superan a los que no los tienen. El uso también es mayor en la época en que la familia tiene hijos y menor en la edad madura. Hay una correspondencia entre la práctica de la fotografía, la integración grupal o familiar y la necesidad de registrar los momentos más intensos de la vida conjunta: los niños fortalecen la cohesión familiar, aumentan el tiempo de convivencia y estimulan a sus padres a conservar todo esto y comunicarlo mediante fotos. Otro modo de comprobarlo, afirma Bourdieu, es comparando la fotografía de lo cotidiano efectuada sin intenciones estéticas con las fotos “artísticas” y la participación en fotoclubes: la primera corresponde a personas más adaptadas a las pautas predominantes en la sociedad; las otras, a quienes están menos integrados socialmente, sea por su edad, estado civil o situación profesional.¹

Las vacaciones y el turismo son los períodos en que crece la pasión por fotografiar. Se debe a que en esas épocas se incrementa la vida conjunta de la familia, pero también a que las vacaciones y la actividad fotográfica tienen en común la disponibilidad de recursos económicos². Práctica extracotidiana, la foto solemniza lo cotidiano,

¹ Bourdieu, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 37-53. [Se respeta el modo de referenciar tal como fueron realizadas en la publicación original.]

² Ídem, pp. 53-63.

subraya la superación de la rutina, el alejamiento de lo habitual. Casi nadie fotografía su propia casa, salvo que la haya reformado y quiera testimoniar un cambio; por lo mismo, nos asombra el turista que se detiene a sacar una foto de lo que vemos todos los días. La fotografía es una actividad familiar destinada a consagrar lo no familiar.

Por todo esto, agrega Bourdieu, la práctica fotográfica es típica de los sectores medios. Es *posible* para ellos, porque requiere cierto poder económico. Y es *necesaria*, como prueba de la visita a centros turísticos y lugares de distracción. Signo de privilegios, es un instrumento privilegiado para investigar las lógicas de la diferenciación social, cómo los hechos culturales son consumidos a dos niveles: por el placer que proporcionan en sí mismos y por su capacidad de distinguirnos simbólicamente de otros sectores. Ni elitista ni plenamente popular, la foto sirve a las capas medias para diferenciarse de la clase obrera exhibiéndose junto a los paisajes y monumentos a los que esta no llega, consagrando el encuentro exclusivo con lugares consagrados. Y también para remplazar, mediante este registro de lo excepcional, el goce frecuente de viajes costosos que solo la burguesía puede realizar, para proporcionarse un sustituto de prácticas artísticas y culturales de alto nivel inaccesibles a las clases medias.

El uso de la fotografía en el turismo ha hecho pensar a Susan Sontag que las fotos son “un modo de certificar la experiencia” y “también un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una búsqueda de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un *souvenir*”. “El método seduce especialmente a gentes sometidas a una ética laboral implacable: alemanes, japoneses y norteamericanos”³. Usada de esta manera, la cámara ofrece mucho más que una experiencia;

³ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pp. 19-20.

establece un modo de tener experiencias, de relacionarse con la realidad bajo la apariencia de una participación. No sólo ha reformulado el campo y el significado del arte; propicia una estética aún fuera de la actividad fotográfica, es decir, un modo de organizar la sensibilidad, la relación entre lo que percibimos e imaginamos.

Esa estética es también una ética: bajo la simulación de que nos informa y nos hace participar, dice Sontag, “fotografiar es esencialmente un acto de no intervención”⁴. El periodista que toma fotos de un accidente o un acto político no puede participar, y el que participa no puede dedicarse a fotografiar⁵. La tarea del fotógrafo no es modificar lo que existe, sino registrarlo, conservarlo. Por eso, según Sontag, “tomar una fotografía es tener interés en las cosas tal como están [...] (al menos por el tiempo que lleva conseguir una ‘buena’ imagen), ser cómplice de cualquier cosa que vuelva algo interesante, digno de fotografiarse, incluyendo, cuando ese es el interés, el dolor o el infortunio de otros”⁶.

¿Habría algo perverso o diabólico en la fotografía que le impone esta estética, esta ética desalmada? Dejemos la sociología e interroguemos al lenguaje fotográfico. Sobre todo, tratemos de entender lo que tal vez sea la peculiaridad –a la vez técnica y filosófica– de la fotografía: su modo de vincular la imagen con el tiempo.

⁴ Ídem, p. 22.

⁵ Como se verá después, es posible plantear de otro modo el lugar del fotógrafo en una concepción más compleja de lo que significa participar en procesos sociales.

⁶ Ídem.

2. ¿UN LENGUAJE CONDENADO A HABLAR DEL INSTANTE?

La fotografía parece, entre todas las artes, la más ligada al presente. Su poder, su exclusividad, se fundan en la pretensión de captar lo instantáneo. Las artes de lenta realización, como la pintura, son incapaces de atrapar la complejidad simultánea de un rostro: el intento del cubismo, al superponer múltiples planos en una sola imagen, muestra cómo el pintor debe forzar su lenguaje, y a la vez, lo poco que puede lograr. Las artes narrativas, como la novela o el cine, disuelven la singularidad del instante en el transcurso, en la sucesión de hechos, en el sentido histórico.

Sólo la poesía se aproxima a la concentración que la foto consigue sobre el presente. Pero ese poder ha sido aprovechado innumerables veces para deshistorizar la realidad. Las fotos turísticas de playas y montañas son la modalidad más frecuente de esa estética destemporalizada. Pero también la captación de escenas familiares, de fiestas, suele realizar este desplazamiento sutil por el cual el instante se conecta con la eternidad. Al inmovilizar el momento sin darnos claves de cómo esa familia llegó a sentirse feliz o a través de qué luchas se conquistó el derecho a la fiesta, absolutizan el instante, lo sustraen del proceso al cual pertenece y que lo explica. Mucho más fácil que cualquier arte narrativa, la foto puede servir a esa operación ideológica que, suprimiendo la historia, convierte lo transitorio en esencial, un modo de estar en un modo de ser, lo adquirido en un don. La complicidad inherente de la fotografía con el instante la conduce a naturalizar la sociedad, a ontologizar la historia.

Pero hay otras estéticas posibles para la fotografía si es capaz de incorporar el paso del tiempo. La primera forma de salir del instante es incluyendo a los espectadores en la problemática fotográfica. Cuando pasamos de la producción a la recepción, inevitablemente se hace

sentir el transcurso y el cambio. Quizás no haya comentario más frecuente ante las fotos que la observación del tiempo transcurrido, de lo joven que uno era en aquella época. A fines de la década de 1830, cuando la fotografía apenas comenzaba, William Fox Talbot hablaba de la aptitud de la cámara para registrar “los ultrajes del tiempo”. Aunque no siempre esta evidencia temporal inserta a la foto en la historia; fotografiar también puede ser, dice Susan Sontag, una empresa dedicada a “transformar la realidad en antigüedad”⁷.

Otro camino es hacer presente el tiempo en la propia imagen fotográfica. La búsqueda de experiencias estéticas en la fotografía tiene muchas veces la forma de una renuncia a su relación privilegiada con el presente. Para generar emociones artísticas se capta lo que comienza a ser o lo que está desvaneciéndose: casas en ruinas o en construcción, gestos de niños y de ancianos, lo que amanece y lo que se oculta (no sólo en la naturaleza).

El recurso más radical para relacionar la instantaneidad fotográfica con la historia es incluir no sólo el *transcurso* del tiempo, sino su *sentido*. Estamos pensando en aquellos fotógrafos que persiguen escenas capaces de condensar procesos. Por ejemplo, las obtenidas por Pedro Meyer después del triunfo revolucionario nicaragüense: la imagen de un soldado con la ametralladora colgando del hombro y las manos ocupadas con cuatro helados delante de un *jeep* que tiene el parabrisas perforado sintetiza el pasaje de un combate que todavía no termina a los placeres cotidianos; dos sandinistas que viajan en una motocicleta embanderada y llevan atado detrás un carrito (simple caja de madera con ruedas sin caucho, en la que apenas caben dos adolescentes) hablan de cómo la escasez de vehículos estimula la solidaridad y la creatividad popular. Un pintor o un escritor podrían lograr

⁷ Ídem, p. 90.

estas síntesis uniendo artificialmente varias situaciones; lo específico de la intuición descubridora del fotógrafo es recibir los momentos en que la realidad saca sus propias conclusiones.

3. FOTOGRAFÍA E HISTORIA: ¿CÓMO REGISTRAR LOS CAMBIOS?

Sería demasiado romántico creer que basta con la intuición. Las fotos que encuentran el modo de decir la complejidad cambiante de la historia suelen ser resultado de algún tipo de investigación –sociológica, antropológica o específicamente fotográfica–. Por eso recurriremos, para profundizar la elaboración de este problema, a dos investigaciones en las que trabajamos junto con fotógrafos: una sobre las transformaciones de la cultura indígena en la región central de México, en la zona purépecha del estado de Michoacán, contó con fotos de Lourdes Grobet⁸; la otra, realizada por Helen Escobedo y Paolo Gori sobre los monumentos en México, que se halla aún inédita, suscitó un análisis nuestro sobre las relaciones entre poder y cultura en la ciudad. En el primer estudio, las fotos trataron de registrar la acción de los cambios sociales en el uso de objetos artesanales y en los rituales de las fiestas indígenas, dentro de un contexto rural; en el segundo, se planteó el problema de cómo puede la fotografía, al fijar monumentos, captar el paso del tiempo en un medio urbano.

1. Transformaciones de las artesanías y fiestas indígenas

Digamos brevemente que realizamos la investigación entre los años 1977 y 1980, en varios pueblos indígenas y mestizos de Michoacán,

⁸ [El resultado de la investigación puede leerse en Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, Casa de las Américas, y México, Nueva Imagen, 1982.]

con el fin de estudiar los cambios producidos en esas dos manifestaciones culturales –las artesanías y las fiestas– por la integración de los indígenas al mercado capitalista y a la sociedad nacional. Para esta ponencia elegimos diez fotos de las cincuenta que componen el audiovisual que hicimos sobre el tema: si bien estas pocas fotos no pueden explicarse solas, sustraídas de la secuencia total y de la banda sonora, nos parece que cada una de las imágenes seleccionadas contiene suficiente densidad semántica como para evidenciar la capacidad de la fotografía para dar cuenta de procesos.

a) En Patamban, la fiesta de Cristo Rey sintetiza la interrelación entre la producción artesanal y campesina, la cultura indígena, la religiosidad católica y la penetración de agentes modernos. Junto a casas de adobe, arcos de cerámica y flores, guirnalas de papel y camino de aserrín coloreado para que pase la procesión. Al fondo, los autos traídos por habitantes de ciudades cercanas y algunos turistas.

b) La decoración de las calles se hace con popotes de refrescos, con los que crean rombos y cadenas de guirnalas. La presencia simultánea del hombre cargado con latas para buscar agua, muestra que esos popotes no representan sólo lo más obvio (la influencia de las empresas transnacionales de refrescos); al combinarse en la ornamentación con frutos, flores y cerámicas, los popotes indican el lugar que el pueblo les da en su sistema simbólico, en la satisfacción material de sus necesidades y en las ceremonias de invocación al poder para que resuelva sus carencias.

c) Dos gargueras, que son las responsables de organizar la fiesta y reunir las ofrendas de los vecinos. Una lleva la ofrenda en una fuente de barro, la otra en una fuente de hojalata con la propaganda de Coca-Cola. Ambas –juntas– muestran la coexistencia de

la cultura tradicional (centrada en la alfarería) y de la cultura transnacional (representada por los refrescos). El colorido, la visualidad de la fiesta, se forma con los vestidos propios de las purépechas y con objetos y diseños recibidos del exterior.

d) Tres épocas culturales en una sola imagen: los rostros de quienes cantan y escuchan las pirekuas, la antigua música purépecha; la antigua música purépecha; los atriles y las partituras, objetos introducidos por las prácticas musicales de Occidente; las grabadoras, compradas en los mercados urbanos por los artesanos cuando van a vender, o traídas de los Estados Unidos por los braceros que regresan al pueblo para la fiesta y guardan las pirekuas en las grabadoras para seguirlas escuchando cuando vuelvan a emigrar.

e) La foto tomada a los fotógrafos registra la mirada de los que vienen a convertir la ceremonia en espectáculo. (En el audiovisual la incluimos para problematizar la mirada invasora de quienes estábamos estudiando y fotografiando esa cultura).

f) Un puesto de venta de alfarería, de los muchos que se colocan en la plaza y en las calles, convirtiendo cada vez más la fiesta en feria. La foto capta la continuidad de las vasijas con las piedras del pavimento rústico y el adobe de la pared. Sobre ese fondo, que oscila entre gris y sepia, irrumpen las guirnalas y verdes y violetas, signos de la fiesta, de lo que atrae visitantes y permite ampliar las ventas de cerámica.

g) Los purépechas de Ocumicho han sintetizado en sus aviones de barro, piloteados por diablos, la intersección de sus mitos centenarios con la sociedad moderna. Esos aviones, cuyo diseño los hace inconcebibles para volar, son usados más bien como objeto

lúdico (por ejemplo, como sombra, según muestra la foto), proponiendo así una relación paródica entre sus creencias y la tecnología contemporánea.

h) Esta imagen capta el lugar intermedio del hombre y el niño, de su trabajo y su cultura: entre el Cristo y la camioneta. O sea, entre la figura acostada, vencida, del crucificado y la poderosa *pick-up*; entre lo que aceptan y usan pasivamente, como la camioneta; y lo que les pertenece (la madera de sus bosques) o reciben y rehacen (la religiosidad cristiana reelaborada por las técnicas artesanales y las creencias indígenas).

i) De nuevo, el contraste del enorme coche último modelo y la multiplicidad de diablos expuestos para venta en la plaza de Pátzcuaro. En el medio, la artesana con una falda, ricamente bordada, de colores semejantes a los diablos, en actitud de espera. La tensión, dada por los colores vibrantes de su falda y de los diablos de cerámica, “contradice” la quietud de la espera que rige la composición.

j) Escena de premiación en un concurso de artesanías. El ángulo elegido por la fotografía contribuye a patentizar la asimetría entre los funcionarios que entregan los premios, estirándose para llegar al artesano, y el artesano que lo recibe desde abajo, con un saludo reverencial de su sombrero, junto a los demás de su pueblo, artesanos y campesinos que siguen la escena pasivamente, los hombres con los brazos cruzados o las manos en los bolsillos, las mujeres envueltas en sus rebozos.

2. La resignificación de los monumentos por los cambios del espacio urbano

En el contexto de la ciudad, una problemática semejante: cómo puede la fotografía registrar en imágenes estáticas la interacción de épocas diferentes, las tensiones entre la memoria histórica y la reorganización visual que le imponen el desarrollo urbano y la explosión de mensajes publicitarios. De las tres mil fotos tomadas por Paolo Gori y Helen Escobedo en todas las regiones de México, seleccionamos diez que permiten analizar algunas de las principales operaciones de resemantización sufridas por los monumentos. Como en las imágenes anteriores, no pretendemos que estas pocas fotos ofrezcan una visión representativa del problema conceptual –las relaciones entre cultura y poder en la ciudad– que analizamos para el libro sobre los monumentos en México⁹. Recurrimos a un problema unificador a fin de organizar una decena de fotos que no llevan –en este texto– otro propósito que el de argumentar visualmente la tesis propuesta.

a) Neutralización de los monumentos por ruptura de escala. El busto de Juárez en Atlacomulco, que alguna vez tuvo coherencia con la edificación que lo rodea, fue devorado por la bomba de agua quince veces más alta que le pusieron al lado.

b) Perturbación del mensaje iconográfico por la señalización urbana. Dos ejemplos: la estatua a Ignacio Allende, en San Miguel de Allende, que compite con cinco mensajes (“La Ermita” en forma de flecha, el nombre de la calle, la flecha que indica la dirección del tránsito, “Ceda el paso” y un cartel con otra flecha que señala hacia Celaya). La otra foto corresponde a la gran estatua de

⁹ Escobedo, Helen y otros, *Monumentos mexicanos, encuentros insólitos*, México, UNAM, en prensa.

Zapata, situada a la entrada de Toluca, cuya base se halla semicubierta por cuatro indicaciones de tránsito con flechas en direcciones distintas, y rodeada de otros seis carteles con diversas leyendas; entre tanta información, queda oculta la frase de Echeverría inscripta al pie y el mismo monumento siente disminuido su significado.

c) Subordinación del monumento histórico a un mensaje publicitario. Dos elementos, que originalmente pertenecen a sistemas signícos distintos, son asociados por su proximidad y por relaciones de evocación con la ciudad en que coexisten. El “Coloso de Tula” y el reloj con el logotipo de “Ford”, recibiéndonos juntos a la entrada de Pachuca, remiten a dos componentes de dicha ciudad: lo precolombino y lo industrial; pero el tamaño del segundo mensaje se impone al primero, el reloj –representante de la valoración industrial del *tiempo*– absorbe la significación *histórica* de la tradición condensada en el Coloso.

d) Conflicto semántico entre un monumento histórico y un cartel publicitario. La estatua a Carmen Serdán junto a la *vedette* de Phillips: al fusil se opone el televisor, a la placa que dice “heroína de la revolución mexicana” la leyenda del cartel, “Soy tu chica a todo color”; a la agresividad de la combatiente el ofrecimiento de la *vedette*, a la política el erotismo. En fin, la historia revolucionaria y la publicidad televisiva como dos campos opuestos de elaboración simbólica.

e) Ironización de un símbolo histórico por asociación con el lenguaje publicitario. La larga cabellera de Hidalgo en el monumento junto al cartel del “Salón de Belleza”. El monumento a Juárez, cuyo nombre inscripto abajo forma frase con la palabra “Gigante” del supermercado, que le sirve de fondo y lo reduce.

f) Ironización de un símbolo histórico por su relación con el contexto urbano. La estatua a Guillermo Prieto, extendiendo un brazo en una de las esquinas más transitadas de la ciudad de México, dio lugar a una denominación popular: el hombre que está llamando el taxi.

g) La intervención popular como discusión política del sentido del monumento. Innumerables leyendas de crítica al gobierno, a la corrupción, etc., inscriptas en estatuas a líderes de la Independencia y la Revolución. Otro tipo de modificaciones fuertes en la lectura de los monumentos deriva de la presencia de la gente; por ejemplo manifestaciones por conflictos actuales frente a esculturas que evocan acontecimientos del pasado o símbolos más o menos intemporales. Tal es el caso de la foto que presenta a las feministas con sus carteles en favor del aborto junto al monumento a la madre. La oposición entre tres maneras de concebir la maternidad se muestra también en un contraste de estilos: la mujer dolida del cartel que alude al aborto y a la muerte, los rostros sonrientes de las feministas en actitud de lucha, la severidad orgullosa de la madre con su hijo en la estatua, acentuada por el hieratismo en el tratamiento de la piedra.

Es evidente que si bien los elementos presentados en cada foto ya estaban combinados por la realidad, el ángulo elegido por el fotógrafo, la profundidad del campo, el recorte del encuadre fueron importantes para configurar el sentido de las imágenes. El recurso retórico más frecuente en las dos series es la antítesis, la oposición de dos objetos o personas, buscada a veces por los fotógrafos o dada por los hechos y destacada por la toma. “No hay fotos objetivas”, nos dice Paolo Gori, “la fotografía no da versiones fieles de la realidad, pues siempre el fotógrafo construye la imagen”.

¿Acaso no son toda fotografía y toda investigación reconstrucciones de lo real? Desde hechos tan elementales como reducir la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad de la imagen o el carácter polisémico y móvil de los actos a la toma monofocal y estática, podemos comprobar que cualquier foto es una interpretación de aquello que registra. Del mismo modo, la epistemología contemporánea, por lo menos desde Popper, pero también desde el Marx de la *Introducción general a la crítica de la economía política*, de 1857, sostiene que todo conocimiento es resultado de un trabajo de construcción. No hay objetividad reflejada, sino procesos multidireccionales de aproximación al objeto que logran capturar su sentido en la medida en que lo sitúan en la red de relaciones a la que pertenece.

Ninguna estética, ni siquiera la fotográfica puede basarse en una concepción refleja del realismo. Como cualquier sistema de representación, la foto capta apariencias, simulacros de lo real. Su capacidad de conocimiento se amplía no en la medida en que se sujeta a la experiencia inmediata, sino en tanto propone miradas no familiares sobre el mundo y ayuda a comprender las determinaciones que actúan en cada fenómeno. Cuando interesa algo más que la exterioridad de un paisaje o el pintoresquismo de un objeto, cuando se trata de indagar la resonancia social en las artesanías o en los monumentos, debe construirse la imagen como “síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso”, según escribió aquel autor del siglo XIX que acabamos de citar¹⁰.

Más aún si nos proponemos dar cuenta del transcurso del tiempo, de las huellas que la historia va dejando.

¹⁰ Marx, Carlos, *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Ediciones Pasado y Presente, 1974, p. 58.

Para desarrollar esta ductilidad del lenguaje fotográfico se necesita una estética imaginativa, flexible, irreverente con los usos más “normales” de la cámara. Explorar las posibilidades del trabajo fotográfico requiere una doble ruptura: con las funciones más obvias de la técnica y de la práctica social de la fotografía –conservar los hechos, consagrarlos y solemnizarlos– y también con las reglas neoclásicas de la visión –la unidad, la armonía y el equilibrio de las representaciones. Si logra desprenderse de estas recetas, el fotógrafo puede quebrar esa complicidad de la foto con el presente, con el instante, que acaba convirtiéndola en preservadora del pasado.

Se trata, en suma, de hacer caber en una imagen (estática) la tensión del conflicto. No sólo registrar el objeto artesanal, sino el proceso contradictorio en el que se transforma. No interesa repetir en la foto lo que ya hizo el monumento –fijar y consagrar un personaje del pasado–, sino reubicarlo en la lucha actual con los carteles, con el tránsito. Al contrario del museo, que tiende a congelar los objetos en una eternidad donde se pretende que ya nunca pase nada, las fotos pueden revelar cómo viven hoy los próceres en las calles, las artesanías junto a los objetos en series, las fiestas y ceremonias solemnes en conflicto con las nuevas fuerzas sociales.

4. PUNTO FINAL

Sin embargo, sería una simplificación pensar que con una práctica de indagación participativa la fotografía elimina las ambigüedades de su intervención en la realidad. Tendría que deshacerse de lo que en ella hay de poesía, tendríamos que renunciar a nuestra relación per-

pleja con el tiempo, que no se reduce a la que tenemos que “bambolearnos” entre dos lenguajes, “uno expresivo y otro crítico”¹¹. Por eso el promotor del estructuralismo, que había dedicado gran parte de su obra a defenestrar al sujeto del discurso crítico, hizo su libro sobre la fotografía en primera persona, desde la perspectiva del sujeto que mira y es mirado.

La fascinación de las fotos deriva de su oscilante capacidad para acercarnos y distanciarnos de lo real, para volver al mundo simultáneamente íntimo y lejano. Tanto el turista que la practica en sus viajes como el fotógrafo creativo que busca una perspectiva desacostumbrada ven en la foto modos de atestiguar sus salidas de la rutina. También puede sacarnos de lo ordinario cuando, al usarla como instrumento de investigación, perseguimos el desenmascaramiento de lugares comunes. ¿Cómo nombrar esta distancia?

No sólo las fotos que se hacen en los viajes. La foto como viaje: camino de la memoria. Exploración de lo que todavía no es o está dormido entre las cosas. Mirar fotos es siempre mirar en otra parte; tomarse fotos es estar yendo hacia el lugar en van a mirarnos.

La fotografía representa lo ausente: hombres y objetos están con nosotros a distancia. Ofrece la imagen de lo que fue, o de lo que sigue siendo pero lejos. Rescata del tiempo lo que ya no somos pero necesitamos para saber quiénes somos, o lo que eran otros y perdimos. El niño que dejó de serlo, la casa que ya no habitamos, la artesanía o la fiesta que cambiaron persisten en su vieja forma en el libro o el álbum. Recuerdan que nada huye definitivamente de nosotros.

¹¹ Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 20.

Al querer salvar del desmoronamiento del tiempo las vacaciones fugaces, los padres que vamos a perder, la pasión de ciertos encuentros, no estamos solo tratando de rescatarnos nosotros, sino de afirmar las relaciones con los demás. No solo apresar el pasado; también incorporarlo a un tiempo que queremos que se prolongue, un futuro en el que sigamos estando. Cuando seleccionamos lo que del presente vamos a fotografiar, estamos diciendo cómo y con quiénes queremos sobrevivir. Y en la mirada crítica, lo que deseamos cambiar.

Tomar fotos puede ser también un modo de mirar lo que viene. No sólo porque recuperen gestos hundidos en el pasado las fotos son un medio para luchar contra las pérdidas y la muerte. Fotos tan diversas como la de la playa desconocida que nos proponen para vacaciones, la manifestación con la que un diario anuncia el comienzo de una lucha obrera o las que un padre ensaya para captar los primeros gestos de su hija en la adolescencia, muestran que la fotografía es capaz de ir más allá de los placeres de la nostalgia. Al revelar los surcos posibles, puede ser el instrumento de otra estética, aquella a las que se refería Rilke cuando hablaba de la belleza que hay en todo lo que comienza.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Juliana Guerrero. *Música y humor en la obra de Les Luthiers*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021, 280 páginas

El primer recuerdo que tengo de Les Luthiers es una propaganda que vi cuando niño en un canal de televisión. No retuve la información en ese momento, pero, pasando los años, supe que se trataba de un fragmento de su espectáculo *Mastropiero que nunca* (1977, registro de 1979). Tiempo después, cuando ingresé a estudiar la carrera de música en la universidad, hubo una asignatura donde escuchamos algunas grabaciones del grupo para ilustrar su faceta como constructores-difusores de “instrumentos informales”. Lentamente fui descubriendo más acerca de su propuesta, primero sus discos y después los registros en video de sus espectáculos. Sin embargo, recién tuve la oportunidad de verlos en vivo y en directo en agosto de 2015 en Santiago de Chile, cuando presentaron *Viejos hazmerreíres*. Me llamó la atención, por cierto, las rigurosas medidas de seguridad para entrar, lo que comprendí en función del trasfondo étnico y religioso de algunos de sus integrantes. Mi esposa y yo, en todo caso, disfrutamos el espectáculo. Lamentablemente no tuvimos el privilegio de

ver ni a López Puccio ni a Rabinovich, aquejados entonces de problemas de salud (Rabinovich falleció unos meses después), pero alcancé a ver a Mundstock, Maronna y Núñez Cortés en plena acción, junto con O'Connor y Turano.

En mi trayectoria docente he recurrido a ejemplos de Les Luthiers en diversas asignaturas y, para ello, tanto la información en sitios web dedicados al conjunto como la literatura que se ha generado en torno a su trayectoria han sido fundamentales. En este contexto, la presente obra de la musicóloga Juliana Guerrero, quien ha escrito varios textos pertinentes al legado de Les Luthiers, constituye un aporte relevante.

Este libro, *Música y humor en la obra de Les Luthiers*, se funda en la misma investigación que Guerrero realizó para obtener en 2013 su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su estructura consiste en una introducción, seis capítulos, un anexo y la bibliografía consultada. En la introducción (9-19), la autora plantea las bases conceptuales y teóricas fundamentales de su enfoque. De este

modo, Les Luthiers es definido como una agrupación que “ofrece espectáculos en los que se generan eventos humorísticos, tanto en la ejecución de las obras como en sus intersticios, mediante la ejecución de obras propias que remiten a géneros musicales pertenecientes a los ámbitos de las llamadas ‘música culta’ y ‘música popular’” (9).

En esa definición encontramos un concepto clave que es el de “evento”, así como su relación con aquel de “humor”. La autora suscribe la idea de que el humor es un evento, un acontecimiento o “instancia comunicativa que acaece en un tiempo y espacio determinados”, es decir, en la *performance* dentro de un contexto cultural específico. Respecto de la propuesta de Les Luthiers, la autora adopta un concepto que la misma agrupación mencionó en su “certificado de nacimiento” del 20 de septiembre de 1967, la “música-humor” o “humor-música”, el que le permite marcar la diferencia de su enfoque con otros estudios que se han hecho en torno a la relación entre humor y música, en los que, según la exposición de la autora, ha prevalecido la idea de que el humor es una propiedad del objeto musical o de los sujetos que lo crean o escuchan. En cambio, con el respaldo de referentes teóricos de la lingüística,

como el caso de Amy Carrell (2008), el concepto del humor (humor-música) como evento implica la convergencia necesaria de distintos elementos o agentes, sin los cuales no hay humor. En este marco, la idea de la música como práctica social y no solo como “obra” y el papel de la audiencia o público devienen pertinentes y cruciales para el enfoque analítico propuesto. A estos conceptos se añaden aquellos de intertextualidad y de parodia y, con esta “caja de herramientas”, Guerrero despliega su estudio en seis capítulos, los que corresponden en su mayoría a aquellos de su tesis doctoral, aunque en otro orden.

El primer capítulo (21-51), “Les Luthiers en sus bodas de oro”, presenta antecedentes históricos en la formación del conjunto, junto con informaciones acerca de sus espectáculos, grabaciones de discos y videos, premios, giras, la Expo Les Luthiers de 2007 y algunas críticas que el grupo ha recibido y recopilado.

En el capítulo segundo (53-71), “Las presentaciones”, la autora examina elementos escénicos de sus espectáculos como el vestuario, el sonido y la amplificación o los programas de mano, además de la aplicación de lo que Guerrero define, a partir de diferentes

autorías, como “perspectiva performática” (por ejemplo, los roles o personajes que suele encarnar cada integrante), y “perspectiva performativa” (el humor-música como evento que requiere la participación de una audiencia en un contexto determinado).

El tercer capítulo (73-132) lleva por título “Los instrumentos informales” y constituye un compendio del aporte organológico que ha realizado esta agrupación a lo largo de su trayectoria. Junto con especificar los factores que hacen de estos instrumentos un componente clave en la música-humor (sus nombres, sus materiales, su tímbrica y su modo de ejecución), se describe sucintamente cada uno de ellos en el marco de la clasificación organológica propuesta por Horn-bostel y Sachs, y se presentan imágenes fotográficas (en blanco y negro) de cada uno.

“El universo de Mastropiero” es el título del cuarto capítulo (133-155) y abarca aspectos vinculados con la “mitología” creada por Les Luthiers en torno a este personaje Johann Sebastian Mastropiero, verdadero heterónimo colectivo del conjunto, así como consideraciones acerca de juegos lingüísticos, temas y tramas en los

espectáculos. En este sentido, el título de este capítulo no hace plena justicia a sus contenidos, puesto que la mitología de Mastropiero es solo uno de los temas desarrollados aquí.

En el quinto capítulo (157-211), “La reelaboración de los géneros musicales”, la autora aborda otro recurso relevante en el humor-música de Les Luthiers, como es el caso de los juegos que establecen con las expectativas de la audiencia respecto a determinados géneros de las músicas folklóricas, populares o académicas. De este modo, y con ejemplos ilustrativos, se exponen los casos del folklore (gato, chacarera, zamba, triunfo), el tango, la música académica y fusión de géneros.

El sexto y último capítulo (213-225) se titula “Parodia de las actividades musicales”, donde se examina cómo, en diferentes ejemplos, Les Luthiers ha parodiado el papel del compositor, la figura del músico, del musicólogo y de las instituciones. A diferencia de los capítulos anteriores, este capítulo corresponde a la expansión de lo que en la tesis doctoral de Guerrero es una sección dentro del capítulo dedicado al universo de Mastropiero y las herramientas

lingüísticas utilizadas por el conjunto con fines humorísticos.

Finalmente, el libro presenta cinco anexos (227-267) donde la autora presenta un catálogo de grabaciones editadas (audio y video), un catálogo de obras, fichas de los instrumentos informales con datos básicos no detallados en el capítulo tres (espectáculo y fecha de estreno, lutier, ejecutantes y obra), una lista de los 33 espectáculos presentados por Les Luthiers hasta 2014 y un análisis comparativo más detallado respecto de la reelaboración de géneros musicales del folklore (gato, chacarera, zamba y gato). Después de estos anexos se expone la bibliografía consultada (269-276), la que abarca entradas con un rango cronológico desde 1919 hasta 2012.

La redacción y estilo de escritura resultan amenos y accesibles para una persona lectora promedio y, si bien se presentan algunos conceptos y términos relativamente complejos (en especial en la introducción y el capítulo segundo), esto no dificulta la comprensión. En este sentido, se perciben varios ajustes editoriales respecto de la tesis doctoral original para cumplir este propósito, aunque no todos, en mi opinión, resultan convincentes. Si bien gran parte de la infor-

mación presentada se puede encontrar en otros textos dedicados al conjunto o en sitios web temáticos, aquí se propone una reinterpretación de esa información en función de los conceptos fundamentales mencionados anteriormente y en la perspectiva de la musicología como principal marco disciplinario, aunque no exclusivo. Desde el punto de vista de esta disciplina, al menos en términos de la musicología más convencional, quizás los aportes más significativos los encontramos en los capítulos dos, cinco y seis.

Ahora bien, hay aspectos en los que, de alguna manera, este libro queda con deudas pendientes que, esperemos, sean abordadas en una nueva edición o en futuras investigaciones pertinentes al caso por parte de la autora. Hago este planteamiento, por cierto, a partir de la misma premisa propuesta por Guerrero y que ha orientado esta investigación.

En primer lugar, si el humor-música o música-humor es definido como un evento que acontece en la performance e implica un papel fundamental e imprescindible de la audiencia, sería necesario profundizar más respecto de la caracterización de esta audiencia y su participación en términos más elaborados. La autora

insiste, en verdad, en la importancia del público, recoge algunas de las críticas periodísticas que los mismos integrantes del conjunto han recopilado, así como citas donde reafirman que todo el proceso creativo-humorístico-musical se completa con la audiencia en una presentación. Sin embargo, no sabemos exactamente cómo es esa audiencia, cuál es su configuración etaria o de género, su procedencia socioeconómica o cultural. No sabemos si esta audiencia que acude a los espectáculos en vivo es la misma que accede más bien a los videos en DVD o en YouTube o a los discos. O hasta qué punto aquellas críticas periodísticas negativas son representativas del público de un determinado país, ciudad o año. En el libro se perfila, por otra parte, la función que ha cumplido el público, o más bien los públicos o audiencias, en los ajustes de programa en los espectáculos de Les Luthiers según país o ciudad de presentación, pero sería interesante un poco más detalles al respecto. Y, por supuesto, cómo algunos de ellos se han producido en algunas obras o espectáculos a raíz de los cambios en la misma sociedad y en las audiencias. Por ejemplo, en la primera versión de la “Cantata del adelantado Don

Rodrigo Díaz de Carreras [...]” (*Mastropiero que nunca*, 1977) un coro dice al comienzo “Somos comechingones muy renombrados”. Sin embargo, en la versión presentada en *Las obras de ayer* (2002), este verso dice “Somos los indios pampas muy renombrados”. Otro caso es el de “Educación sexual moderna (cántico enclaustrado)”, el que Guerrero analiza en el capítulo cuatro (152-155) y que en *Todo por que rías* (2000) tiene una introducción diferente a aquella de *Bromato de armonio* (1996). Como diría el mismo Don Rodrigo, habría que “hacer hincapié” en este tema.

En segundo lugar, Guerrero subraya la importancia de la performance y del espectáculo como el lugar donde acontece el evento humorístico-musical. De aquí se desprende que la gran unidad de análisis del legado de Les Luthiers es el espectáculo, cada uno de aquellos que han presentado a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, la autora no nos brinda ningún análisis o descripción detallada de alguno de ellos para entender cómo, a partir de la estructura y articulación integral de un espectáculo determinado con sus “obras e intersticios”, se crean las condiciones para el aconteci-

miento del humor-música. Al respecto, tal vez resultaría más coherente reubicar el capítulo “Las presentaciones” al final del libro y no como segundo capítulo, enriquecido con el análisis específico de uno o más espectáculos.

En tercer lugar, creo que el concepto del humor-música exige una nueva reflexión en términos de su definición y de su lugar en la propuesta de Les Luthiers. Como la autora dice y he reiterado más arriba, en aquel comunicado fundacional del 20 de septiembre de 1967, cuando los integrantes originales de Les Luthiers (Masana, Mundstock, Maronna y Rabino-vich) se escindieron de I Musicisti, se definieron como “una agrupación de música-humor” cuyo objetivo era “cultivar el género ‘música-humor’ eludiendo los rasgos exageradamente farsescos para acentuar en cambio una actitud de respeto y cariño hacia el objeto de sus caricaturas: la música” (26). Ahora bien, ¿en qué consistirían esos “rasgos exageradamente farsescos” que buscaban eludir? La respuesta a esta pregunta permitiría aclarar mejor si la escisión de Les Luthiers de I Musicisti se debió no solamente a un tema de distribución no equitativa de trabajo y de beneficios (la informa-

ción oficial), sino a diferencias estético-artísticas significativas y, más relevante aún, entender mejor cómo concebían originalmente la “música-humor” aquellos cuatros músicos. Además, al confrontar su discurso con sus realizaciones efectivas en términos de obras o espectáculos, se debería determinar si el concepto de “música-humor” se ha modificado o no en el transcurso de su trayectoria.

A lo anterior hay que agregar que, al tomar en cuenta la integridad de un espectáculo de Les Luthiers y a partir de las pistas y planteamientos que la misma autora despliega en el libro, parece que la música-humor, siendo el núcleo de la propuesta artística del conjunto, no recoge la totalidad de vertientes humorísticas que han cultivado. Habría que distinguir también un “humor-palabra” (humor verbal, abordado claramente en el capítulo cuatro) y un “humor-actuación” (pantomima, comedia física, gestualidad cómica), identificar cómo se relacionan con el humor-música (en términos de subordinación, coordinación, integración, etc.) y su mayor o menor grado de importancia a lo largo de la historia del conjunto. Al respecto, tanto aquí

como en las observaciones anteriores se perfila otro aspecto que amerita una futura indagación y concierne a los procesos de permanencia y cambio, en mayor o menor grado, de la propuesta de Les Luthiers. Hitos como el fallecimiento de Masana o el retiro de Acher se vinculan, en una primera intuición, con transformaciones en el ideal de humor-música al que ha aspirado el conjunto en distintos momentos de su historia.

Es posible que una actualización bibliográfica permita profundizar en algunos de estos aspectos, al tomar en cuenta que las fuentes consultadas más recientes que se mencionan en la bibliografía son de 2012 (la tesis doctoral de la autora fue defendida al año siguiente). Desde ese año se han publicado otros libros y trabajos acerca de Les Luthiers, como el libro autobiográfico *Memorias de un luthier* (2017) de Carlos Núñez Cortés, los textos de Gabriela Bagalá y la tesis doctoral “Humor y música. Aproximaciones a las teorías del humor musical a través de Les Luthiers” (2017) de Alfonso Honrubia. Asimismo, respecto de la teoría del humor se puede considerar los aportes de Mara Elisa Burkart para el caso de Argentina

o el texto *The language of humor: An introduction* (2018) de Allen Pace Nilsen y Don F. L. Nilsen para enriquecer el marco teórico-conceptual.

En síntesis, *Música y humor en la obra de Les Luthiers* es un libro que presenta aspectos pendientes de desarrollo que ameritan, ciertamente, una nueva edición o nuevos estudios por parte de la autora. Esto sería muy bienvenido frente al hecho de que Les Luthiers, como ya sabrá toda persona que lea esta reseña o el libro en comento, ha anunciado oficialmente su alejamiento definitivo de los escenarios con el espectáculo *Más tropiezos de Mastro-piero*. Sin embargo, aun así, en su versión actual este libro constituye un aporte relevante a los estudios acerca de la relación entre humor y música en general, tocante al caso de Les Luthiers en particular y que permite difundir hacia un público más amplio los resultados de una potente investigación doctoral que, de otro modo, seguramente habría quedado reducida al circuito académico.

Cristián Guerra Rojas
Universidad de Chile

Héctor Olivos. *Prometeo: el fuego insumiso*. Madrid: Prisa Noticias Colecciones y EMSE, 2020, 125 páginas

Prometeo: El Fuego Insumiso de Héctor Olivos inaugura la colección “Mitología Clásica” de Prisa-noticias, compuesta por 40 libros que exploran las narrativas de dioses y héroes como Zeus, Ulises, Eneas, Jasón, Hércules, Pandora, Teseo y el Minotauro. Además de esta obra, Olivos también aborda otros personajes en entregas posteriores, incluyendo *Los Trabajos de Hércules*, *Zeus, Señor del Olimpo*, *Orfeo y Eurídice*, *Los Viajes de Eneas* y *La Manzana de la Discordia*.

La obra se estructura en dos grandes secciones, la primera “Prometeo: el fuego insumiso” aborda el mito novelado a través de seis capítulos en los que se evidencian las aventuras del Titán Prometeo en un mundo de dioses, bestias, titanes y humanos, y una segunda a manera de “Apéndices” en la que se configura una guía para la comprensión de la lectura, además se entregan datos de importancia sobre la influencia del mito en el arte, la literatura, la música y la filosofía. El libro se inspira en el mito de Prometeo, quien robó el fuego divino para los humanos, texto original del poeta Esquilo que aparece en

la Teogonía de Hesíodo, con citas del primero al inicio de cada capítulo.

En el primer capítulo del libro, “Sufrimiento infinito”, el autor ahonda en la tortura a Prometeo, quien es encadenado al monte Cáucaso por su afrenta en contra de los dioses. El autor describe con detalle el tormento físico y psicológico que sufre el titán, que es devorado por un águila cada día, solo para que su hígado se regenere por la noche. Olivos hace énfasis desde el inicio en el castigo que Zeus profiere a Prometeo, quien representa la figura del rebelde que lucha por el progreso de la humanidad. El autor señala que “gracias a la rebeldía de Prometeo la humanidad fue capaz de engendrar un conocimiento como el que nunca había existido en el mundo” (7). Este conocimiento, representado por el fuego, es lo que permite a los humanos alcanzar su plena potencialidad. El libro cuenta con ilustraciones originales que recrean las escenas más representativas del mito de Prometeo. En el primer capítulo, las ilustraciones muestran el encadenamiento y la tortura del titán. Estas imágenes

son impactantes y ayudan a transmitir el dolor y la desesperación que sufre Prometeo.

El segundo capítulo, “Nacimiento y Juventud de Prometeo”, explora la genealogía de los dioses, desde la usurpación del trono por parte de Crono hasta la devastadora guerra entre Titanes y Olímpicos que afectó profundamente a los seres humanos. La estrategia de Zeus para derrocar a Crono, y la Titanomaquia, se destaca en este capítulo. Prometeo y su hermano Epimeteo desempeñan un papel crucial al traicionar a los Titanes para apoyar a los Olímpicos. En palabras del autor: “La guerra, que se llamó Titanomaquia y duró diez largos años, se compuso de multitud de batallas. Ambos grupos pugnaron infatigablemente por la hegemonía en el universo” (19). Tras la victoria de los dioses olímpicos, liderados por Zeus, los Titanes son castigados y olvidados, y la guerra devastadora provoca la desaparición de los humanos. Héctor Olivos, en su relato, poéticamente nos recuerda la expulsión del paraíso, resultado colateral de la Titanomaquia.

En el tercer capítulo, “El Benefactor de los Humanos”, Prometeo busca restaurar la tierra tras la guerra y acude a Zeus,

quien, desde “las alturas del Olimpo, organizando las fuerzas divinas” (27), lo recibe con desdén. A pesar de la desconfianza inicial, Prometeo persuade a Zeus para repoblar la tierra con vegetación, animales y hombres. Zeus, sintiéndose inferior a este, asigna la tarea a Epimeteo, para generar rivalidad y dudas entre los hermanos. Prometeo, en su clarividencia prevé las intenciones de Zeus e instruye a su hermano sobre la misión de restaurar la humanidad.

Epimeteo se encarga de dotar a los animales de habilidades para sobrevivir, mientras que Prometeo, motivado por la empatía y la filantropía, pide adoptar a los humanos. Zeus se lo concede, pero con menosprecio, expresando: “quédate con estos humanos, no sé qué interés puedes tener en esos seres calamitosos. De todos modos, iba a suprimirlos a fin de crear espacio para otra especie mejor que ellos” (39). En esta parte del texto, el autor describe de manera melancólica y nostálgica a la especie humana, como seres efímeros, desprotegidos y olvidados por los dioses.

En el cuarto capítulo, “El Don del Fuego”, se destaca la evolución cognitiva de los humanos a través del lenguaje y la conexión

con su pasado, mientras “Zeus muestra interés en su progreso” (43). Durante un diálogo entre Zeus y Prometeo, el primero busca estrategias de poder en el Titán. Prometeo justifica la evolución humana a través de la religión, haciendo creer al dios que sus protegidos ahora son fieles de las deidades olímpicas. El Titán se reúne con el líder de los hombres para contarle la historia de la humanidad y reconocer su evolución, asimismo, hace saber el deseo de su especie en cuanto a las necesidades de tener “el fuego y los dioses” (49) por el contrario el hombre reconoce en Prometeo “el benefactor de la humanidad” (50) por la estimulación de la mente, el pensamiento y motivar la evolución del lenguaje.

Los hombres aprenden a transmitir el fuego tras observar que los rayos de Zeus incendian troncos secos. Este conocimiento revoluciona su forma de vida. Prometeo a través de los humanos burla a Zeus con una artimaña en forma de ofrenda de huesos de buey, lo que despierta la ira del olímpico.

En el quinto capítulo nuestro héroe se enfrentará a “La tortura atroz”; es así cómo Zeus enfurecido retira el fuego a los humanos como represalia tras el engaño. El

autor señala que los humanos “Estaban desposeídos porque habían aprendido a transmitir las llamas de un cuerpo a otro, pero no a generarlo de la nada” (57). Los humanos, temerosos y desanimados, solicitan a Prometeo que les enseñe a crear fuego, diciendo: “Nos has traído el fuego, pero todavía no sabemos cómo crearlo. Enséñanos a encenderlo” (62), y el Titán comparte el conocimiento sin dudar.

Zeus se enfurece por el robo del fuego que Prometeo dio a los humanos. Para vengarse, pide a Hefesto crear a Pandora, una mujer hermosa que lleva una caja cerrada. Pandora es entregada a Epimeteo, el hermano de Prometeo. Epimeteo, a pesar de las advertencias de Prometeo, acepta a Pandora, quien abre la caja, liberando todos los males del mundo, excepto la esperanza. El dios del olimpo, aún colérico, ordena a Hefesto que ate a Prometeo a una roca en el Cáucaso, con cadenas indestructibles, para enviar un águila cada mañana a devorar el hígado del Titán. El hígado de Prometeo se regenera por la noche, lo que prolonga su tortura. Él acepta su castigo, creyendo que es necesario para proteger a los humanos.

En el último capítulo, “Liberación y Redención”, los gritos de Prometeo acusan a los dioses por su silencio ante su sufrimiento. Zeus deja de escuchar estos gritos cuando Hércules libera a Prometeo de su tormento. Esto preocupa a Zeus debido a las profecías de Prometeo, incluyendo la advertencia de que un hijo podría derrotar a su padre en el futuro: “Guárdate de apareamientos inconvenientes, pues una de tus posibles amantes dará a luz a un hijo que derrotará a su padre, sea quien sea este” (89).

Prometeo guía a Hércules al jardín de las Hespérides y sugiere que este hable con su hermano Atlas, quien sostiene la bóveda del cielo también por castigo de los dioses luego de la derrota en la Titanomaquia. Zeus actualiza el castigo de Prometeo: ahora debe portar un anillo hecho de las cadenas y la roca a la que estuvo atado, eternamente. Prometeo pide la transmisión de la inmortalidad de Quirón, un centauro inmortal herido por una flecha portadora del veneno de Hidra, disparada por Hércules tiempo atrás, y quien sufre solitario en una cueva anhelando la muerte. Al cierre del capítulo, Héctor Olivos describe la adquisición de la

inmortalidad por parte de Prometeo, entrelazándola con símbolos astrales, y promueve una reflexión sobre la responsabilidad ética en el uso del fuego por parte de los seres humanos.

Por último, encontramos la sección “Apéndices” bajo la redacción de Joan Solé, en estos se explora el “árbol genealógico” (100) y se establecen conexiones significativas entre el mito de Prometeo y obras de artistas, músicos y escritores notables, como “Pedro Calderón de la Barca, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, y André Gide” (120). En la música, el impacto se encuentra en los trabajos de “Franz Liszt, Aleksandr Skriabin y Richard Wagner” (121). Además, el mito influyó en las filosofías y estudios de Goethe, Herder, Rousseau, Freud y Diel.

El libro de Héctor Olivos concluye con “cuatro constelaciones astronómicas, aunque ajenas al mito” (124) y una bibliografía esencial. Cada historia y referencia a la mitología clásica y otras obras nos sumergen en un cautivador viaje lleno de fantasía, arte y profundo simbolismo.

Yair A. Murillo Rincón
CUC/UNICOSTA (Colombia)

GALERÍA

Catalina Chervin (Corrientes, 1953) vive en Buenos Aires. Egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, trabaja desde hace más de treinta años en la ciudad de Nueva York, en el taller de Robert Blackburn. La representan galerías reconocidas como Cecilia de Torres e Isabella Hutchinson (Manhattan) y Patrick Heide (Londres). Su obra integra las colecciones del British Museum, V&A Museum (Londres), Metropolitan Museum (Nueva York) y Graphische Sammlung “Albertina” (Viena), así como del Museo “Eduardo Sívori” (Buenos Aires) y el Museo “Franklin Rawson” (San Juan). Entre otras distinciones, obtuvo el Premio “Alberto J. Trabucco –Dibujo” de la Academia Nacional de Bellas Artes (2005) y el Primer Premio de Dibujo del Salón de artes Plásticas “Manuel Belgrano” (2018), así como las becas del Fondo Nacional de las Artes (2002) y la Fundación Pollock-Krasner (2004 y 2014).

Hay un vacío en mi obra, la expresión de un vacío que se llena de formas. Mis dibujos son trazos cortados, papeles rotos, con rajaduras, con lastimaduras, con líneas sutiles que gritan desde las profundidades de la historia. Una historia que me contaron y otra que viví. La de mis abuelos y mi madre, judíos rusos perseguidos y exiliados. Y la que me tocó experimentar muy de cerca en Buenos Aires, durante la dictadura militar, que me hizo sentir la crueldad y el terror y que me obligó a esconderme y a exiliarme.

Este tejido de los detalles infinitos es el terreno sobre el que construyo estas imágenes de mundo que emergen desde la creencia secreta en la esperanza y la belleza.

C. C.



De la serie *La oscuridad* (1998-2013). 140 x 100cm.

Técnica mixta, papel montado en tela.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

1. Forma y preparación de los trabajos

El *Boletín de estética* adopta la modalidad de doble referato externo y ciego y sigue los lineamientos del Open Journal System (OJS). Para enviar trabajos, los autores deben ingresar al link <http://boletin-deestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register>, generar allí un usuario y seguir los pasos para subir las contribuciones.

Los trabajos presentados deben ser originales, inéditos y no deben ser publicados simultáneamente por otros medios.

Se publican contribuciones en español, inglés y portugués. Los envíos pueden ser remitidos, no obstante, en otros idiomas para su evaluación. En caso de que una contribución en otro idioma sea aceptada, se designará un traductor científico.

Para ser evaluados, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve *curriculum* en el idioma original, en inglés y en español.

Los artículos no deben exceder las 10.000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6.000; las discusiones, las 3.000; y las reseñas bibliográficas, las 1.500. 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 envío debe consignarse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés o portugués, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deben estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras junto a cinco palabras clave en la lengua original y en inglés. Las palabras clave no deben repetir 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 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.

Serán rechazados aquellos envíos que no respeten la forma y preparación de los trabajos, las normas bibliográficas y los lineamientos generales de un lenguaje académico/científico.

2. Normas bibliográficas

2.1 Referencias bibliográficas

Todas las obras referenciadas tanto en el texto como en las notas a pie de página deben 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

LEPERT, Richard y MCCLARY, Susan (eds.) (1987), *The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press).

Capítulos de libro

FRITH, Simon (1987), "Towards an Aesthetic of Popular Music", en Leepert y McClary (1987: 133-172).

Artículos

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

Los apellidos deben escribirse en versalitas y el nombre de pila debe figurar completo. Si una edición ha sido publicada simultáneamente en dos o más ciudades, debe indicarse solo la primera de ellas en el idioma del artículo (no en el idioma de la obra citada). En las compilaciones debe especificarse el rol de los nombres mencionados entre paréntesis antes del año: (eds.) para editores y (comps.) para compiladores, etc. En el caso de las compilaciones que acusen más de tres editores o compiladores, debe utilizarse la expresión latina "*et al.*" luego del primer nombre, tanto en la entrada correspondiente a la compilación misma como en la propia de los capítulos que pertenezcan a ella. Deben evitarse las entradas con las siglas referentes a "autores varios", como el caso de "AAVV". Obsérvese el siguiente ejemplo, en el que se cita una compilación a cargo de Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker y David E. Cooper y luego un capítulo de esta:

DAVIES, Stephen *et al.* (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

WOLTERSTORFF, Nicolas (2009), "Ontology of artworks", en Davies *et al.* (2009: 453-456).

Cuando el autor del capítulo de libro citado es también el compilador, la referencia debe indicarse de la misma manera, salvo que, dado que el año y el autor coinciden, la diferencia entre las entradas debe marcarse con una letra minúscula al final del año en orden alfabético:

GRIMALDI, Nicolas (comp.) (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (París: Presses Universitaires de France).

____ (1983b), “La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature”, en Grimaldi (1983a: 72-93).

Esta forma de citado es válida solo para compilaciones. Los capítulos de obras que no son compilaciones no deberán discriminarse en el citado.

Todo lo indicado para el caso de las compilaciones es válido también para citar introducciones o epílogos de obras (comúnmente compilaciones mismas, traducciones o reediciones):

DOXIADIS, Apostolos *et al.* (comps.) (2014), *Logicomix. Una búsqueda épica de la verdad*, trad. de Julia Osuna Aguilar (Barcelona: Salamandra).

SAVATER, Fernando (2014), “Introducción”, en Doxiadis *et al.* (2014: 11).

Cuando se cita una fuente de internet, debe constar al final de la entrada, entre corchetes, la URL en la que el texto se encuentra disponible:

NIETZSCHE, Friedrich W. (2009), *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, ed. de Paolo D'Iorio, basada en la edición crítica de G. Colli and M. Montinari (Berlín: Walter de Gruyter). [Disponible en <http://www.nietzschesource.org/>]

Los corchetes también deben utilizarse para indicar el DOI de un artículo, en el caso de que el autor lo considere necesario:

MARGOT, Jean-Paul (2021), “La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin”, *Boletín de estética*, 56: 7-48. [DOI: 10.36446/be.2021.56.280]

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la de la edición original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere, escritos en la lengua original del artículo (no en la de la obra citada). Estos datos deben seguir el orden nombre-apellido:

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

2.2 Referencias de citas textuales

El *Boletín de estética* adopta el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias a citas textuales en el cuerpo del trabajo o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69)

Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 1750: §1)

Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)

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 *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, *cfr.* y otras semejantes. Cuando se cita repetida e intercaladamente una misma página en una oración, debe evitarse la repetición de la referencia entre paréntesis; en dicho caso, en cambio, la referencia debe comparecer al final de la oración o, si la paginación de esta lo permite, cada vez que se cambia de página.

Salvo casos excepcionales, las citas textuales deben remitir a la fuente (en cualquiera de sus ediciones y traducciones) y no a obras de terceros. Por tal razón deben evitarse remisiones del tipo (citado en Fernández 2018: 33).

Las citas textuales extensas, de más de cuarenta (40) palabras, 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 extensas deben introducirse por dos puntos y es menester evitar que continúe o complete la frase inmediatamente anterior en el texto del trabajo. Las citas más breves, de menos de cuarenta palabras, 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 idioma original del artículo. No deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre corchetes y en bastardillas, por ejemplo: [*mimetiké téchne*], [*imitatio naturae*], [*élan*], [*Pathosformel*].

Cuando se aclare que la cursiva o el subrayado de la cita pertenecen al autor, debe anotarse como sigue: (Marinas 2020: 133; énfasis propio). El énfasis original, por su parte, no debe indicarse.

2.2.1 Obras clásicas o completas

Para el caso de citas textuales de obras de autores clásicos u obras completas, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas. Por ejemplo: (Aristóteles, De an. III 2, 426a1-5); (Kant, KrV A 445 / B 473); (Hume, PhW III: 245); (Benjamin, GS II/1: 211-212). 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. En el apartado REFERENCIAS debe indicarse la edición utilizada según lo indicado en el punto 2.1. Si fuera necesario, la abreviatura utilizada en la citación puede introducirse en la entrada bibliográfica entre corchetes, inmediatamente luego del título de la obra:

HUME, David [1824] (2014), *The philosophical works of David Hume* [PhW], en cuatro volúmenes (Nueva York: William S. Hein & Company).

Tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas a pie de página, 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 2014: 245).

2.2.2 Traducciones

Cuando se citen traducciones propias, la indicación debe consignarse como sigue: (Deleuze 1965: 76; trad. propia). Si el autor traduce regularmente la misma obra a lo largo del escrito, en lugar de utilizar la expresión indicada será necesario que, en la primera cita de la obra en cuestión, consigne el hecho a pie de página una única vez y en representación de todas sus subsiguientes apariciones.

En el caso de las traducciones no propias, debe citarse primero la obra original y luego, separados por un punto y coma, el año y la página de la traducción utilizada. Para el caso de las obras clásicas, la cita debe quedar, por ejemplo, como sigue: (Platón, Phdr. 208a; 1988: 27). En las REFERENCIAS, bajo el nombre del autor y con indicación expresa del traductor, la obra debe declararse de la siguiente manera:

PLATÓN (1988), *Diálogos III. Fedro* [Phdr.], trad. de Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos).

Para el caso de obras no clásicas, la cita debe quedar, por ejemplo, como sigue: (Chevalier 1959: 93; 1960: 134). En las REFERENCIAS, las obras deben declararse de la siguiente manera:

CHEVALIER, Jacques (1959), *Entretiens avec Bergson* (Paris: Plon) [*Conversaciones con Bergson*, trad. de José Antonio Míguez, Madrid: Aguilar, 1960].

Si la traducción estuviera modificada por el autor del artículo, la cita debe consignarse: (Chevalier 1959: 93; 1960: 134; trad. mod.).

2.2.3 Ediciones originales

El *Boletín de estética* insta a que los autores tengan a bien indicar el año de la edición original de las obras de autores clásicos entre corchetes, cuando estas no se citan, por la razón que sea, según las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas. Por ejemplo: (Hegel [1842-1843] 1970: 223). En el apartado REFERENCIAS no es necesario realizar una nueva entrada bibliográfica para la edición original, sino solo indicar el año de primera edición entre corchetes antes del año de la edición utilizada:

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1842-1843] (1970), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, nueva edición, ed. por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, basada en las obras de 1832-1845 (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).

En el caso de que se trabaje con traducciones de obras de autores clásicos no citadas según las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, la cita textual en el cuerpo o a pie de página debe realizarse según el siguiente ejemplo: (Gadamer [1977] 1993: 97; 1991: 34). En el apartado REFERENCIAS la entrada debe indicarse del siguiente modo:

GADAMER, Hans-Georg [1977] (1993), *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* [GW 8] (Stuttgart: Reclam) [*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós, 1991].

Podría darse el caso de que la fuente fuese un capítulo de libro cuya traducción se encuentre también en un capítulo, ya sea de la misma compilación traducida o de una compilación diferente. Para el primer caso, la entrada en las REFERENCIAS debe ser como sigue:

BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions* (Paris: Éditions de Minuit) [*Superposiciones*, trad. de Pablo Ariel Ires, Buenos Aires: Cactus, 2020].

DELEUZE, Gilles (1979), “Un manifeste de moins”, en Bene y Deleuze (1979: 87-131) [“Un manifiesto de menos”, trad. de Pablo Ariel Ires, en Bene y Deleuze (2020: 13-37)].

Para el segundo caso, la entrada en REFERENCIAS debe indicarse así:

HEIDEGGER, Martin (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam).

GADAMER, Hans-Georg (1960), “Zur Einführung”, en Heidegger (1960: 102-125) [“La verdad de la obra de arte”, en Gadamer (2002: 95-108)].

_____ (2002), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).

2.3 Referencia de citas no textuales

Cuando se realice una referencia no textual, la cita debe conducirse en el cuerpo del trabajo según los siguientes modelos:

Libro o artículo con referencia general: (véase Danto 1981).

Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)

Las referencias no textuales en las notas a pie de página deben escribirse como sigue:

Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.

Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.

Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricoeur 1967, 1973 y 1987.

2.4 Aclaraciones adicionales

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.

3. 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 solicitársele 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.

