

Boletín de estética

LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN

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

EL DIABLO EN EL CUERPO

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

Nota

EL CONCEPTO DE CATARSIS EN LA ESTÉTICA DE LUIS JUAN GUERRERO

· *Yanina Benítez Ocampo* ·

Comentarios bibliográficos

LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN

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

EL DIABLO EN EL CUERPO

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

Nota

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

· *Yanina Benítez Ocampo* ·

Comentarios bibliográficos

AÑO XVI | INVIERNO 2020 | N° 52

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Editores Asociados

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

Comité Editorial

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

Comité Académico

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

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

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

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

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heineberg

Invierno 2020

SUMARIO

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

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

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

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

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

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

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

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

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

María Juliana Gandini
IDECU (UBA-CONICET)
UNLU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Clara Zimmermann
UBA

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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

