

ARTÍCULOS

**SOBRE LA ANTICIPACIÓN EN LA
LITERATURA**
ON ANTICIPATION IN LITERATURE

Luciana Martínez
IECH, CONICET-UNR

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora Adjunta del CONICET y docente de Estética en las carreras de grado en Bellas Artes y Letras, UNR. Es autora de trabajos que versan sobre las relaciones entre literatura y ciencia, entre los que se destaca La doble rendija. Autofiguraciones científicas de la literatura en el Río de la Plata (Prometeo, 2019).

Contacto: luciananmartinez@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2625-0289

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Literatura de anticipación**Autonomía**Estética**Ciencia ficción**Utopía*

A pesar de que el concepto "literatura de anticipación" ha sido revisitado con insistente frecuencia en los últimos tiempos por la crítica especializada en ciencia ficción (y manifestaciones literarias afines), la entidad o naturaleza de dicha anticipación pocas veces es precisada con claridad. Se trata de un calificativo problemático que pone en jaque la histórica proclama de autonomía del arte y que, si se recorre la historia de la estética, se asocia con una herida que está inscrita en los inicios del campo mismo; y que vuelve bajo diferentes formas a lo largo de su desarrollo. El objetivo de este trabajo es, en consecuencia, realizar un ordenamiento de este problema partiendo de la lectura de distintos discursos críticos históricos y actuales, como así también (y fundamentalmente) de propuestas centrales provenientes del campo de la estética.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Anticipation Literature**Autonomy**Aesthetics**Science fiction**Utopia*

Despite the fact that the concept of "anticipation literature" has been often and insistently revisited in recent times by critics specialized in science fiction (and related literary manifestations), the entity or nature of such anticipation is seldom specified with clarity. It is a problematic qualifier that jeopardizes the historical proclamation of the autonomy of art and that, if one goes through the history of aesthetics, is associated with a wound inscribed in the beginnings of the field itself; a wound that returns in several forms throughout its development. The objective of this work is, consequently, to carry out an ordering of this problem from the reading of different historical and current critical discourses, as well as (and fundamentally) central proposals from the field of aesthetics.

Fecha de envío: 09/07/21

Fecha de aceptación: 07/02/22

I.

La proliferación de escrituras que hoy se acercan al registro de la distopía ha convocado una reflexión crítica que retoma con cada vez mayor asiduidad la categoría de “literatura de anticipación”, sin no obstante precisar del todo qué entidad tiene el epíteto que acompaña a la ficción. Qué estatuto tiene esa “anticipación” que sucede en el seno de la literatura, es algo que queda siempre en el terreno de lo implícito. Es de esperarse, puesto que el término genera una incomodidad en relación con la autonomía del arte y, en un espectro más amplio, reaviva un fantasma que recorre la historia de la estética. Revisar por eso sus formulaciones puede darnos algunos indicios para arriesgar una explicación sobre este problema que se desarrolla junto con la estética desde sus orígenes; y que el ejercicio crítico proyecta, acaso inadvertidamente.

El texto inaugural sobre la distopía en Argentina que publica Fernando Reati en la primera década del nuevo milenio es elocuente con respecto a ciertos puntos: no sin antes deslizar en el mismo párrafo que “Einstein señaló en alguna oportunidad que la imaginación ofrece uno de los mejores caminos de acceso al conocimiento”, Reati sostiene que “[los] textos de ficción anticipatoria imaginan futuros posibles desde la certeza intuitiva que presta la obra literaria” (2006: 13) y que son asimismo “muchos los casos sorprendentes de obras de anticipación que parecen ‘adivinar’ el futuro” (20). La asignación bastante sintomática a la imaginación de una función gnoseológica o incluso epistemológica (que se podría disculpar como eventual exceso retórico), encuentra su remate en una sugerente reivindicación adivinatoria o profética de la literatura, de corrección política dudosa (desde el punto de vista de ciertas premisas de la crítica, claro está), apenas salvada por las comillas. Nobleza obliga, sin embargo, hay que conceder que resulta al menos curioso que el escritor checo Karel Čapek tenga la patria potestad del primer robot de la historia, Cyrano de Bergerac la del viaje a la Luna y H.G. Wells la del tanque de guerra. A este escritor británico amante de las posibilidades de lo imaginario, le debemos asimismo la primera torción espacio-temporal; *La máquina del tiempo* esbozará en la ficción un conjunto de ideas e imágenes de universo con el que luego nos familiarizará más formalmente la teoría de la relatividad. Así podríamos seguir enumerando. En estos hechos indiscutibles pero indecibles se fundamentan los silencios y las disculpas implícitas sobre ciertas declaraciones que atentan contra la lógica que gobierna el campo.

Más discreta es en sus declaraciones Silvia Kurlat Ares (2017 y 2019), otros de los discursos que circulan hoy en torno a la literatura de anticipación, aunque nos obliga a sentarnos a sacar cuentas. En principio *Plop* de Rafael Pinedo, pero posteriormente también otros textos argentinos que participan de la matriz distópica, “brinda una descarnada crítica del neoliberalismo en su variante populista local” e incluso “articula una distopía que se enfrenta directamente con las ilusiones representacionales del populismo en ascenso” (2017: 416 y 412). Teniendo en cuenta que la novela de Pinedo es del año 2002, esa crítica al “populismo local” constituye una anticipación con todas las letras, a menos que Kurlat Ares entienda como populistas a los gobiernos nacionales anteriores al 2004, que poco tuvieron que ver con lo que inauguró luego Néstor Kirchner. La definición “neoliberalismo populista”, casi un oxímoron a mi entender, habilita la duda razonable sobre su referente; pero me inclino a interpretar que la autora está pensando en términos de anticipación (al menos claramente en algunas partes del texto) o de respuesta bastante precoz a cierta sensibilidad de época que se encontraba en la indefinición de sus albores.

Siguiendo esta tendencia crítica, en su presentación al destacable *dossier* “Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria”, María Laura Pérez Gras (2020) advierte que la llegada del COVID-19 vuelve imperante la necesidad de sopesar el término “especulación”; en tanto pareciera que la realidad ha alcanzado por fin a la literatura, cumpliendo y al mismo tiempo dejando obsoletas sus anticipaciones (y las categorías que para su análisis se asocian).¹ Reati, en un artículo que integra el mencionado *dossier*, comparte esta misma idea: “Si finalmente llegó [...] algo de todo lo que anticipaba ese género literario –pandemias, cambio climático, fronteras cerradas, autoridades hiper vigilantes, la naturaleza que regresa a ciudades silenciosas–, ¿qué nos puede enseñar su lectura hoy? Porque cada vez más sentimos que la ciencia ficción, como señalan los autores entrevistados, es

¹ El término “ficción especulativa” es por cierto también de larga data. Damon Knight en *In Search of Wonder* (1956) es quien primero arriesga una definición, que luego será retomada por Judith Merrill para pensar las nuevas narrativas emergentes en la década del 60 (la *New Wave Science Fiction*) que se alejaban temática y formalmente de los cánones de la ciencia ficción clásica campbelliana. Como dice Pablo Capanna en la primera historia de la ciencia ficción escrita en español (*El sentido de la ciencia ficción*, 1967), el término es seductor pero vago, por lo que no termina resultando productivo en el análisis. La detección de este problema no significó, sin embargo, obstáculo alguno para que el concepto volviera a recorrer las páginas de las revistas argentinas de ciencia ficción *El Péndulo* y *Minotauro* (*segunda época*) durante la década del 80 (Martínez, 2010), en las que Capanna participaba con asiduidad. A pesar de las idas y vueltas, esto que comentaba tempranamente el autor sigue a mi entender vigente. Sin que medie un esfuerzo de precisión crítica profunda, hablar de literatura de “especulación” seguramente nos conduzca a un lugar tan incierto como hacerlo en términos de “anticipación”.

un nuevo tipo de realismo, lo cotidiano, la nueva normalidad, una especie de crónica de un presente narrado en clave de porvenir.” (2020: 3).²

Estas aseveraciones en su conjunto se ven, a mi entender, habilitadas por un doble contexto. En primera instancia, por la potencia insoslayable de una nueva realidad mundial (que no hace sino volver palmarias algunas veladas particularidades literarias); en segundo lugar, porque surgen en el tratamiento de textos que se hermanan con o participan del registro de la ciencia ficción. ¿Qué quiero decir con esto último? Que semejante afrenta, más o menos explícita en cada caso, a la afirmación de autonomía literaria sólo se pasa por alto sin cuestionamientos porque ocurre en el contexto del análisis de ciertas manifestaciones genéricas que históricamente han puesto en evidencia los límites de dicha aspiración. El binomio “ciencia ficción” transgrede, por un lado, cualquier división clásica entre arte y ciencia, imaginación y conocimiento. Por el otro, goza de las prerrogativas (quizás las únicas) que nacen en el marco de toda producción que sucede en los márgenes. Tal ofensa se ha pasado seguramente por alto porque proviene de aquel reducto excéntrico que, como dijo en una célebre conferencia Robert Sheckley (1976), integran todos los (y las) “*descamisados of the fiction field*” (1976: 198); aunque con certeza en el último tiempo la ciencia ficción, la “literatura de anticipación” y sus aledaños se han vuelto una tendencia mucho más visible y apetecible desde todo punto de vista.³

Este muestreo de textos críticos que hasta aquí he presentado no pretende por supuesto ser exhaustivo, pero sí entiendo que debe estimarse como representativo de una tendencia que esconde cuestiones subyacentes. Para comprender este problema que nunca se ha terminado de formular (o incluso de reconocer) con claridad, resulta necesario recorrer, por un lado, ciertos textos teórico-críticos de relevancia que se

² Quien se despega con inteligencia del problema de la anticipación es Mariana Catalin. Con la destreza argumental que la caracteriza, en un trabajo de reciente publicación habla de configuraciones literarias (a propósito de Coelho, Pinedo y Ríos) que no reclaman una comprobación anticipatoria, sino donde el problema es más bien la indefinición antes que la realización: “el énfasis recalca en lo que siempre se estuvo por escribir antes que en lo que, de hecho, se escribió (...) sin dejar de jugar con el final en función de la lógica del horizonte, podemos escapar a la comprobación de la anticipación o de la premonición” (2022: 122-123). Más allá de que a Catalin la convocan evidentemente otros intereses críticos, la voluntad de rodeo del problema es a mi entender sintomática respecto de la importancia aplastante que suele tener el mismo.

³ Antes de que la ciencia ficción se volviera un objeto respetable en las universidades estadounidenses, los y las escritoras de género eran las “cenicientas” de la literatura: “we, the *descamisados of the fiction field*”, dice Sheckley en un ciclo de conferencias organizado por Peter Nicholls en 1975 en el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres. La intervención de Sheckley es luego traducida por Carlos Gardini para la revista *El Péndulo* número 2 (julio de 1981). Le agradezco a Andrés Pacheco haberme brindado un dato de importancia en lo referente a la traducción del original.

abocan al estudio de la utopía y la ciencia ficción. Por el otro, como anticipé, revisar enunciados históricos del campo de la estética. Ya "lo dijo Adorno", invoca cual inexcusable recordatorio Elsa Drucaroff, otra de las voces que insisten sobre la función anticipatoria de la literatura: "toda obra artística (yo precisaría: todas las que me interesan) expresa en sí una utopía [...] Toda obra extrapola de nuestra cruda realidad el dolor, anticipa la destrucción, advierte o denuncia y en eso mismo late el deseo de evitarla, de terminar con ella, de construir algo mejor y nuevo. Ese doble gesto utópico y distópico convive en el arte." (2011: 282-283). De desglosar esta idea insistente, que vuelve una y otra vez en la reflexión crítica, me encargo en los próximos apartados.

II.

En su prólogo a la antología crítica *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción* (1994), Daniel Link comunica una idea, simple pero contundente, con la que no he podido más que coincidir siempre. Es curioso cómo sobre estas manifestaciones literarias, más que sobre cualquier otra expresión, suele recaer casi sin excepción un imperativo de definición en apariencia insorteable que, sin embargo, pocas veces reviste real interés a la hora de generar una lectura productiva de los textos. Por el contrario, recorrer en este caso ciertas caracterizaciones que se han realizado de la ciencia ficción y la utopía tal vez ayude a iluminar el problema general sobre cómo se ha leído el estatuto de la anticipación en la literatura.

Sobre las diferencias (irresolubles generalmente en la práctica) entre ciencia ficción y utopía solo haré algunos comentarios a fines operativos. Lo que podría entenderse como un motivo cognitivo, que suele ser de muy amplia extracción epistemológica, representa un aspecto medular sin el cual el universo extrapolativo del relato de ciencia ficción, como sabemos, no sería tal. Se trata de un rasgo distintivo que ha sido señalado sin excepción, aunque bajo diferentes matices, como "garantía científica" (Link, 1994), "*novum* cognitivo" (Suvin, 1984), "efecto cognitivo" (Freedman, 2000), etc., conceptos sobre los que volveré en breve. Considerar la acentuación del motivo cognitivo, por ejemplo, haría de un texto leído históricamente en clave utópica como *Nueva Atlantis* (1626) de Francis Bacon (precursor de la ciencia moderna), un protoexponente de la ciencia ficción que luego se desarrollará bajo la impronta de John Campbell en EEUU durante el siglo XX. Del mismo modo, podríamos comprender a la ciencia ficción feminista de las décadas de 1960-1970 (aquella que utiliza el universo de reflexión que hoy entendemos como *queer* para construir sus especulaciones antropológicas) como matrices utópicas que proponen variantes político-culturales que se alejan

radicalmente del orden heteropatriarcal. De allí que Tom Moylan (2014) defina la producción de autoras como Úrsula K. Leguin, Marge Piercy, Joanna Russ y Octavia Butler, entre otras, en términos de “utopías críticas”.⁴

Ciertamente, el emplazamiento violento que supone para el sujeto la ciencia desde sus orígenes implica que desde hace siglos sea bastante difícil que una forma genérica como la utopía, cuya preocupación esencial es el trazado de nuevas ontologías subjetivas y colectivas, pueda dejar de lado la impronta de lo tecnológico que caracteriza a la ciencia ficción más clásica. Por otro lado, la especulación a partir de andamiajes epistemológicos provenientes de las “ciencias humanas” (la psicología, la antropología, la filosofía política) que ha operado como motor de la ciencia ficción de manera creciente desde la década del 50, vuelve además insostenible que lo distintivo en la utopía sea una pulsión sociopolítica, como dice Darko Suvin. Con excepción tal vez de algunos textos muy vinculados al circuito de publicación masiva en revistas tipo *pulp* durante la época de Hugo Gernsback, la ciencia ficción no puede ser sino como la ciencia misma: profundamente política. Su función ulterior no se juega en los espacios pretendidamente asépticos de los laboratorios, ni en las miradas “objetivas” que reposan sobre los platos de Petri, sino en las imágenes de mundo compartido que genera, y que ontológicamente nos habitan desde sus inicios. Por eso la ciencia ficción es política y ontológicamente tan destabilizante, porque como dice Eric Rabkin (1976), expone que los paradigmas que formula la ciencia determinan nuestra mirada sobre los fenómenos que nos rodean.

En cualquier caso, lo que nos orientará para comprender la entidad que tiene la anticipación no es detenernos en las diferencias genéricas, sino focalizarnos en aquello que *mancomuna* a todas estas expresiones literarias. La matriz de la utopía-ciencia ficción es de naturaleza esencialmente anfibia, en tanto navega por un doble vector que oscila entre la expresión simbólica del presente y la imaginación del futuro, entre lo que *es* y lo que *no es*, entre lo fundado y lo in-fundado, lo fundado y lo por fundar. Es en su carácter *realista* y *mitopoético* en el que se encuentra, a mi entender, la clave para comenzar a pensar el estatuto que tiene, en su seno, la anticipación.

Es el crítico marxista de origen yugoslavo, Darko Suvin, quien aporta la ultraconocida y archirrevisada definición de la ciencia ficción como

⁴ En la introducción al texto de Freedman (2000) se desarrolla con casi insuperable claridad el problema de la definición y la periodización del género de ciencia ficción. Dicho problema es además un debate que se da, como he analizado previamente, en las revistas argentinas de ciencia ficción de la década del 80.

literatura de extrañamiento, que opera a partir de un *novum* cognitivo hegemónico que es herramienta de previsión tecnológica, ecológica y sociológica. La utopía, por su parte, no sería desde su perspectiva más que una variante sociopolítica y en la mayoría de los casos destecnologizada de ésta, cómo he ya referido. El *novum* (concepto que, como retomaré más tarde, Suvin recupera de la propuesta de Ernst Bloch) es el elemento que habilita el puente para el tránsito anfibio entre el universo literario y el extraliterario y, por lo tanto, lo que vuelve a la ciencia ficción un género esencialmente histórico y de naturaleza realista.⁵ La sutil diferencia entre el realismo de la ciencia ficción y el realismo más decimonónico, por así decirlo, es que, mientras en este último la transgresión es tan sólo cultural (moral en la mayoría de los casos, pensemos en Flaubert o en Tolstoi), en la ciencia ficción es de una radicalidad *ontológica* (1984: 103). Como precisa Suvin, adscribiendo a las palabras de su camarada Bloch, “[el *novum* participa de] ‘la línea de fuego del proceso histórico’, que para él (y para mí) como marxistas significa un proceso íntimamente interesado en las luchas por desalienar al hombre y a su vida social.” (1984: 116).

Por eso, la naturaleza del realismo de la ciencia ficción no puede ser sino contraria a la del mito arcaico, entendido como cosmovisión cerrada y cíclica siempre fuera de los avatares del tiempo histórico, amplía Suvin. Y, sin embargo, Pablo Capanna hace con respecto a este punto una distinción sugerente: la ciencia ficción y la utopía se mueven, así y todo, en el terreno de la mitopoiésis. Pero aquí hay que entender al “mito” no en su variante clásica (como lo piensa Suvin), sino en su menos popularizada acepción platónica; es decir, como un relato construido *ad hoc* para expresar una verdad que no puede alcanzar el *logos* filosófico.⁶ Se trata de una “opinión verdadera” que sigue inscribiéndose en aquella tradición presocrática para la cual el “poema” es una forma privilegiada de expresión, que vulnera la separación actual entre ciencia, arte y religión. En este horizonte, la ciencia ficción es para Capanna un “intento hecho a nivel mitológico [...], parcialmente consciente de sí, por reflejar el impacto del medio tecnológico en el hombre y trazar de algún modo las cartas de esa TERRA INCOGNITA que es el futuro” (1967: 15); una forma de “variación ideatoria” (104), en el sentido de Husserl, que permite intuir

⁵ En “La postulación de la realidad” (1931), si recordamos, ya Borges pone a Wells como ejemplo del tercer tipo de postulación clásica de la realidad. Se trata de la invención imaginativa circunstancial, que permite visualizar por ejemplo las desafortunadas implicancias que acarrearía la cotidianeidad para un hombre cuya ontología se fundase en su imperceptibilidad visual. Borges hace expresa referencia, claro está, a la conocida novela del escritor británico, *El hombre invisible*.

⁶ El “mito platónico” –diferente del mito clásico entendido en oposición al *logos*– es propuesto por Platón (*Gorg.* 523a y *Rep.* [*mythos*, 621b8]) como “verdadero en un sentido decisivo [...] para comunicar su verdad más alta, que por serlo debe ser mostrada, no demostrada.” (Poratti, 2000: 14).

todas las posibilidades y aprehender una esencia invariable. Es por esa razón, finalmente, que esta matriz genérica es literatura y filosofía al mismo tiempo: una "gimnasia mental" (64) de función profiláctica que emplea la imaginación para proyectar posibles ontologías subjetivas y del ser-en-común (es decir, de la comunidad); tanto deseables como indeseables, en el horizonte utópico o en su reverso funesto.

Con sus matices más variopintos, la idea de que la ciencia ficción y sus aledaños constituye una mitología anticipatoria de nuestra época aparece además esgrimida por distintas voces consagradas, incluso más bien lejanas a cualquier inquietud sensible a los problemas del género. Es el caso de Michel Butor (1969), o el de Susan Sontag (1984), para quien el cine de ciencia ficción mostraría eventuales derroteros de la catástrofe. La idea la perfecciona a mi entender Beatriz Sarlo, apenas unos años más tarde. Basta detenerse en la obra de Andréi Tarkovski para comprender que la literatura en un sentido amplio propone "hipótesis estético-narrativas del futuro: [es] la memoria ficcional de lo aún no sucedido, que funciona como advertencia moral." (Sarlo, 1990: 16). Umberto Eco (1988), otra figura alógena al campo, refuerza asimismo la apuesta: la anticipación y la conjetura se formulan a partir de "tendencias reales", que son la base sobre la que opera una lógica abductiva (similar a la de la ciencia) que arriesga hipótesis ficcionales. La incomodidad de tales afirmaciones radica, no obstante, en que las premisas imaginativas no pueden ser sino (dirá Thomas Disch en la recordada entrevista que le realizara Ricardo Piglia) delirantes y persecutorias, esencialmente paranoicas; dado que tienen por función realizar una especulación admonitoria que materialice los terrores que se encuentran indefinidos en el horizonte de lo por-venir (Disch, 1987). Por supuesto, Disch está pensando en Philip K. Dick, quien en uno de sus más brillantes ensayos argumenta que la desmesura del relato paranoico responde a una necesidad de dar forma a una percepción amplia y temporalmente sincrónica de lo real, que excede la del sujeto neurotípico (Dick, 1995).

Más allá de las connotaciones místicas que todo este asunto tiene en la obra de Dick a la que Disch refiere, lo cierto es que el mismo Bloch hace previamente de la fabulación paranoica un rasgo de la consciencia anticipadora que ocurre bajo los múltiples avatares de la ficción (1977). Ese "laboratorio" (de lo que todavía-*no-es*) que es el arte, dice Bloch, tiene siempre por causa eficiente al proyectista paranoico. Es el paranoico el que se entrega a la función anticipadora del sueño diurno, al soñar despierto hacia delante. No se repliega como el esquizofrénico hacia el universo del inconsciente retrógrado, tal como lo entiende el psicoanálisis clásico y sus derivas (Freud y Jung, principalmente), sino que se aboca al

descubrimiento y concretización de lo todavía-no-consciente: a la materialización de una latencia que envuelve como un epitelio fantasmático el presente y que se proyecta, bajo la mirada atenta, hacia el futuro. La obra, que siempre en este sentido es utópica, transita una ontología que se encabalga entre el ser y el no-ser, entre la identidad y la diferencia. Por eso, todo gran exponente artístico es realista, en el sentido en que trae-a-la-presencia como disruptivo *novum* aquello que apenas se incubaba; y todo gran creador es siempre un lunático y paranoico, un delirante utópico, cuya obra no encuentra sino resistencias en términos de receptividad. El arte es el vehículo privilegiado de la anticipación, de la conformación de lo aún-no-conformado que, además, aporta el sustrato cultural (y hasta ontológico, diría) previo a cualquier ideología.

Sobre esta última premisa se apoya la reevaluación del pensamiento utópico, a la que apuntaba ya antaño Raymond Williams (1978). Este gesto se ve habilitado, asimismo, en gran medida por el reconocimiento del aporte indiscutible que éste significó, en términos de Engels, al “socialismo científico”; el cual no obstante vio demostrada inefectiva la aplicación de sus “leyes científicas del desarrollo histórico” como contrapropuesta al capitalismo. Hasta donde nos concierne, el socialismo científico comparte con la utopía un prestigio políticamente ambiguo, aunque su más popularizada denuncia le achaque enteramente a ésta la carencia de toda empresa política efectiva. En términos de su potencia pregnante y gestacional, la utopía lleva, sin embargo, muy posiblemente la delantera.⁷

Dejando de lado el detalle o reflexión de color, lo cierto es que muchos han acusado (Bloch y Adorno, entre ellos) el lugar del pensamiento-imaginación utópica como usina que alimenta cualquier programa de organización social. Sabemos, sin embargo, que el ejercicio de su consumación *consume* (valga la redundancia) la esencia misma del

⁷ Como comentan Frank y Fritzie Manuel (1981), y Jameson retoma (2009), la idea de utopía adquirió una connotación claramente peyorativa en el contexto del pensamiento comunista. En su afán por limitar los alcances del pensamiento utópico que fue contemporáneo al socialismo científico (Mijaíl Bakunin, Eugen Dühring, Max Stirner, Bruno Bauer, entre varios otros), y que según éste reflejaba un total desconocimiento sobre las condiciones sociales objetivas y un obstáculo para el desarrollo histórico, Marx y Engels se vieron en la necesidad de diferenciarse de los antiguos socialistas y comunistas del siglo XVII. Principalmente de Robert Owen, Henri de Saint-Simon y Charles Fourier, como consta en “Del socialismo utópico al socialismo científico” (1876-1880). Sin embargo, si se revisan las obras completas de ambos, estas embestidas se combinan en numerosas ocasiones con elogios: “El socialismo teórico alemán nunca olvidará que camina sobre los hombros de Saint-Simon, Fourier y Owen, los tres hombres que, a pesar de sus fantasías y utopismos, han de ser incluidos entre las mentes más representativas de todos los tiempos, ya que anticiparon con genio innumerables cuestiones cuya precisión demostramos ahora científicamente.” (citado por Manuel, 1981: 230).

deseo utópico, convirtiéndolo comúnmente en pesadilla.⁸ Conforme la cultura humana se acerca al despliegue total de su *ethos* de destrucción, de cuyo regodeo es principal víctima la naturaleza (entendida como puro reservorio de recursos), el anhelo utópico se torna funesto: la imaginación de la literatura vira de promesa a profiláctica advertencia; como correlato de una praxis que ha transformado su letra inicial en amarga utopía.

Durante el siglo XX, cuando el sueño de utopía de masas (aquella fuerza ideológica impulsora de la modernización industrial a ambos lados de la Cortina de Hierro) se agrieta con la Guerra Fría, cobra entonces protagonismo la *distopía*.⁹ Cuando en esa relación con el Otro que impone siempre la utopía culmina el “Estadio del espejo”, la ensoñación se viste de escalofrío (Grüner, 1992). La utopía se torna individual; y la política, cínica. El sueño de la soberanía de masas conduce en el socialismo a las guerras nacionalistas; en las sociedades capitalistas, el de la abundancia industrial y la primacía técnica se sostiene en la (auto)explotación del trabajo humano y el desastre ambiental (Buck-Morss, 2004). Aquellos mapas catastrales que trazaron los modelos de la utopía humanista (*Utopía*, de Thomas Moro) y la utopía científica (*Nueva Atlantis*, de Francis Bacon) giran sendas, en su materialización, sobre el abismo; aunque conservan su investidura como matrices simbólicas sobre las que se fundan las ontologías modernas. Las diagramaciones ideológicas del ser-en-común de los últimos siglos han pivotado indefectiblemente sobre ese doble eje: “Podría escribirse [dice Raymond Williams] una historia del pensamiento socialista moderno en términos de la oscilación entre la simplicidad cooperativa de Moro y el dominio de la naturaleza de Bacon, excepto por el hecho de que la tendencia más reveladora ha sido su fusión inconsciente”.¹⁰

⁸ “The fulfillment of the wishes takes something away from the substance of the wishes”, dice Adorno a propósito de la utopía, en el contexto de conversación sobre *Geist der Utopie* de Ernst Bloch (Bloch, 1988: 23). Este comentario es motivo destacado de la citada reflexión de Beatriz Sarlo (1990) sobre la imaginación distópica en el cine de Tarkovski.

⁹ La fluida reversibilidad que suele darse entre lo utópico y lo distópico se explica, además, por el hecho de que, como dice Fredric Jameson (2009), la solución utópica consiste en la formulación, persistente y obsesiva, de una ecuación sencilla para todos los males de la humanidad. Después de todo, el remedio utópico avanza siempre por la vía *negativa*. Algo debe ser reprimido o abolido para alcanzar un estado de bienestar ideal: el dinero, la propiedad, las diferencias sociales. La fórmula utópica es privativa antes que propositiva y, por lo tanto, altamente inestable.

¹⁰ La traducción del fragmento pertenece a Horacio Guido, realizada para el texto de Daniel Link (1994: 114). A propósito de este aspecto que señala Williams, resulta pertinente consultar además el libro clásico de Karl Mannheim (2004 [1941]). Cada momento histórico, apunta el autor, diagrama sus utopías; las cuales se vuelven mutuo blanco de ataque, a pesar de que es posible delimitar en sus fundamentos ciertos puntos de contacto. La utopía de la burguesía ascendente fue la libertad individual; la del conservadurismo la de la vuelta a un (enteléquico) orden natural práctico anterior a cualquier idea de la

Tales afirmaciones en torno de la literatura de anticipación, la utopía, la ciencia ficción o cualquiera de sus variantes, operan sobre un fondo de inexpresadas contradicciones o ambigüedades cuyo señalamiento se ha pasado sistemáticamente por alto, a pesar de redundar por momentos en una casi palpable incomodidad. La corrección con respecto a la epistemología del campo, y su proclama histórica en torno a la autonomía, conduce a malabarismos retórico-argumentativos de los que nadie se ve exento. Dado que la ficción, como sucede con el resto de las artes, no puede (y, por sobre todo, *no debe aspirar a*) *conocer*, tampoco puede *anticipar*. Hablar por ende de una literatura de anticipación obliga a Suvin, como buen marxista, a aclarar que el *novum* del género no tiene en lo absoluto un carácter “futuroológico-profético”, el cual respondería a una ilusión de la ideología tecnócrata, sino que debe entenderse tan sólo como una “conjetura estadística” (1984: 54). La connotación científica que tiene tal calificativo referido al *novum* no hace sino redoblar la contradicción: ¿la anticipación imaginativa de la literatura pertenece entonces al dominio de una especie de casuística, digamos, “contra fáctica”? Lejos de rescatar a la literatura de lecturas en clave profética, Suvin arroja más agua al lodazal; si se me permite el giro elegante de la conocida frase futbolística de incomparable eficacia ilustrativa. Mucho más criteriosos son aquellos que intentan salvar el problema aclarando que el *novum* científico, teórico o tecnológico, no es en realidad de naturaleza cognoscitiva *per se*, sino un motivo que produce estrictamente un “efecto cognitivo” (Freedman); o bien una especie de “garantía científica” (Link) que juega sólo en los dominios del reino ficcional.

Absolutamente válidas y prolijamente argumentadas en cada caso, dichas definiciones no terminan de precisar la naturaleza de las operaciones que se dan en el terreno de la literatura; al tiempo que colaboran en el enmascaramiento de un problema histórico que expresa de forma inmejorable Fredric Jameson en este fragmento:

En este punto, quizá, la complicación freudiana o psicoanalítica de nuestra problemática inicial necesita recomplicarse con *una dimensión epistemológica que devuelva parte de la dignidad del conocimiento social a la sugerencia de construcción lúdica y arbitraria en apariencia inherente a cualquier concepción de la fantasía.*

El nuevo pliegue se percibe ya al menos en Platón, que de manera muy fundamental e insistente distinguía entre la pura opinión y el conocimiento filosófico, o en otras palabras la *doxa* y la *episteme*: la primera, espacio

Ilustración, basado en supuestas esencialidades lingüísticas, étnicas y de costumbres (*Volksgeist*); la del comunismo también fue, como la del conservadurismo, la de la unidad determinista, pero orientada hacia un futuro que se construía en un incesante proceder presente de acción material y formulación de ideas.

personal y muy poco fiable de la opinión pura o la creencia, la segunda, espacio de las ideas y de cierto “conocimiento” impersonal que fuerza la convicción inmediata, del orden, por ejemplo, de las certidumbres matemáticas descubiertas por Pitágoras. Característicamente, *el razonamiento de Platón ejerce aquí presión sobre ese objeto predominantemente ambiguo a este respecto, a saber, esa opinión que resulta coincidir con el verdadero conocimiento sin por ello hacerse más fiable o despojarse de su condición epistemológica dudosa.* (Jameson, 1989: 77 [destacado mío])

El asunto empieza, por cierto, como desliza Jameson, con Platón; aunque la anterior cita peca en cierta medida de los mismos dilemas de los que hablaba antes: ¿“coincide” simplemente en ocasiones la ficción con el “verdadero conocimiento”? ¿o acaso se hace necesario “devolverle dignidad” al conocimiento de la ficción como dice más arriba?, ¿hay una producción epistémico-gnoseológica de la ficción que permite hablar de anticipación más allá del neto “efecto cognitivo”? Intento ordenar estos problemas en el próximo apartado.

III.

En el contexto de esa búsqueda por la mayoría de edad que comienza con la Ilustración, en términos de Kant, el arte, en cambio, dice Adorno en su *Teoría estética* (2004), persigue la minoría de edad del juego. Hasta ahí, oración aislada, cualquier lectora o lector desprevenido creería que para Adorno el arte se pliega, obediente, al histórico rol que le fuera asignado: ejercicio hedonista que poco tiene que ver con la impostada seriedad adulta, racionalista y laica de la sensibilidad de época, que pretendió terminar de escindir el arte de cualquier dimensión que si quiera rozara el terreno de lo que se iría conformando como la ciencia materialista clásica.

Es ampliamente reconocida la partición de aguas sobre la que se sostienen aún los resabios pertinaces de la Modernidad: a la ciencia, “objetiva” y sujeta a lógicas metodológicas de constatación, se le entregará el monopolio del conocimiento; el arte, que *nada puede conocer*, quedará asociado a la imaginación lúdica y caprichosa, relegado de forma definitiva al ámbito de la ilusión, la mentira y, hasta, de la *incompetencia*. El arte no sabe, ni puede tener injerencia seria sobre el universo material; en efecto: *no compete*. Paulatinamente, conforme se consolide el espíritu ordenador y disciplinante que comienza con el pensamiento moderno (*anche* recrudescan, también, las necesidades capitalistas en torno a la división social del trabajo), cualquier contacto entre estos dos órdenes simbólicos (ciencia y arte) será penalizado. De alguna manera, la postulación de la autonomía del arte, de la cual la división entre estética y gnoseología o

epistemología es una arista, es asimismo una inflexión de este tiempo en el que la creación artística queda exclusivamente ligada a sus propias motivaciones.

La sistematización de esa idea en el campo de la filosofía se la debemos en gran medida a Kant. Hijo de la Modernidad ilustrada, el pensador alemán compartimenta la filosofía en tres tratados: su *Crítica de la razón pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) se ocupará de lo concerniente a los procesos de conocimiento; la *Crítica de la razón práctica* (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788) a la moral; y, por último, la tradicionalmente conocida como *Crítica del Juicio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), denominada con mayor precisión como *Crítica de la facultad de juzgar* o luego como *Crítica del discernimiento*, se ocupará de la prolija delimitación del campo de la estética.¹¹ Con excepción de la categoría compleja y cuasi inasible de lo sublime, que quedará encabalgada entre la estética, la gnoseología y la ética, el juicio sobre lo bello en el arte será separado de todo concepto lógico, esté éste vinculado o no a su posibilidad instrumental (es decir, en su dimensión práctica o de bien moral) o motivado por una idea de perfección. El juicio estético concerniente al arte será por tanto divorciado (al menos en términos tradicionales) del horizonte teleológico de la finalidad. No estará motivado ni por lo “bueno para” ni por lo “bueno en sí”; inaugurando de este modo la noción de un arte como juego formal (o de las formas) que obedece a una “finalidad sin fin” (o finalidad en sí misma), lo cual siembra lógicamente el germen de “el arte por el arte”.

El arte será interpretado, sin más, como “desinteresado”, porque los juicios estéticos que sobre él prediquen no estarán motivados por el deseo o el empírico agrado subjetivo; tampoco por interés o inclinación alguna ligada al cumplimiento de un bien moral, sino por una distanciada contemplación que regirá más allá de eventuales “adherencias” remanentes.¹² La frase que Oscar Wilde estrena en el prefacio a *El retrato*

¹¹ Para ahondar en la frondosa problemática de traducción de la tercera crítica kantiana recomiendo consultar el texto de Roberto Aramayo (2003).

¹² En los párrafos 16 y 17 de la “Analítica de lo bello”, Kant habla de un ideal de belleza intelectualizado (“belleza adherente”) que se vincula con un concepto de perfección o finalidad objetiva y que, por lo tanto, explicaría la existencia de un canon clásico. A diferencia de la belleza “libre”, cuya concepción inaugura la crítica kantiana, la belleza adherente estaría más cercana al concepto de *kalos* de la tradición helénica, que reunía en sí el concepto de belleza y de bien moral. Para ampliar sobre este último punto consultar el texto de Władysław Tatarkiewicz (2000).

Por otra parte, la clara división que Kant establece en los primeros párrafos de la “Analítica de lo bello” entre belleza, concepto lógico y bien moral, se complejiza en la “Analítica de lo sublime”. En los párrafos 41 y 42, Kant dice que la satisfacción desinteresada que produce lo bello se corresponde con el sentimiento de respeto por una ley moral que es igualmente desinteresada. Se trata de un deber incondicionado que se asocia con un interés comunitario (*sensus communis*), que es directamente proporcional al desinterés subjetivo privado. Sería un desatino intentar un desarrollo de este aspecto

de *Dorian Gray* (1890), “Vicio y virtud son, para el artista, materiales de un arte”, tal vez sea a propósito la mejor captura del *Zeitgeist* artístico del momento. Poco antes, un profundo conocedor de Kant y de la tradición alemana, Thomas De Quincey, había dado inicio a una nueva estética muy compatible con el gusto anglosajón que poco tenía que ver con el decoro clasicista. Puesto que el arte se había decretado escindido de la moral, no había entonces inconveniente alguno con evaluar en términos estéticos la majestuosidad de los cruentos crímenes de la época victoriana, de forma posterior e independiente a su condena moral, desde luego.¹³

Esta escisión entre estética y moral que erosiona el modelo del clasicismo y, en términos generales, condena cualquier servilismo posterior del arte a propósitos didáctico-moralizantes, funciona ciertamente de forma más clara que la división entre arte y conocimiento, otro de los límites con los que la estética lidia.¹⁴ El problema que la aseveración en torno a la autonomía soslaya, la cual fue una aspiración más que (como se entendió) una realidad efectiva, es que una parte nada despreciable de las manifestaciones artísticas; tomemos por ejemplo paradigmático la teoría-literatura del romanticismo anglo-germano, que se mueve por una evidente motivación gnoseo-epistemológica. La literatura nunca ha sido en efecto cartesiana, pero sí ha propuesto claras metodologías que se fundamentaron en la imaginación: en el sondeo de un Origen Absoluto a través de la Naturaleza o, durante su posterior devenir decadentista, en el fluir por los paraísos artificiales y las bondades del láudano.¹⁵ Esta corriente, que ha tenido una extensa e indiscutible continuidad hasta nuestros tiempos, existe y avanza *pari passu* junto con (pero también contra y en tensión) todas aquellas inflexiones literarias que mostraron un apego respecto de la proclama de autonomía.

aquí; pero me interesa señalar al menos que a partir de dichos párrafos la relación entre belleza y bien moral se torna compleja y, en más de una ocasión, ambigua. Este último aspecto es señalado asimismo en el pormenorizado estudio de Salvador Mas (2003), el cual releva los trabajos sistemáticos más importantes que se han escrito sobre este y otros tantos problemas del universo filosófico kantiano en general. Sobre los temas de la tercera crítica aquí desarrollados remito además a Gadamer (1991 y 1999) y a los textos ya clásicos de Guyer (1979) y Allison (2001).

¹³ Me refiero por supuesto a *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827-1854) de Thomas De Quincey.

¹⁴ Dicho esto, no está de más aclarar que la relación entre arte y moral sigue siendo un problema vigente. Más que nunca aún en momentos históricos como los actuales, de profunda corrección política.

¹⁵ Cfr. A propósito de la complejísima y rica relación del romanticismo con las ciencias, imposible de desarrollar con propiedad aquí, sugiero ver los textos de Alexander Gode von Aesch (1947), David Knight (1986), Andrew Cunningham y Nicholas Jardine (1990), Alan Richardson (2004) y Miguel de Asúa (2004). El corpus ensayístico de filosofía romántica de la naturaleza, sobre el que trabaja Gode von Aesch, fue recientemente traducido y editado (Piccoli y Colussi, 2021).

Matices al margen, lo cierto es que la literatura de sensibilidad romántica se autfigura con otras atribuciones, asume con otro rigor la seriedad de ese "juego" del que hablaba al principio; y hasta reclama el reconocimiento de un papel eximio que de alguna manera siempre siguió concediéndole la filosofía. Lejos de quedar desvinculado de toda esfera de conocimiento, el arte en general siguió siendo para cierto pensamiento filosófico cosa del *pasado* y, como tal, instancia privilegiada en la cual algo se desoculta en su posibilidad sensible. Todo conocimiento al que el arte vuelve se vincula en definitiva con lo que los alemanes llaman *Ursprung* (literalmente "primer salto"), ese irremontable origen que persigue tanto la tradición romántica como, en otros términos, Heidegger en su infatigable vuelta sobre la etimología del lenguaje, entendido como fuente de develamiento. En esa misma línea, diría antes Hegel, el arte es "apariencia sensible de la idea" (1989: 85), es decir, expresión profunda e intuitiva según la cual la idea puede ser atisbada en su ser-ahí; se hace, como explica en referencia Gadamer, "verdaderamente presente en la manifestación sensible de lo bello" (1991: 40).

Traer esto a cuento no es, por cierto, inocente. Que para ambos el arte sea modulación que logra hacer eclosionar algo del orden de lo atávico que se oculta (la "Tierra", en términos de Heidegger), no hace sino exponer que el viejo rol del arte siguió de alguna manera vigente. A pesar de los esfuerzos redistributivos de la Modernidad, y de las inflexiones artísticas que en ese contexto se agenciaron de su perjuicio en términos de libertad y autonomía (como suele suceder en ocasiones), dicha función pervivió como voluntad en el arte.¹⁶ Pero también lo hizo como reconocimiento en la filosofía; la otra gran damnificada del proceso, aunque quizás ésta no se halle tan exenta de culpas.

La prescripción moderna tiene, en efecto, antecedentes ilustres en el terreno filosófico, a los que su discurso disciplinante y compartimentador siempre ha vuelto para refrendarse. Estaremos de acuerdo en que un hito importante de la historia del pensamiento occidental es, en este sentido, la conocida expulsión que Platón hace de los poetas en *La República*. Difícilmente la memoria pueda escapar a las improntas de un dogma tan profundamente arraigado, pero por si acaso: Platón entrega el gobierno a los filósofos, guardianes del *logos*; los poetas, quedarán del lado de la *doxa* y, en términos más estrictos, del engaño y la ilusión, es decir, serán fieles patronos de la diosa *Ápate* (Tatarkiewics, 2001). Con esa fórmula cuasi

¹⁶ Vale hacer la salvedad de que, en virtud del foco argumentativo, el desarrollo de este trabajo no atiende ni repone las diferencias históricas entre poesía y artes; universos referenciales que por cuestiones operativas funcionan en este trabajo sinonímicamente.

aritmética la Modernidad nos presentó a su más notable precursor.¹⁷ Por fortuna, hace ya tiempo Borges nos ha hecho advertir que detrás de todo precursor hay siempre un gesto oblicuo que atiende al posicionamiento de un universo singular y de su relato. La construcción del precursor reescribe siempre el pasado y direcciona un futuro, indefectiblemente.

Atentxs a eso que nos ha enseñado la ficción misma, encontramos que la famosa expulsión platónica tiene sus matices y atenuantes. Por un lado, hay que hacer la necesaria salvedad de que cuando Platón destierra a los poetas lo hace pensando en un orden político; y de ahí que suceda precisamente en *La República*. La exclusión, nada más ni nada menos que de la praxis política, comenta con perspicacia Edgar Wind (2016), se debe no tanto a la inocuidad de los poetas y de su escritura apatética, como por el contrario al extremo peligro que su *doxa* representa.¹⁸ La predilección moderna por este momento de la obra de Platón (utilizado para señalar la diferencia entre la concepción de la poesía para los presocráticos, como forma privilegiada de comunicación con los dioses, y la que tuvo luego como quimera; hasta convertirse finalmente en artificio susceptible de desglosamiento en técnicas y estrategias para Aristóteles en la *Poética*) no hace sino aplanar la complejidad general que tuvo este problema.

Como suele suceder, para salir del bucle inconducente del sesgo de confirmación basta detener la mirada en otro punto. La contrapartida de esta idea la encontramos expresada de forma clara y concisa en uno de los primeros diálogos, el *Ión* (pero también está presente en textos más complejos y tardíos como *El Banquete* y *Fedro*, asociada a la idea de *anamnesis*). Este breve texto temprano, muestra cómo la verdad para Platón sucede asimismo en trance, por “*entusiasmo*” o posesión. “*Entheos*”, tener un dios dentro de sí, es lo que hace al poeta un poseído, un maniático enajenado; y a su poesía *theis moira*, un don divino (Ruíz Díaz, 1974). Su voz agita los corazones, se expande y hace resonar hasta el último de los anillos de la grada: “Los veo en cada ocasión, desde lo alto de mi estrado, que lloran y lanzan miradas amenazantes y quedan, como yo, *conmovidos, por mis palabras*” (Platón, 1974: 35 [destacado mío]).

Esta verdad impar que se transmite espontáneamente por trance y posesión, y no por una regulada relación con el *logos*, representa un problema de tal magnitud para el proyecto político que sólo se soluciona confinándola “*fuera de juego*”. Para conjurar la amenaza, el juego de la poesía es declarado inimputable e incompetente; porque además, incluso si se lo

¹⁷ Neldo Candellero suele sintetizar esta idea con suma claridad en sus clases de Estética II de la carrera de Bellas Artes de la UNR, bajo la expresión “la Modernidad modernizó a Platón”.

¹⁸ Este aspecto es asimismo señalado por José Antonio Míguez (1975) en el estudio preliminar al texto de Alexander Baumgarten.

admitiera: ¿cómo sería posible distinguir al poeta dotado, que revela por entusiasmo, del escriba que opera por puro desarrollo de destrezas?

El resto es historia de antaño conocida. En su reparto de lo sensible, la Modernidad racionalista se agenció lógicamente de la expulsión de la poesía, no sin antes velar con recelo la complejidad de sus razones; utilizada asimismo la operación de la proto filosofía política platónica, embistió a la ciencia como su legítimo relevo. Tras desplazar a la metafísica a las fronteras difusas del campo de conocimiento, la filosofía es conservada apenas, tal vez por cierto apego, cual si se tratase del último vástago excéntrico de la Familia Real. En la historia de la estética, este destierro se inscribe no obstante como una huella cuya enunciación, versátil pero iterativa, es necesario leer. Ese lugar privilegiado de la poesía como comunicación de la verdad y como potencia de fundación ontológica pervive en las inagotables reivindicaciones polimorfas del romanticismo (cuyo mejor ejemplo quizás sea “*A Defense of Poetry*” de Percy Shelley); pero también como malestar en los inicios y desarrollo mismos del campo.

El arte entendido como forma de presentación sensible y finita de un inasible es todo un motivo en la ya mencionada estética de Hegel y, por supuesto, en Heidegger. La obra, dice éste último, “*si lo es*” (es decir, *si es cosa tal*; y conviene destacar aquí el condicional), desoculta una Tierra al tiempo que crea el Mundo en el que ella misma habita; abre un universo (un *Dasein*) que la cobija (1997:64). El arte constituye el sentido que nos habita y prefigura; nuestras ontologías son fundadas por el arte, como asimismo por la ciencia (Heidegger, 1994), esa otra forma, mucho más compleja y violenta, de desocultamiento de la verdad (*alétheia*). Partiendo de esta idea podemos derivar algunos interrogantes: ¿no es en cierto momento histórico indiscernible el ser griego de la *homeridad*?, ¿cuánto le debe la modificación de los cánones morales del siglo XIX a la literatura de Flaubert y de Oscar Wilde?, ¿no nos constituimos acaso todavía lxs argentinxs en torno a la dicotomía sarmientina “civilización o barbarie”?, ¿qué seríamos lxs argentinxs sin las ontologías que nacen en la obra de Sarmiento, Hernández, Arlt, y tantxs otrxs? Otra cosa, ciertamente no argentinxs. Y así podríamos seguir pasando ejemplos durante varias vidas.¹⁹

Sorteando los radares y censuras, vemos que el arte ha seguido siendo considerado instancia privilegiada de expresión de un conocimiento o verdad inherente a algo innato; o bien un estatuto

¹⁹ Al respecto es elocuente la frase de Donna Haraway (cuyo emblemático “Manifiesto cyborg” cita, si recordamos, Paul Preciado en el “Manifiesto contrasexual”) que da título a una entrevista publicada en *El País*: “Me hice feminista gracias a la ciencia ficción” (2020).

originario que aparece de forma siempre renovada fundando nuestras ontologías culturales. Esta segunda cualidad muestra que la relación arte-verdad no se agota en el terreno de una reflexión estética “anterior a la estética” (es decir, previa a la conformación del campo), sino que sobreviene a través de ciertas líneas de pensamiento durante su desarrollo. Así y todo, lo que llama aún más la atención es que este problema está lejos de encontrarse resuelto incluso para quienes hallamos en los orígenes de la delimitación disciplinar. La estética, dice Alexander Baumgarten (1975 [1735]) por ejemplo, no concierne simplemente al estudio de la belleza en el arte, sino que es una *scientia cognitionis sensitivae*, es decir, una gnoseología inferior que, a diferencia de la gnoseología superior que se ocupa del saber intelectual, tendrá por objeto el conocimiento de la sensación y lo sensible. Esta idea de alguna manera justifica que Kant (profundo conocedor de la obra de Baumgarten) denomine “estética trascendental” a la ciencia de los principios de la sensibilidad *a priori* en la *Crítica de la Razón Pura*. Pero dejemos a Kant por el momento, con quien que me reservo una cita hacia el final de este trabajo.

El punto que me interesa ahora señalar es que, para ciertas tradiciones marxistas no ortodoxas, esta función del arte que debilita las ínfulas de autonomía no está ligada, en términos del propio Bloch, de forma reaccionaria hacia el pasado; sino que tiene una agencia que se orienta hacia el *futuro*. Ese juego del arte, que Freud (1999 [1907]) asocia con la infancia y con el oficio del poeta, se vincula con un sueño diurno que, insatisfecho resultado de la realidad o de su interpretación, intenta proyectarse como orden material; y, como vimos, en gran medida trasciende a ese anhelo. Es la potencialidad de ese sueño diurno proyectado en las múltiples manifestaciones de la ficción la gran desatendida, según Bloch, por nuestra filosofía occidental, que desde Platón asocia de una u otra forma todo conocimiento a la *anamnesis*.

En términos generales, para ese gran movimiento intelectual que orbitó alrededor del Instituto de Investigación Social de la Escuela de Frankfurt, el arte, en tanto lenguaje codificado de expresión de procesos sociales, fue considerado como objeto privilegiado del análisis crítico. Privilegiado, además, en la medida en que el hecho artístico no era epifenoménico (un fenómeno secundario), sino parte insoslayable del andamiaje cultural sobre el que se apoya el universo humano. En ese contexto, y en el marco de la dialéctica negativa, el arte se entendió al mismo tiempo como un fenómeno individual y social en el que se manifestaban tendencias objetivas no previstas por sus artífices en un doble sentido (después de todo, Marx y Engels ya habían señalado la riqueza de las contradicciones ideológicas que expresaba la obra de

Balzac): una instancia de expresión de latencias diseminadas a lo largo de una doble flecha del tiempo. Por un lado, el arte es muestra de tendencias sociales presentes; por el otro, de anhelos de otra comunidad por-venir. El arte, como dirían Adorno y Horkheimer en su emblemático capítulo dedicado a las industrias culturales, está lejos de ser desinteresado o una “finalidad sin fin” como propuso Kant (1998). No sólo porque paulatinamente, y en la peor de sus versiones, ha ido renegando de su propia autonomía “colocándose con orgullo entre los bienes de consumo” (1998: 202), sino porque tiene un legítimo interés por el futuro; es una “*promesse de bonheur*” o futura felicidad cuya fortuita concreción significaría el fin del arte mismo, en tanto volvería obsoleta su función utópica desmaterializando la usina potente de su deseo.

Por eso, aquel juego del arte del que hablaba al principio del apartado está lejos del hedonismo y la carencia de fines; es postulación de una minoría de edad que no se reconcilia con el presente y se revela contra la racionalidad irracional y virulenta de la lógica moderna (Smith, 2021). Es un juego cuyo anhelo e interés es una búsqueda de lo nuevo (*Fernweh*, como dirían los alemanes: contradictoria añoranza de algo lejano e ignoto), que es expresión utópica de lo oculto en lo existente. Esa función de futuro que manifiesta lo indecido (traza la ontología de lo que *no-es*), y que en más de una ocasión conjura la catástrofe proponiendo otras coordenadas, es, dice Adorno, “el *telos* histórico” del arte, su finalidad esencial sobre la que ha recaído el denso velo de un “tabú” atávico (Adorno, 2004: 51).²⁰

Podríamos disculpar a Adorno y a Bloch, y otras propuestas afines (si acaso la exculpación retórica de la *Teoría estética* o *El principio Esperanza* no constituye en sí misma un atrevimiento), y argumentar que tales afirmaciones pueden leerse en el contexto de ciertas conocidas reivindicaciones que la Escuela de Frankfurt hizo de la *Lebensphilosophie* (Jay, 1989). Aunque lo cierto es que, si se revisa comprensivamente el pensamiento de algunas figuras que tuvieron especial injerencia en la división del mundo moderno, se encontrará asimismo un conjunto de

²⁰ En “Suplementos oxonienses” (1937), Adorno da probablemente el mejor ejemplo sobre este *telos* histórico del arte. El saxofón, un instrumento ambiguo de metal que suena como madera, expone que el jazz tiene un carácter “socialmente inconformista” e “intersexual” que se yergue contra la “genitalidad patriarcal”: en el jazz es “imposible calificar de viril-heroica una trompeta con sordina; imposible denominar al sonido antropoide del saxofón como voz de una noble virgen [...] Ya el estético reaccionario Waltershausen hablaba de una polémica del carácter bisexual del saxofón” (Adorno, 2008: 115-116). Esa disconformidad con respecto a los binarismos estancos que propone nuestra cultura patriarcal, que ya en su momento expresaba según Adorno el jazz, hoy podemos percibirla más claramente como materialidad.

ideas soterradas. Ideas que han compartido su destino con todas aquellas mencionadas expresiones del pensamiento platónico que fueron interpretadas como remanentes epigonales del universo presocrático.

Si tomamos el caso de las explicaciones sobre esa facultad problemática que es la imaginación, nos encontramos, por ejemplo, con varias sorpresas. La imaginación, heredera de la *phantasia* aristotélica y ligada a la *aísthesis* en tanto “aparición” o “presentación” mediadora entre sensibilidad y entendimiento, fue visualizada tempranamente como una actividad proliferante y errática a la que era necesario custodiar (Culianu, 1999; Marcos y Díaz, 2009). Su voluntad creativa fue sin duda el motivo de su definitiva expulsión del dominio de la intelección: no existe mediación entre *res cogitans* (pensamiento) y *res extensa* (materia), decretará con posterioridad Descartes (Weil, 2006; Agamben, 2001). La idea aristotélica de que nada puede pensarse sin la imaginación mediadora pierde así, finalmente, terreno como argumento epistemológico; siendo sólo reclamada como herramienta de exploración gnoseológica por la tradición del romanticismo. Al volver apenas sobre la correspondencia del filósofo francés, vemos allí, no obstante, que la imaginación es una facultad que “acude en ayuda del entendimiento”; especialmente en el estudio de las matemáticas, el cual “ejercita de forma principal la imaginación al someter a su consideración formas y movimientos, nos acostumbra a tener nociones claras del cuerpo” (Descartes, 1999: 36).

Insospechado de irracionalista, Kant no sólo sigue otorgándole a la imaginación una función de mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento en su *Kritik der Urteilskraft*, sino que avanza un paso más allá. Kant, reitero, cuyos tres grandes tratados contribuyeron de forma decisiva a dividir el campo de la filosofía de acuerdo con la atmósfera de época, quien en uno de sus textos más célebres (“¿Qué es la Ilustración?”) da forma al modelo racionalista, adulto y autónomo de la Modernidad, dice lo siguiente. Como no podría ser de otra forma, las facultades que conforman tanto el juicio lógico como el juicio estético son las mismas: *imaginación y entendimiento*. De ahí que el juicio estético ilumine algo sobre los procesos del juicio lógico (su estudio es fundamental para el filósofo trascendental, dice Kant); y de ahí también que el juicio estético tenga ínfulas de universalidad, cual si fuera objetivo y se basase en conceptos. Dado que intervienen en ambos las mismas facultades, la diferencia radica en que, mientras en el juicio lógico la imaginación se ve supeditada al entendimiento y a sus conceptos; en el juicio estético es la libre imaginación la que rige, mientras el entendimiento acompaña dando unidad a las formas. Después de todo, el placer del juicio estético adviene para el sujeto justamente en la libre puesta en juego de las facultades o

capacidades cognoscitivas (o de discernimiento); operación que redundará en la ampliación de un universo representativo que en el juicio lógico se encuentra mucho más acotado. Es la legalidad de la imaginación la que dota de espíritu al concepto y mueve la razón, en palabras de Kant:

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de *ideas estéticas*; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible.²¹ Fácilmente se ve que es ella la pareja (*pendant*) de una *idea de la razón*, que inversamente es un concepto al que no puede serle adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación).

La imaginación (como facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da. [...]

A semejantes representaciones de la imaginación se las puede llamar *ideas*; por una parte, porque al menos tienden hacia algo que yace fuera del límite de la experiencia y buscan, así, aproximarse a una presentación de los conceptos de razón (de las ideas: intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva; por otra parte, y sin duda principalmente, porque en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado. Osa el poeta hacer sensibles ideas racionales de seres invisibles, el reino de los bienaventurados, el de los infiernos, la eternidad, la creación y cosas semejantes; o volver también sensibles, por encima de los límites de la experiencia, aquello que sin duda tiene ejemplos en ella, la muerte, la envidia y todos los vicios, por ejemplo, y asimismo el amor, la gloria y parecidas cosas, por medio de una imaginación que emula el ejemplo de la razón en el logro de un máximo, y con una integridad para la que no se halla ejemplo alguno en la naturaleza; y es propiamente en el arte poético donde la facultad de ideas estéticas puede demostrarse en toda su medida. [...]

Ahora bien: cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ése concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente,

²¹ Este principio del que habla Kant, tal como describe en los párrafos que preceden a éste, es el espíritu que mueve el ánimo, aviva el alma y hace vibrar las energías, manteniéndolas en un juego por el que se autosustentan y fortalecen: “*Geist*, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.” (Kant, 1922: 267).

con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (lo cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella pueda ser aprehendido y puesto en claro.

A las formas que no constituyen la presentación misma de un concepto dado, sino que sólo expresan, como representaciones laterales de la imaginación, las consecuencias enlazadas a él y el parentesco suyo con otros conceptos, se las denomina *atributos* (estéticos) de un objeto, cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser presentado adecuadamente [...]; y dan una idea estética, que le sirve a aquella idea de la razón en lugar de una presentación lógica, aunque propiamente para vivificar el ánimo abriéndole la perspectiva de un campo inabarcable de representaciones afines [...] que van al lado de los lógicos y dan a la imaginación un impulso a pensar a ese propósito, aunque de modo no desarrollado, más de lo que se deja comprender en un concepto y, por tanto, en una expresión lingüística determinada.

En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable. (Kant, 1992: 222-224).

Sin que tenga conceptos que se le adecuen completamente ni dé ella misma lugar a estos, la presentación o “exhibición” de ideas estéticas (*Vorstellung* o *Darstellung*), que es potestad del genio (quien da regla al arte y dota a la obra de un “*espíritu*” del que carece cualquier otra expresión meramente correcta), aporta un reservorio invaluable de ideas que moviliza en gran medida a la razón.²² Habilita un conjunto de “variaciones ideatorias”, por decirlo de alguna manera, como mencionaba Capanna retomando a Husserl. Es la imaginación como facultad cognoscitiva productiva la que, sin regla, da paradójicamente regla de forma incipiente a lo que está más allá de nuestra realidad experiencial: la ideación del genio, por medio de la cual la naturaleza opera, comunica o hace intuible algo que de otro modo no podría serlo.²³ Gracias a las bondades de su libertad imaginativa, es el

²² Roberto Aramayo y Salvador Mas traducen, a mi entender más oblicuamente, *Vorstellung* o *Darstellung* por “exhibición” en lugar de “presentación”; razón por la cual la anterior cita del texto de Kant pertenece a la versión de Pablo Oyarzún (Monte Ávila, 1992).

²³ El tema del genio se encuentra precisado en los parágrafos 46 al 49 de la “Analítica de lo sublime”. En torno a la importancia evidente de éste en lo concerniente a la teoría general de la cognición en Kant remito a: Ginsborg (1990, 1991 y 2015), Gibbons (1994), Caranti (2005), Kukla (2006), DeBord (2012) y, en el terreno local, a Martínez (2015). Mancomunadamente, estos trabajos señalan que la función de

arte el que, por ende, aporta ideas de las que podrá valerse el juicio lógico. Mucho más supeditados a los tiempos de la estructura metodológica, los procedimientos lógicos desarrollarán luego de forma conceptual algo de esa ideación que plantó en primera instancia la imaginación. Esto se ratifica si se tiene en cuenta, además, que para Kant genio creador es únicamente el artista, y de ningún modo el científico o el filósofo (por original que puedan parecer); porque las reglas de su pensamiento procedimental pueden en ambos casos ser deducidas, aprendidas y reproducidas mediante conceptos.

Quien crea primero (como la naturaleza) otra naturaleza, otro universo de ideas, es el libre juego de la imaginación. No Heidegger, no Nietzsche; ni Schopenhauer, ni Bergson: Kant mismo le asigna ese lugar productivo como facultad cognoscitiva. Esa importancia soterrada de la imaginación es lo único que explica que, como cuenta el físico Alberto Rojo, Borges aparezca como cita de autoridad en múltiples trabajos científicos. Y que Einstein, para quién el concepto de belleza era indisociable de la teoría (coincidiendo con la célebre sentencia de Paul Dirac: “Las leyes de la física deben tener belleza matemática”), haya desarrollado ideas que eran consideradas ficciones matemáticas por renombrados científicos del momento: Henri Poincaré, Hendrik Lorentz, Max Planck (Rojo, 2019).²⁴ En 1905 (año glorioso para la ciencia en que formula la teoría de la relatividad especial), el desarrollo de una de estas “ficciones matemáticas” en torno a la estructura granular de la luz es publicado por Einstein en *Annalen der Physik*; ordenando definitivamente el planteo inicial de Max Planck sobre los “cuantos” de energía y abriendo camino a la formulación de la mecánica cuántica (con la cual él mismo luego tanto discutiría).²⁵

la imaginación debe leerse en el horizonte del universo conceptual integral que conforman las tres críticas.

Refugiándose en el paraguas amigable del universo conceptual en torno a la “experiencia”, la relación entre cognición e imaginación en Kant también es deslizada por Ritvo (2016), en un trabajo cuyo mérito indiscutible es la presentación del concepto de imaginación a partir de un cuidadísimo recorrido de anclaje filológico por sus pormenorizados matices y fluctuaciones.

²⁴ Cfr. Alberto Rojo (1999) hace un recuento de los trabajos científicos que citan a Borges como antecedente de ciertas ideas y que utilizan además sus textos en la ejemplificación de distintas formulaciones. Según ha expresado Rojo en intervenciones más recientes (2020), esta tendencia ha ido incrementándose en los años posteriores.

²⁵ Se trata del trabajo de Einstein “Un punto de vista heurístico sobre la producción y transformación de la luz”. El mismo Max Planck, cuando recibe el Premio Nobel en 1918 dice que el concepto de “cuantos” de energía fue un intento desesperado por salvar su teoría, que no encajaba en el modelo de la física clásica: “El fracaso de este intento me enfrentó a un dilema: o los cuantos eran *magnitudes ficticias* y, por lo tanto, la deducción de la ley de la radiación era ilusoria y un simple juego con las fórmulas, o en el fondo de este método hay un concepto físico [...] La experiencia decidió por la segunda alternativa [...]”

“*La ciencia no sabe todo lo que le debe a la imaginación*”. Esta frase de Ralph Emerson que Jennifer Doudna (reciente Premio Nobel en Química por sus notables avances en edición genética) elige como epígrafe para su libro de divulgación *Una grieta en la creación* (2020), da cuenta de un reconocimiento de la ciencia a la imaginación de la que ésta no termina de gozar en su propio campo de estudio. Más allá de las resistencias evidentes a salir de las compartimentaciones clásicas, que dividen al mundo en toda clase de tranquilizadores pero muchas veces ilusorios binarismos, lo cierto es que, en tiempos como estos de posverdad, es atendible que se vislumbren también los peligros de conferirle a la ficción viejas facultades. Sin perder de vista esta preocupación, habría empero que darle cierto crédito a aquellos versos célebres de Hölderlin que tanto gustaban a Heidegger, “*Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*” (“Pero donde está el peligro, crece también lo que salva”), para comprender que el reconocimiento del problema tal vez sea la única forma de comenzar a conjurar el peligro mismo. Qué estatuto tiene la anticipación en la literatura es una pregunta que quizás sólo se responda realizando un cuidado y sincero examen sobre la naturaleza de la imaginación, aquella probeta en donde sucede la más espontánea y “básica” de todas las ciencias.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR. “Suplementos oxonienses (1937)”, *Escritos musicales IV. Moments musicaux e Impromptus, Obra completa 17*. Madrid: Akal, 2008.
- . *Teoría estética* (Jorge Navarro Pérez trad.). Madrid: Akal, 2004.
- . y MAX HORKHEIMER. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (trad. Juan José Sánchez). Valladolid: Trotta, 1998.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e Historia Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- ALLISON, HENRY. *Kant's Theory of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ARAMAYO, ROBERTO. “El papel del discernimiento teleológico en la filosofía práctica de Kant”, en *Immanuel Kant, Crítica del discernimiento*. Madrid: Machado Libros, 2003.
- ASÚA DE, MIGUEL. *Ciencia y literatura. Un relato histórico*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

El primer avance en este campo fue hecho por Albert Einstein.” (citado por Rojo, 2019: 39 [destacado en el original]).

- BAUMGARTEN, ALEXANDER. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (José Antonio Míguez trad.). Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- BLOCH, ERNST. *El principio esperanza*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1977.
 ---. *El principio esperanza*, vol. 2. Madrid: Aguilar, 1979.
 ---. y THEODOR ADORNO. “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing” por Horst Krüger (entrev.), en *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (Ramón Ibáñez Ibáñez trad.). Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- BUTOR, MICHEL. “La crisis de desarrollo de la ‘Science Fiction’”, *Sobre Literatura I*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- CAPANNA, PABLO. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1967.
- CARANTI, LUIGI. “Logical Purposiveness and the Principle of ‘Taste’”, *Kant-Studien*, núm. 96, 2005.
- CATALIN, MARIANA. “Los tiempos del final”. *Anclajes*, vol. 26, núm. I, enero-abril 2022.
- CUNNINGHAM, ANDREW y NICHOLAS JARDINE (eds.). *Romanticism and the Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CULIANU, IOAN. *Eros y magia en el Renacimiento. 1484* (Neus Clavera y Hélène Rufat). Barcelona: Siruela, 1999.
- DEBORD, CHARLES. “Geist and Communication in Kant’s Theory of Aesthetic Ideas”, *Kantian Review*, núm. 17, 2012.
- DESCARTES, RENÉ. *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas* (María Teresa Gallego Urritia trad.). Barcelona: Alba, 1999.
- DICK, PHILIP K. “Drugs, Hallucination, and the Quest for Reality” (1964), en Lawrence Sutin (ed.) *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Pantheon, 1995.
- DISCH, THOMAS. “Thomas Disch: como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía” por Ricardo Piglia (entrev.), *Crisis*, núm. 54, octubre 1987.
- DOUDNA, JENNIFER y SAMUEL STERNBERG. *Una grieta en la creación. Una grieta en la creación: CRISPR, la edición génica y el increíble poder de controlar la evolución*. Madrid: Alianza, 2020.
- DRUCAROFF, ELSA. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- ECO, UMBERTO. “Los mundos de la ciencia-ficción”, *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- FREEDMAN, CARL. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: University Press of New England, 2000.
- FREUD, SIGMUND. “El creador literario y el fantaseo”. *Obras completas*, vol. 9: El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen y otras obras (1906-1908). Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- GADAMER, HANS-GEORG. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (Rafael Argullol trad.). Barcelona: Paidós, 1991.
 ---. “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana”. *Verdad y método* (Ana Agus Aparicio y Rafael de Agapito trad.). Salamanca: Sígueme, 1999.

- GRÜNER, EDUARDO. “La rama dorada y la hermandad de las hormigas”, *Punto de Vista*, núm. 42, abril 1992.
- GODE VON AESCH, ALEXANDER. *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- GIBBONS, SARAH. *Kant's Theory of Imagination: Bridging Gaps in Judgment and Experience*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- GINSBORG, HANNAH. *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition*. New York & London: Garland, 1990.
- . “On the Key of Kant's Critique of Taste”, *Pacific Philosophical Quarterly*, núm. 72, 1991.
- . *The Normativity of Nature: Essays on Kant's Critique of Judgement*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- GUYER, PAUL. *Kant and the Claims of Taste*. New York: Cambridge University Press, 1997 [1979].
- HARAWAY, DONNA. “Me hice feminista gracias a la ciencia ficción” por Pablo Ximénez Sandoval (entrev.). *El País*, 19/02/2020.
- HEGEL, GEORG. *Lecciones de estética* (Alfredo Brotóns Muñoz trad.). Madrid: Akal, 1989.
- HEIDEGGER, MARTIN. “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía* (trad. Samuel Ramos). México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . “La pregunta por la técnica” y “Ciencia y meditación”, *Conferencias y artículos* (Eustaquio Barjau trad.). Valencia: Pre-textos, 1994.
- . “La época de la imagen del mundo”. *Caminos de bosque* (trad. H. Cortés y A. Leyte). Madrid: Alianza, 1995.
- JAMESON, FREDRIC. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (Cristina Piña Aldao trad.). Buenos Aires: Akal, 2009.
- JAY, MARTIN. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (Juan Carlos Curutchet). Madrid: Taurus, 1989.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica de la facultad de juzgar* (Pablo Oyarzún trad.). Caracas: Monte Ávila, 1992.
- . *Kritik der Urteilschaft*. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1922.
- . *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (trad. Roberto Aramayo). Madrid: Alianza, 2004.
- KNIGHT, DAMON. *In Search of Wonder*. Chicago: Avent, 1956.
- KNIGHT, DAVID. *The Age of Science*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- KUKLA, REBECA. *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KURLAT ARES, SILVIA. “Argentine Science Fiction: Between Everyday Politics and Dystopia”, *Science Fiction Studies*, vol. 46, núm. 1, marzo 2019.
- . “Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción”, *Revista Iberoamericana*, vol. 83, núm. 259-260, abril-septiembre 2017.
- LINK, DANIEL. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca, 1994.
- MANUEL FRANK E. y FRITZIE P. MANUEL. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. 1: Antecedentes y nacimiento de la utopía [hasta siglo XVI], (Bernardo Moreno Carrillo trad.). Madrid: Taurus, 1981.

- . *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol.2 El auge de la utopía: la utopía cristiana [siglos XVII-XIX]. Madrid: Taurus, 1984.
- . *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. 3: La utopía revolucionaria y el crepúsculo de las utopías [siglos XIX-XX]. Madrid: Taurus, 1981.
- MARCOS, GRACIELA ELENA y MARÍA ELENA DÍAZ. *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica. Parecer y Aparecer en Protágoras, Platón y Aristóteles*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- MARTÍNEZ, LUCIANA. “Una función del genio en la deducción del principio a priori de los juicios de gusto”, en: Paula Órdenes y Daniela Alegría (ed.), *Kant y el Criticismo. Presente, pasado, ¿futuro?* Porto Alegre: Editora Fi, 2015.
- MARTINEZ, LUCIANA. *La doble rendija. Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo, 2019.
- . “Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987)”. *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada*, vol. 21, 2010.
- MAS, SALVADOR. “Belleza y moralidad: la crítica del discernimiento estético”, en Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*. Madrid: Machado Libros, 2003.
- MIGUEZ, JOSÉ ANTONIO. “Prologo”, en Alexander Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (José Antonio Miguez trad.). Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- MOYLAN, TOM. *Demand the impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berna: Peter Lang, 2014.
- PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA. “Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria”, *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 19, julio 2020.
- PICCOLI, HÉCTOR y COLUSSI, GUILLERMO (comp.). *Ensayos de filosofía romántica de la naturaleza*. Rosario: Serapis, 2021.
- PLATÓN. *Ión* (trad. Adolfo Ruíz Díaz). Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- . *La República (selecc. Libro X)*, en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- PORATTI, ARMANDO. “El pensamiento antiguo y su sombra” y “Grecia o la ausencia del mito”. *El pensamiento antiguo y su sombra*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- RABKIN, ERIC. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- REATI, FERNANDO. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- . “Ciencia ficción en tiempos de pandemia: ¿una crónica del presente?”, *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 19, julio 2020.
- RICHARDSON, ALAN. *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- RITVO, JUAN BAUTISTA. “La experiencia de la imaginación. Fichte: suspensión y monograma”, *El taco en la brea*, vol. 3, 2016.
- ROJO, ALBERTO. “El jardín de los senderos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica”, en Mario Bunge et al. (comp.), *Borges científico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Página/12, 1999.

- . “Einstein, 1905: La ficción hecha ciencia”, en *Borges y la física cuántica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- . “Borges”, en *Ciclo Newton y las Musas. Trazando un diagrama de Venn entre ciencia y literatura* (cuarto encuentro). C3 Centro Cultural de la Ciencia (espacio virtual), Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación: 20 de noviembre, 2020.
- RUIZ DÍAZ, ADOLFO. “Introducción”, en Platón, *Íon*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- SARLO, BEATRIZ. “La imaginación del futuro”, *Punto de Vista*, núm. 38, octubre 1990.
- SAZBÓN, JOSÉ. *Homenaje a Kant*. Buenos Aires: EUFyL, 2016.
- SHECKLEY, ROBERT. “The Search for the Marvelous”, en Peter Nicholls (ed.), *Science Fiction at Large. A collection of essays about the interface between science fiction and reality*. Nueva York: Harper & Row, 1976.
- SMITH, JUSTIN. *Irracionalidad. Una historia del lado oscuro de la razón*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- SONTAG, SUSAN. “La imaginación del desastre”, *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix-Banal, 1984.
- SUVIN, DARKO. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario* (Trad. Federico Patán López). México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- TATARKIEWICS, WŁADYSŁAW. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (trad. Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos, 2001.
- WEIL, SIMONE (2006). *Sobre la ciencia* (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: El Cuenco del Plata, 2006.
- WILLIAMS, RAYMOND. “Utopia and science fiction”, *Science Fiction Studies*, vol. 5, parte 3, núm. 16, noviembre 1978 [posteriormente en Patrick Parrinder (ed), *Science Fiction*. Londres-New York: Longman, 1979]
- WIND, EDGAR. “Arte y anarquía”. *Arte y anarquía* (trad. Teresa Arijón). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

