



De la utopía al proyecto:

la transformación del concepto de utopía y su relación con el proyecto de la arquitectura moderna.

Gabriel E. Duque Quintero

De la utopía al proyecto:

la transformación del concepto de utopía y su relación
con el proyecto de la arquitectura moderna.

Gabriel E. Duque Quintero

De la utopía al proyecto: la transformación del concepto de utopía y su relación con el proyecto de la arquitectura moderna.

Gabriel E. Duque Quintero

*Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Arquitectura y Diseño
Maestría en Arquitectura. Crítica y Proyecto*

Medellín, 2017

Título: De la utopía al proyecto: : la transformación del concepto de utopía y su relación con el proyecto de la arquitectura moderna.

Tesina Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto.

Segunda Cohorte 2013-2015

Escuela de Arquitectura y Diseño

Universidad Pontificia Bolivariana

Director: Magister Alejandro Mesa Betancur

Corrección de estilo: Juana Manuela Montoya

Edición de autor, Abril 2017.

Impresión: Portafolio.

DEDICATORIA

A mi papá Julio por las tardes de vacaciones que pasé investigando sus preguntas difíciles, y a mi mamá Blanca por animarme cariñosamente a encontrar las respuestas. Esta vez buscaba resolver mis propias preguntas, y espero que el resultado haga justicia al infinito apoyo y amor por el conocimiento que ambos me han enseñado.

AGRADECIMIENTOS

A Alejandro por la paciencia, colaboración y aportes meticulosos a lo largo de todo este proceso. Sin su visión no hubiera podido tener los resultados que acá presento. A Maria por el aguante cotidiano hasta ver el punto final. A Mariana por su disponibilidad y agilidad, que fueron fundamentales en el tramo final de este trabajo. A los amigos que han estado pendientes, todos han contribuido al encuentro de nuevos espacios donde puede brotar, fértil, la utopía.

Índice

1. Introducción	11
2. U-topos, contexto de la investigación	13
3. Utopía y praxis: la crítica intencionada en Paul Ricoeur	17
3.1. Contexto: Ricoeur en <i>Ideología y utopía</i> (1996)	21
3.2. La ideología y la utopía, sus funciones para la imaginación	22
3.3. La utopía como práctica social: tiempo, sociedad y representación con relación al espacio	25
3.3.1. <i>Distancia utópica, ficcional y crítica: la relación tiempo y espacio</i>	26
3.3.2. <i>El círculo práctico: la ideología y la utopía en el marco socioespacial</i>	31
3.3.3. <i>Las narrativas utópicas: los modelos que representan el espacio</i>	34
3.3.4. <i>De la Utopía de Moro a las sociedades falanges de Fourier</i>	36
3.4. La utopía como crítica intencionada	47
4. Arquitectura y utopía: la crítica de la ideología en Manfredo Tafuri	51
4.1. Contexto: Tafuri en <i>Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista</i> (1996)	55
4.2. La ideología y la utopía en la historia de la arquitectura moderna	56
4.3. La utopía y la crisis ideológica de la arquitectura: tiempo, sociedad y representación en la arquitectura moderna	70
4.3.1. <i>La vanguardia, la distancia y la crisis de los valores</i>	70
4.3.2. <i>Rol ideológico del arquitecto: práctica social y proyección espacial del futuro</i>	73
4.3.3. <i>El modelo como teoría y práctica: el plan como representación del espacio</i>	77
4.3.4. <i>De Étienne Louis Boullée y Antonio Sant'Elia a la arquitectura de la ciudad de Ludwig Hilberseimer</i>	80
4.4. De la utopía social a la utopía tecnológica	88
5. Utopía y posibilidad: la crítica de la irrealizabilidad en Herbert Marcuse	91
5.1. Contexto: Marcuse en <i>El final de la utopía</i> (1987)	95
5.2. Ideología y utopía: declinación de la patología	95
5.3. Dialéctica, utopía y proyecto, la urgencia, la intencionalidad y la posibilidad	98
5.3.1. <i>Realismo y práctica en el tiempo presente</i>	99
5.3.2. <i>Círculo práctico, sociedad y revolución</i>	101
5.3.3. <i>Proyectos de acción: del modelo-imagen a la práctica experimental</i>	103
5.3.4. <i>De Fourier a las Utopías piratas de Hakim Bey</i>	104
5.4. La posibilidad como proyecto de acción	109
6. Utopía como destino: la crítica del destino y el proyecto de acción en Giulio Carlo Argan.	111
6.1. Contexto: Argan en <i>Proyecto y destino</i> (1969)	115
6.2. Ideología y utopía, conceptos opuestos	116
6.3. La utopía como fin y proyecto intencionado: tiempo, sociedad y representación en relación con el espacio	120
6.3.1. <i>Destino y presente infinito: coordenadas temporales</i>	121
6.3.2. <i>Utopismo y totalidad, proyecto de acción e intencionalidad</i>	123
6.3.3. <i>Obra abierta e imagen eidética: plano-imagen, representación proyectual</i>	126
6.3.4. <i>Del Novembergruppe a la Carta de Atenas aplicada en Brasilia y de la teoría del proyecto en Walter Gropius a la Carta de los comunes y la red AACC</i>	129
6.4. La utopía tecnológica y el proyecto en proceso	144
7. Apertura y otras topías	147
7.1. Conclusiones	148
7.2. Otras topías	151
Referencias	157
Figuras	159
Bibliografía	161

1. Introducción

Esta tesina presenta la transformación histórica del concepto de utopía y su relación con el proyecto en tanto práctica disciplinar de la arquitectura, a partir del análisis comparativo de los textos *Ideología y utopía* de Paul Ricoeur (1996), *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* de Manfredo Tafuri (1996), *El final de la utopía* de Herbert Marcuse (1987), y *Proyecto y destino* de Giulio Carlo Argan (1969). En el primer capítulo (*2.U-topos: el contexto de la investigación*) se expone la metodología investigativa, partiendo de tres categorías de análisis: tiempo y espacio, sociedad y espacio, representación y espacio. Del segundo al quinto capítulo (*3.Utopía y praxis: la crítica intencionada de en Ricoeur, 4.Arquitectura y utopía: la crítica de la ideología en Tafuri, 5.Utopía y posibilidad: la crítica de la irrealizabilidad en Marcuse, 6.Utopía como destino: la crítica del destino y el proyecto de acción en Argan*) y en cada uno de ellos, se realiza un análisis de la propuesta de cada autor, con base en las categorías mencionadas, para comprender las connotaciones que aportan sus teorías sobre la dialéctica ideología-utopía y las relaciones, de proximidad o distancia, entre ellas; luego, se aplican los resultados del análisis a casos concretos de la arquitectura que permitan mostrar los hallazgos y enriquecer su comprensión; por último, se muestra cuál es el valor que cada autor aporta para comprender la utopía y su relación con el proyecto. En el sexto capítulo ("Aperturas y otras topías") se presentan las conclusiones y se propone una dialéctica *utopía-proyecto* que propone reconocer lo constitutivo de ambos conceptos para la práctica de la arquitectura actual.

2. U-topos, contexto de la investigación

Se parte de una pregunta, "¿cómo pensar la ciudad (su explosión-implosión generalizada que caracteriza lo Urbano moderno) sin concebir claramente el espacio que ella ocupa, del que ella se apropia (o al que renuncia)?" (Lefebvre, 2013, p.55). Este planteamiento se encuentra con la problemática propia del concepto de *espacio* en la modernidad, su concepción, planificación y materialización, que han dado como producto social la construcción de la ciudad occidental. El acto creativo de la espacialidad misma proviene de la experiencia y por ende no está alejado de la realidad vivida; el espacio es entonces un fenómeno social y un producto social.

Esta investigación busca relacionar los modos de dicha producción con la utopía, como acto imaginario y político en relación con la disciplina de la arquitectura. No siempre se dice lo mismo cuando se utiliza el concepto de *utopía*, que proviene del prefijo griego *ou*, que significa no, y el sufijo *topos*, que indica lugar: "el lugar en ninguna parte, el país imposible de localizar" (Moro, 2011, p.63); si bien este significado lo autocondena a la imposibilidad de ser, la utopía es una construcción mental reflejada en la historia. *U-topos* se refiere a una temporalidad que es evocadora de presentes lejanos en tierras inhóspitas, futuros inciertos o conservación de tradiciones pasadas. Es por esto que sus coordenadas espaciales y temporales son ficcionales.

Dicho así, por un lado, la utopía constituye un escape a las problemáticas, los riesgos y las contradicciones de la cotidianidad, y por el otro, permite constituir variantes de las formas de lo posible. El utopista debe representar este nuevo espacio para cumplir con sus pretensiones transformadoras, expresando en este su ideal espacial. A partir de ahí, cabe la posibilidad de que constituya una

ilusión o una meta. La una o la otra dependen de la intencionalidad que conlleve a la realización. La arquitectura como práctica es lo realizable, por lo tanto, la pregunta por el origen simbólico de la noción de espacio es de suma pertinencia. La arquitectura ha sido un instrumento político de los grupos sociales para materializar identidades comunes y trascendentes en la sociedad. Su campo de acción son las representaciones espaciales, es decir, los imaginarios que contienen las *texturas* del hábitat artificial humano y que representan simbólicamente las visiones político-espaciales de las que provienen.

El carácter exploratorio de esta investigación parte de la ambigüedad en torno al uso del concepto de utopía en el marco disciplinar de la arquitectura. El interés por el tema de la utopía es de carácter personal y profesional; la motivación surge de un ejercicio colectivo en el cual fueron realizados dibujos con los que se buscó experimentar gráficamente con posiciones espaciales respecto a la ciudad en la cultura global¹. Simultáneamente, se realizó una búsqueda de referencias relacionadas con estas prácticas en el desarrollo disciplinar de la arquitectura; y al ver el conjunto de las referencias se quiso comprender la utilidad de estas representaciones en el ámbito disciplinar y profesional de la arquitectura, ¿por qué o para qué fueron hechas?, ¿qué hay de común en estas prácticas?, ¿en qué ha derivado contemporáneamente este ejercicio? Tratando de dar respuesta a estos interrogantes el concepto que apreció constante y presente fue el de *utopía*.

De Allí la pregunta que dirige esta investigación ¿Cómo se manifiesta la relación utopía y proyecto, en el ámbito de la teoría crítica y del proyecto en la disciplina de la arquitectura, a partir del análisis filosófico, de Paul Ricoeur y Herbert Marcuse, y la crítica de la arquitectura, de Giulio Carlo Argan y Manfredo Tafuri? El objetivo general de la investigación es entonces, realizar un análisis comparativo entre discursos asociados a la utopía, para argumentar, en torno a su transformación histórica, su relación con el proyecto en tanto práctica disciplinar de la arquitectura de modo que, en un segundo momento, se puedan evaluar críticamente contenidos espaciales encontrados en algunas de sus representaciones. Se busca que la estructuración de este esquema analítico sea útil para la comprensión y la crítica de representaciones espaciales con relación a las ideologías bajo las cuales fueron realizadas, es decir, comprender el uso que hacen los arquitectos de sus imaginarios espaciales.

¹ probetadeprobar.blogspot.com.co.

Metodológicamente, para lograr el propósito, se han seleccionado cuatro textos base, en los que se pueden encontrar discursos que relacionan la dialéctica ideología-utopía y su relación con la arquitectura; además, se han constituido dos coordenadas principales: la teórica-conceptual del concepto de *utopía*, y la teórico-práctica de la arquitectura en relación con la *utopía*. Los autores son ordenados en pares que intercambian una coordenada con la otra, y como resultado se obtiene una línea temporal (según la publicación del texto) que va del más reciente al más distante en su publicación.

El primer texto es *Ideología y utopía* de Paul Ricoeur (1996), publicado en 1996 como producto de unas conferencias realizadas en 1975 (coordenada teórica-conceptual); el segundo, es *Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista* de Manfredo Tafuri (1996), publicado en 1973 (coordenada teórico-práctica); el tercero, es *El final de la utopía* de Herbert Marcuse (1987), resultado de unas de sus conferencias del año 1967 (coordenada teórica-conceptual); y por último, *Proyecto y destino* de Giulio Carlo Argan (1969), publicado en 1964 (coordenada teórico-práctica).

Se encontró en la fase preliminar de la investigación, que el concepto de *utopía* se considera como un par dialéctico con la ideología en los autores elegidos. Como consecuencia de ello, la investigación enfrenta las nociones de ambos conceptos e individualiza la utopía para extraer las connotaciones específicas de los discursos sin dejar de comprender sus sentidos confrontados. Este aspecto, el texto de Ricoeur se considera central; pues este autor es (de los cuatro) quien tiene como propósito realizar una "actualización" de los significados históricos de los conceptos, y por lo tanto, permite establecer categorías para el análisis comparativo entre los autores. Es por esto que, apoyando en la coordenada teórica-conceptual propuesta por Ricoeur, se realiza el análisis del concepto de utopía, y sus vínculos con la ideología, para diferenciar sus connotaciones y encontrar los límites donde se cruza con el proyecto de la arquitectura y el diseño. Se parte, entonces, de la dialéctica entre lo considerado *imposible* (la utopía) y lo *posible* (el proyecto en arquitectura).

Las categorías encontradas, a partir de la interpretación en profundidad de la propuesta teórico-conceptual de Ricoeur, para el análisis comparativo de los discursos de los cuatro autores son:

Tiempo y espacio, ¿en qué momento?: Las utopías se refieren necesariamente a una temporalidad, pues suponen una apuesta que, partiendo del presente en el que se encuentra el utopista, concibe el espacio en una temporalidad externa a su presente. El pasado o el futuro en relación con el espacio presente; es decir, una práctica que puede estar en el orden del pensamiento progresista o del pensamiento conservador: La utopía se encuentra *distanciada* de la realidad contingente.

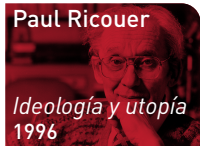
Sociedad y espacio, ¿para quién?: Un carácter fundamental de la utopía es que propone un ideal o anhelo de cambio, que caracteriza unas ideas trascendentes de identidad y de comportamiento cultural, de modo que grupos sociales diversos se ven reflejados en estas ideas y actúan en el presente según estos ideales. La utopía plantea variantes de la realidad, como nuevas condiciones constitutivas de la sociedad. El ideal social es siempre parte fundamental de la utopía; sin esta, el espacio ideal estaría vacío; espacio e ideal social están siempre en relación. La utopía hace parte de un *círculo práctico*, que refleja las luchas sociales por la obtención del poder.

Representación y espacio, ¿cómo se evidencia?: El asunto de la representación en las utopías es fundamental, se trata de los medios con los cuales el utopista comunica su digresión, su anhelo. Para que una utopía tenga relevancia como práctica en la historia, necesita ser representada para su divulgación. Esta categoría es de gran importancia para poder explicar la utopía, como narrativa simbólica de los grupos sociales y en relación con su distancia de la realidad, de modo que, es en la representación donde se cruzan las categorías de espacio, tiempo y sociedad. La representación constituye un imaginario, esto es, una imagen que caracteriza una temporalidad y un ideal social. El medio de la utopía es la narrativa, como *modelo ideal* o como *proyecto realizable*.

En este orden de ideas, se presentan a continuación los resultados de la investigación: la utopía y su relación con el proyecto moderno de la arquitectura, a partir de la teoría crítica de Paul Ricoeur, Herbert Marcuse, Manfredo Tafuri y Giulio Carlo Argan; realizada de 2015 a 2017 en el marco de la Maestría en Arquitectura, Crítica y proyecto de la Universidad pontificia Bolivariana.

3. Utopía y praxis: la crítica intencionada en Paul Ricoeur

Este capítulo está basado en el texto *Ideología y utopía* (1996) de Paul Ricoeur donde se recoge su teoría crítica en torno a estos conceptos. Para su presentación, se reseña el contexto del texto, para dar paso al análisis de la dialéctica entre *ideología y utopía*, en función del valor que estos conceptos tienen para la imaginación productiva. Lo presentado por Ricoeur es base de la construcción del marco de análisis que se utiliza en la investigación y se estructura sobre tres categorías: tiempo y espacio, con el concepto de *distancia*; sociedad y espacio, con el concepto de *círculo práctico*; y representación y espacio, con el concepto de *modelo*. El análisis realizado permite señalar el valor de la *utopía* como crítica intencionada.



1. Diagrama del concepto de círculo práctico en Ricoeur



2. Diagrama del concepto de distancia en Ricoeur



Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

"Utopía platónica o Renacentista" (concepto de Ricoeur)

La república	Ciudad del sol	Utopía	Cristianópolis
Platón 380 A.C	Campanella 1602	Moro 1518	Andreae 1619

"Utopías Decimonónicas" (Mumford)

La nueva Atlántida	La república de Oceana
Bacon 1626	Harrington 1656

"Socialismo utópico" (Engels)

Saint-Simonismo	Sociedad de spenceanos
Saint-Simon 1803	Spence 1812

"Socialismo utópico" (Engels)

Sociedades Falanges	New Harmony	Viaje a Icaria
Fourier 1837	Owen 1838	Cabet 1840

"Utopías Decimonónicas" (Mumford)

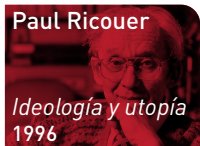
Model City	Gremio de san Jorge	Año 2000	Freiland
Buckingham 1849	Ruskin 1870	Bellamy 1888	Hertzka 1890



Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

"Utopías modernas" (Mannheim)

Anabaptismo	Utopía Humanitaria liberal "Bildung"	Conservadurismo "Volksgeist"	Socialismo-Comunismo
Münzer 1600's	Humboldt 1800's	Herder 1700's	Lenin 1917



Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

"Utopía social" (Ricoeur - Tafuri)

Saint-Simonismo	Sociedades Falanges
Saint-Simon 1803	Fourier 1837

3.1. Contexto: Ricoeur en Ideología y utopía (1996)

El texto *Ideología y utopía* (Ricoeur, 1996) es resultado de las conferencias realizadas por el autor en 1975, en el marco de sus estudios sobre *la imaginación como problema filosófico*. El trabajo mencionado tiene como objetivo actualizar cada uno de los conceptos presentes en el par dialéctico ideología y utopía¹. Ricoeur singulariza la ideología (apoyándose de las teorías de Karl Marx, Louis Althusser, Max Weber, Karl Mannheim, Clifford Geertz y Jürgen Habermas) y después la utopía (apoyado en las utopías socialistas de Henri de Saint Simon y Charles Fourier y en el texto homónimo de Karl Mannheim, *Ideología y utopía* de 1987).

Esta cuestión de la imaginación y el acto creativo deriva en la oposición entre lo real y lo irreal o entre lo real y la ficción. Ricoeur clarifica que la noción de lo real —al estar condicionada por el presente— está siempre inconclusa y por lo tanto en transformación, de manera que el futuro está gestándose constantemente. Ahora bien, el hombre transforma la realidad (o el presente) en la medida de su acción, y esta está simbólicamente determinada, es decir, antes de la acción se gesta un proceso intelectual en el que se entrecruzan los ideales y valores que constituyen la intencionalidad de los sujetos para dar guía a la futura acción. Se debe, por lo tanto, considerar el carácter productivo y constitutivo que tiene la imaginación para determinar la formación de los ideales con los cuales se identifican los individuos dentro de los grupos sociales, y su efecto sobre la acción transformadora de la realidad.

La imaginación es un estado previo a la acción, la comprobación y su consecuencia:

[...] la imaginación es aquello que todos entendemos por ella: un libre juego con las posibilidades, en un estado de no compro-

¹ El primero en lograr efectivamente esta agrupación ideología-utopía fue Karl Mannheim (mérito reconocido por Ricoeur), y muestra de ello es que Ricoeur utiliza diferentes teorías y autores para caracterizar los conceptos de ideología y utopía, y la única referencia coincidente para ambos conceptos es la de Karl Mannheim de 1987. Adicionalmente, Ricoeur considera que Mannheim tiene tres grandes logros en su texto: el primero es un intento metodológico, entre lo teórico y lo conceptual, de suministrar elementos para caracterizar ambos términos. El segundo es que proporciona una guía para orientarse entre la variedad de utopías: logra caracterizar cuatro tipologías sociológicas a partir de la tipificación de la relación del sujeto social con las prácticas. Y, por último, el intento de englobar las diferentes prácticas de los sujetos en actitudes comunes o generalidades llamadas mentalidad utópica y, su opuesto, mentalidad ideológica.

miso con respecto al mundo de la percepción o de la acción. En este estado de no compromiso probamos ideas nuevas, valores nuevos, formas nuevas de estar en el mundo. (Ricoeur, 1996, p.107)

La imaginación es la creación que da forma a las ideas, los planes o proyectos, y que entendida como la imagen que representa escenográficamente el actuar del hombre, comprende representaciones del hombre contenido en su espacio habitable. Esta imaginación se divide en dos², una *imaginación social*: que crea estructuras políticas que dan forma al espacio de las instituciones que rigen las clases de la sociedad; y una *imaginación cultural*: que crea pautas de conducta de los grupos sociales en su entorno, es decir, la identidad espacial de los individuos en su conjunto.

3.2. La ideología y la utopía, sus funciones para la imaginación

Además del carácter social y cultural, la imaginación tiene dos funciones en el marco de la acción y sus efectos en la realidad: la función de “preservar” la hegemonía o el *statu quo*, y que es conseguida en el momento en que “preservar” constituye un imaginario unitario y unificador de individuos que antes estaban dispersos (según Mannheim este tipo de función imaginativa tiene la apariencia de un “cuadro descriptivo de la realidad”; y, por otro lado, una función “destructora”, en donde los sujetos están unificados bajo un imaginario de intenciones “demoledoras”, es decir, que se encuentran en la búsqueda de nuevos valores para enfrentarse al *establishment* o a la hegemonía (para Mannheim este tipo de función imaginativa proyecta la imagen de algo diferente, de otro lugar que no es al que estamos acostumbrados).

Por un lado, la imaginación puede funcionar para preservar un orden. En este caso la función de la imaginación consiste en producir un proceso de identificación que refleja el orden. Aquí la imaginación tiene la apariencia de un cuadro. Pero, por otro lado, la imaginación puede tener una función destructora; puede obrar como agente demoledor. En este caso la imagen es productiva, una imagen de algo diferente, de otro lugar. (1996, p. 28)

² En Ideología y utopía, a partir de la investigación sobre la imaginación como problema filosófico y el cruce con el par dialéctico (ideología y utopía), Ricoeur considera que “[...] la conjunción de estas dos funciones opuestas o complementarias tipifica lo que podría llamarse la imaginación social y cultural” (Ricoeur, 1996, p.45).

Ricoeur opone la ideología a la utopía y las relaciona con la *imaginación reproductiva* y la *imaginación productiva* respectivamente: por un lado, la ideología repite lo que existe y lo justifica, lo reproduce y trata de preservar la imagen de lo que ya es; por el otro, la utopía produce una nueva imagen de carácter ficticio que tiene como fin repensar la realidad existente, dicho así, contiene una fuerza ficcional³ o una "intencionalidad" que le permite reformular el presente (desde un no-lugar, es decir, una irrealidad) y desde allí buscar su transformación. Lo que le interesa a Ricoeur del par dialéctico ideología y utopía es, entonces, el juego de creación de ideales o visiones que derivan en la forma en que los humanos se relacionan y proyectan (espacio-temporalmente) entre sí, aparte del doble imaginario que se produce en el ámbito político, uno proveniente de la estructura social o de la institucionalidad, el otro que proviene de la identidad de los grupos sociales en su cultura.

La imaginación productiva en relación con la utopía constituye un lugar inexistente (desde su naturaleza conceptual, un *u-topos*) que funciona como un paréntesis en el espacio de la hegemonía para describir una alternativa socioespacial. Es en ese sentido que la utopía es ficcional, es por ello que las prácticas utópicas vistas con los ojos de los ideólogos resultan inadecuadas por su carácter de imposibilidad. La imaginación reproductiva en relación con la ideología es la formulación de métodos para la legitimación del sistema operante, y su espacio se encuentra en el presente, aunque a veces resulta anacrónico por ser una idealización y una objetualización del pasado, lo que a los ojos de los utopistas resulta inadecuado por su imposibilidad de cambio.

Ricoeur reconoce que tanto la ideología como la utopía son conceptos con un alto grado de ambigüedad, y de este carácter ambiguo es de donde derivan las connotaciones o los significados usados más ampliamente. Primero, cada uno tiene una función constitutiva y una función patológica (lado positivo y negativo respectivamente); segundo, de estos aspectos (de cada término), el patológico aparece antes que el constitutivo (como connotación de los usos en el lenguaje). Esto determina el significado de cada uno:

³ La ficción es entendida como la inventiva que constituye una imagen irreal (que en muchos casos está proyectada para el futuro) y que permite realizar una reformulación de algunos aspectos [culturales, sociales y espaciales] de la realidad. Así, la ficción que se encuentra a distancia de la realidad genera múltiples posibilidades.

En la *ideología* la función *patológica* deforma la realidad mediante la legitimación de la autoridad, lo que justifica (por ejemplo) el uso del poder que realiza el sistema hegemónico, constituyéndose como conductivo y controlador de la acción humana. La función *constitutiva*, por su parte, es el logro de integrar a las instituciones, los grupos sociales o los individuos, mediante una idea política que contiene una estructura social para *preservar* la hegemonía de unos grupos sociales sobre otros, es decir, la constitución y la preservación de la estructura dirigente del poder.

En la *utopía* la función *patológica* es la evasión de la realidad mediante la invención de un lugar ficcional en el cual se desarrolla un modelo alternativo a la sociedad. Esa operación es considerada esquizofrénica, pues incomoda al utopista y hace que el presente le sea insoportable. La función *constitutiva*, por su parte, es la subversividad que se opone al sistema hegemónico desde un lugar ficcional, que permite imaginar otras posibilidades socioespaciales, opuestas a las hegemonías operantes. La evasión es la condición determinante para su ambigüedad, abre un paréntesis en la noción de realidad para redibujar —o estructurar en borrador— un mundo mejor; se trata de la exploración de lo posible y lo imposible poniendo en tela de juicio todo lo existente. En palabras de Ricoeur, la utopía no es solamente un sueño, sino un sueño que aspira a realizarse.

Así, la utopía es opuesta a la ideología, puesto que la ideología como concepto puede encontrarse en una buena cantidad de teorías (como las analizadas por Ricoeur en su libro), mientras que la utopía está poco esbozada conceptualmente⁴ y es más practicada como género literario; ejemplo de ello es que existen libros de autor que tienen en parte de su título el término utopía, mientras que nadie se ha atribuido una ideología. Ahí opera un rasgo primordial de la ideología en comparación con la utopía y es que no se declara, siempre es la postura de otros, mientras que la utopía se le atribuye a alguien. Un utopista tiene la necesidad latente de declarar su utopía, construye su narrativa de forma que establece con el receptor una relación de complicidad, ya que, por lo general, se acepta de antemano la plausibilidad de lo narrado.

Es usual, además, que el par dialéctico ideología y utopía sea relacionado con la corriente Marxista, pues es en el marxismo donde

⁴ Es el caso de La historia de las utopías (Mumford, 2013), Ideología y utopía (Mannheim, 1987), L'utopie et les utopies (Ruyer, 1950), que son algunas de las referencias teóricas con las cuales Ricoeur reconstruye el concepto de utopía.

se asocian teóricamente ambos términos. Para los marxistas la ideología es un concepto que abarca el concepto de utopía, pues lo clasifica como una subclase de las ideologías (no los diferencia como par dialéctico). Es lo que sucede con el *socialismo utópico* (de Charles Fourier, Ettiene Cabet, Henri de Saint Simon y Robert Owen) en contraste con el *socialismo científico* (de Karl Marx y Friedrich Engels⁵), según el cual las ideologías (y la utopía a su vez) se oponen a la realidad por su incapacidad práctica. De manera que es ahí donde las ideologías y las utopías adquieren su connotación patológica, una oposición a la praxis que desencadena en el anacronismo y la evasión respectivamente.

Esa oposición a la praxis se explica mediante un concepto (que Ricoeur encuentra en Mannheim) denominado *incongruencia*, y esta se define como la desalineación de las ideas o los discursos con respecto al estado de la realidad, es decir, la visible discordancia entre lo que decimos y lo que practicamos. Así, toda ideación que se aferre a la imposibilidad de cambio es incongruente y también resulta serlo toda idea que determine el futuro como destino inaplazable e inapelable.

En síntesis, los conceptos de *ideología y utopía* tienen en común las siguientes características: primero, el marxismo los clasifica dentro del paquete de los sistemas de pensamiento precientífico, es decir, para esta corriente ambos son opuestos a la realidad y por ende a la praxis. Segundo, ambos tienen un alto grado de ambigüedad ya que están compuestos tanto por una función constitutiva como por una patológica, teniendo en cuenta que (en ambos) la connotación más común es la patológica. Por último, los dos son conceptos incongruentes y constituyen ideas trascendentes de la realidad, y por lo tanto desviaciones con respecto al estado de la acción y del presente.

3.3. La utopía como práctica social: tiempo, sociedad y representación con relación al espacio

En la operación utópica se evade el presente, se abre momentáneamente un paréntesis en el tiempo en el cual el utopista debe situarse con su narrativa a distancia del presente, lo que determinaría si

⁵ Según lo analizado por Ricoeur, en el marxismo tardío Engels van a señalar las diferencias entre un socialismo científico y un socialismo utópico: el marxismo se declara un movimiento antiutópico y opone a la utopía el conocimiento científico, luego mediante el socialismo científico trata de hacerlo todo comprobable mediante el método científico y así distinguirlo de todo aquello que es ficción, fantasía o imaginación.

su imaginario resulta como oposición a una situación presente en la realidad que vive y le incomoda, o si su imaginario resulta como un "sueño irrealizable". El resultado solo dependerá de la intencionalidad que él tenga en el momento de evadir la realidad.

Ricoeur considera que lo mejor sería que su intención al evadir fuera mantenerse cercano al presente y con esto a la acción práctica: "apostamos en favor de cierta serie de valores y luego tratamos de ser consecuentes con ellos; por eso, la verificación es una cuestión de toda nuestra vida" (p.23). Esta evasión como función constitutiva aleja al sujeto de la realidad de manera que pueda ver la relación de su idea como oposición a la realidad, lo pone a distancia del sistema cultural para que comience un proceso imaginativo de ideación y, de esta manera, asuma la actitud característica de la función constitutiva: la subversividad en contra de las hegemonías.

Tanto los utopistas como los ideólogos son sujetos que hacen parte de algún fenómeno social, sus idearios son trascendentes con respecto al estado de la realidad, por lo que es usual que otros sujetos se vean afectados o influenciados por esas ideas de carácter trascendente. Así, tanto las utopías como las ideologías configuran un fenómeno identitario y cultural que unifica a los sujetos en grupos sociales. De manera que debe ponerse en valor el lugar social o el contexto del cual proviene la narrativa utópica o ideológica (y por supuesto el sujeto utopista o ideólogo), pues esta condición acerca a ambos conceptos a la práctica en el presente, incluso si su idea está afuera del marco de lo real.

3.3.1. Distancia utópica, ficcional y crítica: la relación tiempo y espacio

Lo primero que se debe considerar con respecto a los conceptos de *ideología* y *utopía* es que ambos son conceptos históricos, es decir, desde el momento en que aparecieron se ha venido dando un proceso de transformación con respecto a sus significados y connotaciones. Esto es de gran importancia para Ricoeur, pues implica que se puede realizar un estudio de la historia de las relaciones entre sujetos y significados con relación a los fenómenos que ponen en práctica estos conceptos. Este es el esfuerzo de su trabajo, una actualización de ambos conceptos según la manera en la que se ha hecho uso de ellos.

Lo segundo es que podemos diferenciar dos estados en la transformación del concepto, la utopía en singular (que es lo mismo que el concepto) y las utopías en plural (que es lo mismo que las narrativas o el género literario), considerando entonces que los sujetos utopistas de la historia hacen parte de esta transformación. Ya Ricoeur reconoce que Mannheim realiza sus apreciaciones a partir de un análisis cronológico de las utopías y su relación con la transformación histórica del concepto:

La principal cuestión que ha preparado así Mannheim es la dirección del cambio de la configuración utópica. [...] Aquí la idea fundamental de Mannheim es la de que la historia de la utopía constituye una gradual "aproximación a la vida real" y por lo tanto, una declinación de la utopía. [...] Es como si la distancia utópica se viera progresivamente reducida. [...] Se supone que esta "aproximación a la vida real" es salutífera puesto que expresa un intento de abordar más estrechamente la realidad social; se trata de un progresivo "dominio de las condiciones concretas de existencia". (p.299)

Así caracteriza Ricoeur un tipo de "distancia utópica" que se da en el marco de la historia, por lo tanto entre el tiempo pasado y el tiempo presente; sin embargo, serán variaciones del concepto de *distancia* los que le permitan describir el fenómeno como práctica.

La operación narrativa de la utopía parte del presente en el que se encuentra el utopista, para oponerse a la noción de realidad que le incomoda, su intención puede recaer en la patología y volverse un sueño irrealizable o puede recaer en lo constitutivo para constituir una posibilidad. Para Ricoeur esta variación no es solo de intencionalidad, es también de *distancia ficcional*. Las utopías son en sí una desviación ficcional del espacio. En otras palabras, *u-topos* significa sin espacio (no lugar); pero además, las utopías son una desviación ficcional del estado de la realidad y su presente. *U-cronos* que significa sin tiempo. Esto pone la idea utópica a distancia del sistema cultural del tiempo y del espacio.

La *distancia* opera como un concepto de análisis que dibuja un esquema de polos (tanto para la ideología como para la utopía), y en el centro está el presente condicionado por la noción de realidad hegemónica. "La utopía parte del presente para proyectar un futuro", la distancia permite identificar si el imaginario es "relativamente utópico" —más cercano a la posibilidad de realización en el presente— o si es "absolutamente utópico" —menos cercano y de menores posibilidades—.

Con respecto a la idea de realización, Ricoeur considera que la utopía (aunque incongruente con la realidad) es un sueño que está en vías de realizarse y, por lo tanto, no puede ser valorada únicamente de acuerdo a la posibilidad de realización:

El rasgo decisivo de la utopía es, pues, no la posibilidad de realización sino su función de preservar la oposición. [...] El rasgo típico de la utopía es, pues, no su posibilidad de realización, sino el hecho de preservar la distancia entre sí misma y la realidad. (pp.209-210)

Luego aparecerá el concepto de *distancia* asociado a la crítica. Si la función constitutiva de la utopía es mantener la oposición, esta le aleja de las nociones hegemónicas de la realidad para poder plantear las alternativas. Mannheim considera que la crítica de la ideología es el lugar objetivo desde el cual el sociólogo hace su análisis y un posterior desenmascaramiento de la ideología. Ricoeur critica esta idea mediante el argumento de la inexistencia del observador objetivo, ya que el sujeto siempre estará en el medio de la disputa y su valoración, aunque lo más objetiva posible, siempre tendrá origen en los valores políticos o éticos del sujeto. Sin embargo, Ricoeur considera que el juicio de las ideologías siempre vendrá de una utopía:

[...] la crítica de la ideología supone un acto reflexivo que no es él mismo parte del proceso ideológico. En esto reside la gran dificultad del problema de la ideología. Nos encontramos atrapados en una especie de tornado, estamos literalmente envueltos en un proceso que se frustra a sí mismo y que parece permitir solo juicios ideológicos; pero también se supone que en un momento u otro somos capaces de tomar una posición fuera de este torbellino para continuar hablando sobre el proceso. [...] Debemos suponer que el juicio sobre una ideología es siempre un juicio procedente de una utopía. Tal es mi convicción: la única manera de salir de la circularidad en que nos sumen las ideologías es tomar una utopía, declararla, y juzgar una ideología sobre esta base. (pp.202-203)

En este punto, de la *distancia crítica* que parte de la utopía como un juzgamiento que desenmascara la ideología, Ricoeur coincide con Mumford. En el prefacio al texto *Historia de las utopías* (2013)⁶, escrito por Lewis Mumford en 1963, este dice que:

⁶ Escrito y publicado en 1922 con el título original *The story of utopias*. En el año 2013, con la traducción de Diego Luis Sanromán, el libro es publicado en español por la editorial Pepitas de Calabaza, en La Rioja, España.

Casi cualquier utopía supone una crítica implícita a la civilización que le sirve como trasfondo; y de igual modo constituye un intento de descubrir las potencialidades que las instituciones existentes o bien ignoran o bien sepultan bajo una vieja corteza de costumbres y hábitos. (Mumford, 2013, p.11)

Es así como la utopía con la *distancia crítica* y además con la *distancia ficcional*, entre ambas configuran una relación de tiempos externos a la “civilización que le sirve como trasfondo” o a las nociones de realidad que están definidas en los sistemas culturales hegemónicos a los que el ideario o el imaginario pretende oponerse. En Ricoeur la distancia permite diferenciar lo absolutamente utópico de lo relativamente utópico, lo que a grandes rasgos coincide con las tipologías definidas por Mumford en su texto. Las *utopías de escape* y las *utopías de reconstrucción* no coinciden solo con el concepto de *distancia*, también coinciden con las funciones patológicas y constitutivas de la utopía.

Las *utopías de escape* hacen referencia a la función patológica. Esta función es la de separar al utopista de las contradicciones de su experiencia del presente y constituir un sustituto del mundo real: un espacio sin espacio al cual ingresamos con anhelos inintencionados, un refugio, un bunker al cual se acude en el momento en que la realidad ejerce una presión atemorizante para el sujeto evasivo. Un ejemplo claro de este tipo de utopías es la idea del paraíso después de la muerte, presente en el pensamiento mágico-religioso, en las cosmogonías de diferentes culturas alrededor del mundo (2013, p.27).

Las *utopías de reconstrucción* hacen referencia a su función constitutiva, es decir, aquella que tiene la intención de hacerse y, con este hacerse, transformar el contexto en el que ocurre la realidad. Igualmente separan al sujeto utopista de las contradicciones de su experiencia presente, solamente que no se trata de una evasión inerte⁷, constituye una totalidad del mundo contenida en un imaginario. Una vez en este espacio el utopista, separado de la realidad, reconfigura las piezas para constituir una nueva posibilidad del estado social presente: un espacio para la imaginación, es un espacio para la reflexión, la crítica, la posibilidad o la alternativa. Las utopías de este tipo buscan su materialización en el mundo, son la visión de un entorno reconstituido que, a los ojos de quien

⁷ Lo que Mannheim expresara como la fecundidad de la utopía (reconocido por Ricoeur): “Mannheim opone la esterilidad de la ideología a la fecundidad de la utopía; esta última es capaz de modificar el estado de cosas” (Ricoeur, 1996, p.205).

las formula, está mejor adaptado a la naturaleza de su contexto, mejor ajustado a sus posibilidades técnicas, para que en su proceso de desarrollo sea viable.

La utopía de reconstrucción es lo que su nombre implica: la visión de un entorno reconstituido que está mejor adaptado a la naturaleza y los objetivos de los seres humanos que lo habitan que el ambiente real; y no meramente mejor adaptado a su naturaleza real, sino mejor ajustado a sus posibles desarrollos. (Mumford, 2013, p. 33)

Según Mumford (2013) esta forma de la utopía está mejor representada en la figura del arquitecto (p.27), pues su práctica está más en el campo de la imaginación productiva mediante la voluntad para crear, lo que está en la naturaleza de su disciplina. El diseñador creará siempre en un proceso imaginativo visiones o imaginarios que, luego, mediante el dibujo (*disegno*, que significa dibujo) dispone los medios para la futura realización. Es un formulador nato de planes, proyectos y modelos, que son sus métodos preponderantes para concretar las imágenes (planos o dibujos) en edificios, hechos construidos en tiempo presente.

Con respecto a las categorías analíticas de *tiempo y espacio*, en síntesis, se afirma que el concepto de *distancia* utilizado por Ricoeur (1996) se da en distintos niveles para el análisis del concepto *utopía* (el singular) y de las utopías (en plural): un primer sentido es el de la distancia utópica, que permite hacer un rastreo histórico con el cual determinar las transformaciones en las connotaciones o usos conceptuales de la utopía, así como de las prácticas y de los fenómenos sociales utópicos, lo que lleva al esfuerzo, realizado tanto por Mumford (1922) como por Mannheim (1954) y finalmente por Ricoeur (1975), de actualizar mediante un estudio diacrónico los usos y las tipologías del par dialéctico ideología y utopía; un segundo sentido es el de la distancia ficcional, que permite hacer un análisis de las utopías teniendo como referencia al presente como centro para alejarse en grados de distancia, desde lo relativamente a lo absolutamente utópico, para poder connotar de este modo la característica funcional de esta evasión y establecer si es de oposición realizable o de sueño irrealizable (constitutiva o patológica); un tercer sentido es el de la distancia crítica, que permite alejarse de su connotación patológica (pues no hay interés en un fenómeno que sea de hecho irrealizable) y concentrarse en la función constitutiva de oposición realizable. En esta distancia se tiene como centro la connotación de la realidad del sistema

hegemónico operante, pero lo que logra esta distancia es el des-enmascaramiento de las nociones ideológicas que buscan preservar su autoridad y su *statu quo*.

3.3.2. El círculo práctico: la ideología y la utopía en el marco socioespacial

En la utopía y las utopías es fundamental poner en primer plano la noción de espacio, pues este es el trasfondo que permite la proximidad entre sujetos para la descripción de los patrones de comportamiento ante el actuar común. La utopía funciona como una meta o una guía de los ideales que los hombres quieren realizar en el espacio del presente, y su función evasiva (patológica y constitutiva), determina (según el origen de las ideas en el marco de los grupos sociales) la trascendencia de los ideales como marco simbólico de las acciones que son ejecutadas en el espacio del presente. De esta manera se desglosan dos tipos de espacios con relación a la utopía y las utopías: el espacio físico del presente, que se ve intervenido por las realizaciones que los grupos sociales determinan según el conjunto de sus ideales, y, el espacio metafísico de la evasión sobre el cual son proyectadas todas las imágenes y las intenciones que guían la acción —y su intencionalidad— sobre el presente.

Señala Mumford:

[...] como afirmaba Anatole France, “sin los utopistas del pasado, los hombres todavía vivirían en cavernas, desnudos y miserables. Fueron los utopistas los que delinearon la primera ciudad [...]. Los sueños generosos producen realidades benéficas. La utopía es el principio de todo progreso y el ensayo de un mundo mejor. (p.34)

Tanto los utopistas como los ideólogos son sujetos que tienen origen en alguna práctica social y con sus ideales e imágenes guían los patrones de comportamiento de sus partidarios. En la cita de France se observa cómo Mumford apoya el carácter trascendente (concepto que Ricoeur toma de Mannheim) que tienen las prácticas utópicas con respecto a la noción de progreso y realidad. Ese carácter trascendente se manifiesta en la relación de los grupos sociales con sus ideales mediante las influencias o las realizaciones (las ciudades, en la cita anterior) que estas prácticas puedan tener sobre el presente, es decir, (aunque incongruentes) son fenómenos practicables en el espacio físico y por ende en el presente.

Para Ricoeur tanto la ideología como la utopía desarrollan el marco de acción simbólica que dirige las prácticas de los sujetos (y no pueden ser considerados únicamente como conceptos teóricos). Estas se manifiestan, por ejemplo, en el enfrentamiento político de grupos sociales opuestos, unos que pertenecen al pensamiento conservador (o a la retaguardia como defensa de lo que ya es) contra otros con pensamiento progresista (o que asumen la vanguardia como avance hacia lo que puede ser). Ricoeur toma de Mannheim la idea de las clases sociales y la lucha del poder entre el político⁸ que pertenece a una clase dominante y el activista que pertenece a una clase oprimida; ambos se encuentran dentro del ámbito político luchando de diferentes formas y por diferentes cosas. Es de esta manera que Ricoeur presenta la idea de un *círculo práctico* entre ideólogos y utopistas, sujetos circulantes ante un ejercicio del poder. En este círculo práctico los grupos sociales están en alza y en baja (con relación al poder) constantemente.

Siempre es una utopía lo que define lo que es ideológico, de manera que la caracterización se refiere siempre a los supuestos de los grupos que están en conflicto. Saber esto significa saber también que la utopía y la ideología no son conceptos teóricos. No podemos esperar demasiado de estos conceptos puesto que ellos constituyen un círculo práctico. (Ricoeur, 1996, p.208)

El uso de los conceptos *ideológico* y *utópico* como adjetivos tiene su origen en el marco de esta lucha por el poder: para mantener la legitimidad, el político de la clase dominante llama *utópico* a todo lo que le resulte imposible bajo su estructura simbólica de pensamiento (que dirige su modo de operar); mientras que el activista, para oponerse y plantear alternativas, llama *ideológico* a todo aquello que busque mantener una autoridad hegemónica.

Quienes defienden el statu quo llaman utópico a todo aquello que va más allá del orden existente actual, sin importar si se trata de una utopía absoluta irrealizable en toda circunstancia [lo absolutamente utópico], o si se trata de una utopía irrealizable sólo dentro de un determinado orden [lo relativamente utópico]. [...] La ideología tipifica a la utopía como aquello que no puede ser realizado, en tanto que formalmente es lo que puede ser realizado. (1996, pp.207-208)

⁸ La idea proviene del texto de Mannheim en relación con las tipologías (que son las caracterizaciones de los fenómenos en tipos): [...] el concepto de ideología está suministrado por una experiencia práctica, en particular la experiencia del gobernante. Tal vez cuando denunciemos algo como ideológico estamos nosotros mismos metidos en cierto proceso de poder, de aspiración al poder, de aspiración a ser poderosos" (1996, p.193).

El uso de ambos conceptos como adjetivos prefigura el círculo práctico dentro del fenómeno de enfrentamiento social, lo que resulta paradójico pues todo aquel que señala algo como *ideológico o utópico* está en sí mismo envuelto en una discursividad ideológica. Esto demuestra que el uso adjetivado de ambos términos reproduce la connotación patológica (que es la más usada) y suprime así la posibilidad de valorar las posibilidades constitutivas de ambos. La circularidad ideológica en la que se sume cualquier posición demuestra además que en el caso de los utopistas, que son (desde la perspectiva Mannheim) grupos sociales excluidos del poder dominante y en busca de las vías de ascenso al poder, sus narrativas utópicas no pueden tener origen sino como una desviación del sistema hegemónico y por lo tanto del pensamiento ideológico existente; es decir, los utopistas son resultado de una desviación que surge dentro de los sistemas de pensamiento ideológicos.

No se puede salir fácilmente de este círculo práctico como consecuencia de la tradición crítica, tradición que continúa planteando desviaciones y rompiendo inagotablemente las distintas nociones de totalidad que son determinantes con respecto a los sistemas de la realidad hegemónica. El pedido de Ricoeur es el siguiente:

[...] debemos tratar de curar las enfermedades de las utopías por lo que hay de saludable en la ideología —con ese elemento de identidad que es función fundamental de la vida— y tratar de curar la rigidez, la petrificación de las ideologías mediante el elemento utópico. (p.326)

Lo anterior suponiendo que una nueva narrativa de la utopía nace del seno de un grupo social de oprimidos y que estos logran, por la trascendencia de esta y sus ideales, influir en el estado de la realidad destruyendo el sistema hegemónico que rige la sociedad, y así, estos oprimidos ascienden en la escala del poder apropiándose de la autoridad que crea otro sistema de leyes, normatividades y valores. Debe decirse que, si bien la utopía es una desviación de la ideología es potencialmente una ideología, pues en el momento en el cual adquiere importancia su ejecutor en el poder (si acaso llega a hacerlo) busca preservar su estado total de la realidad. Inevitablemente va a oprimir a aquellos que no se encuentran en el poder (incluyendo a sus antiguos opositores).

Se trata (como una posibilidad abierta) de continuar buscando, en los límites de la acción del círculo práctico, la posibilidad de dar

fuerza a todo lo constitutivo que hay en cada uno de los términos; de esta manera se puede estar dispuesto a encontrar en el otro un valor de cambio, una potencialidad por amplificar y "poner en práctica" sin olvidar que la relación de distancia entre la realidad y la ficción, entre la realidad y la utopía, existe y constituye su rasgo característico. De manera se han identificado las polaridades entre la ideología y la utopía, en tanto rasgos comunes (como ideas trascendentes e incongruentes), que se dan en las diferentes relaciones de opuestos: lo *relativamente utópico* y lo *absolutamente utópico*, la *incongruencia ideológica* y la *incongruencia utópica*, las *funciones constitutivas* y las *funciones patológicas*, polaridades determinadas siempre por la intencionalidad de los grupos sociales, en su relación de influencia sobre la realidad en tiempo presente.

3.3.3. Las narrativas utópicas: los modelos que representan el espacio

La narrativa es un asunto del interés de Ricoeur, ya que es el fenómeno práctico que le permite extraer las características principales de las utopías y así clasificarlas. La narrativa es el medio a través del cual los utopistas expresan sus imaginarios, en la narrativa se da el encuentro entre el concepto de distancia (que permite hacer una lectura con relación al tiempo) y el concepto de *círculo práctico* (que permite hacer una lectura de la relación con el autor y su intencionalidad). Los dos conceptos anteriores enmarcan el contexto en el cual aparece la narrativa para poder estudiarla en su coordenada histórica.

Son tres (los) asuntos que resultarán relevantes con respecto a los argumentos de Ricoeur en torno a las narrativas utópicas. El primero, es el estilo narrativo que desarrolla el concepto de *distancia*; el segundo, (que) está inmediatamente relacionado con el estilo, es el concepto de *inversión* utilizado por Fourier para expresar su oposición; y el tercero, es el resultado de la narrativa que determina el uso que Ricoeur haría del concepto de *modelo* (que será de gran importancia para el desarrollo de las arquitecturas del movimiento moderno).

Con respecto al estilo narrativo, Ricoeur comienza por enunciar su carácter profético: "la forma profética es típica de las utopías, así como es típico el uso del tiempo futuro para indicar lo que *ocurrirá*" (p.306). Así, en relación con el contexto en el que surgen las utopías, es de gran importancia comprender que estas aparecen

en el “Renacimiento Inglés” con Tomás Moro (quien es un fraile cristiano). Las primeras utopías o las “utopías clásicas”⁹ (desde la aparición de la Utopía de Moro) han sido escritas en el contexto religioso¹⁰. Lo profético en la utopía caracteriza el futuro como un fin último, una meta a la cual se debe llegar; la idea del destino es característica en estas utopías pues determinan el fin, y en ese sentido son ahistóricas, pues suprimen toda noción de proceso.

Un cuadro pintado que petrifica la imagen de la sociedad, este es el símil que Ricoeur utiliza para explicar cómo estas utopías desplazan la posibilidad de la historia (que es presente trascurriendo, contingente). Este símil aparece en varios momentos y tiene origen en dos autores: Karl Mannheim y Raymond Ruyer. El primero hace uso del símil para expresar cómo la imaginación reproductiva tiene aspecto de *cuadro descriptivo de la realidad*; para el segundo el símil sirve para expresar cómo la utopía es un cuadro pintado que petrifica la imagen socioespacial.

Luego Ricoeur amplifica la idea del cuadro mediante la narrativa, una expansión interesante pues caracteriza cada utopía como cuadro lleno de detalles. El nivel de determinación y detalle que tienen las narrativas utópicas hace que la distancia ficcional aumente con respecto al presente. Las utopías resultan por lo general en modelos que prefiguran la acción humana, una pretensión que lleva a los utopistas a narrar mediante minuciosos detalles una configuración socioespacial de un perfeccionismo idealista. Todo el sistema está planificado a tal punto que no permitiría la oposición o la diferencia. Todo está previsto, pues cada detalle del imaginario está bajo el control del utopista, lo que les da a las diferentes utopías un carácter de ahistóricas (aunque el fenómeno es histórico por ser una práctica de los grupos sociales):

Esta precisión y esta relación obsesiva con configuraciones especiales y con simetrías es un rasgo común de las utopías escritas. La utopía se convierte en un cuadro pintado; el tiempo queda detenido. La utopía no ha comenzado aun cuando ya ha quedado

⁹ Según Mumford, las utopías clásicas fueron representadas por Platón en La república (380 a. C.), Tomás Moro en la Utopía (1518), Tomás Campanella en La ciudad del sol (1602) y Valentin Andreae en Cristianópolis (1619); todas estas utopías fueron escritas y constituyeron en un inicio el género utópico. Ricoeur, en Ideología y utopía (1996), solo referencia las utopías de Moro y Campanella como utopías renacentistas.

¹⁰ Lo que ya Lewis Mumford caracterizaba (en el caso del “reino de los cielos”, propio del lenguaje cristiano) como utopías de evasión, que son aquellas sin interés en una consecuencia o influencia real sobre el presente, que implican simplemente ser un escape para aquellos que acuden a estas. Lo que es semejante a una “casa en el aire” o a los “castillos en las nubes”.

detenida. Todas las cosas deben responder al modelo; después de la institución del modelo ya no hay historia. (p.312)

El segundo asunto de la *inversión* tiene una relación directa con el estilo narrativo. Este concepto utilizado por Ricoeur tiene origen en la utopía de Charles Fourier (1837). El primero dice del segundo que tiene la intención de invertir la noción de realidad y oponerse a ella en su utopía. Esto se acerca al otro sentido de la *distancia*, como crítica. Los utopistas en el momento de narrar sus utopías referencian el presente como trasfondo al cual oponerse, es parte de su esquizofrenia, de su evasión, buscan un lugar en el cual idealizar (saltando obstáculos) su noción de sociedad y espacio, y muestran el tiempo presente como un absurdo que debe ser cambiado; ahí aparece la inversión como posibilidad crítica. La forma escrita de esa inversión es la ironía.

La ironía le pone un tono crítico a la narración, le permite al utopista establecer la oposición; como dice Mumford, una crítica implícita a la civilización que le sirve de trasfondo. Ese carácter irónico de la narrativa se manifiesta desde la *Utopía* de Tomás Moro como ironía contemplativa, cuya única intención es la de establecer una cercanía con el lector. En otras utopías posteriores, como la de Fourier, la ironía sirve además para establecer una relación de plausibilidad, es decir, para mostrarse realizable.

El tercer asunto es del *modelo*, este es el resultado de la narrativa utópica. El modelo es de gran importancia pues establece la herramienta, la guía o la meta con la cual se puede guiar la acción simbólica. Constituye para los grupos sociales la identidad que los aglomera y los guía en la acción, en la búsqueda de la realización. Para Ricoeur "los 'modelos de' se dirigen a lo que es, pero los 'modelos para' se dirigen hacia lo que debería ser de conformidad con el modelo. El modelo puede reflejar lo que es, pero también puede pavimentar el camino hacia lo que no es" (p.326). Las obras de los utopistas se constituirán como modelos alternos del sistema social existente.

3.3.4. De la Utopía de Moro a las sociedades falanges de Fourier

Tanto Mumford como Mannheim y Ricoeur identifican en la historia de las utopías dos momentos, la época clásica o renacentista y la época moderna o instrumental.

En síntesis, las *utopías clásicas* (de las que hace parte la *Utopía* de Moro) son platónicas, es decir, objetos de contemplación. Se comportan como referencias sueltas y el orden de su posibilidad es filosófico. Las nociones de lugar o espacialidad son metafísicas, es decir que se distancian del espacio físico del presente. La utopía está ubicada en absoluta lejanía y protegida para que ningún defecto de la realidad pueda afectarle, pero a su vez para quienes habitan allí es un lugar hermético. Mumford argumenta que estas utopías constituyen un sistema disciplinario basado en el trabajo productivo y económico de las familias, delimitado por las instituciones que lo gobiernan. El imaginario propuesto en las utopías clásicas es totalizante, disciplinario y determinista, los hombres están sujetos a los patrones propuestos por su sistema social.

Estas utopías constituyen ideas de mejores sociedades profundamente humanistas. La buena intención filosófica y discursiva es un intento por la plausibilidad de estos argumentos en el mundo real. Pretenden acabar con la avaricia y la indolencia del mundo, el hambre y la pobreza, realizar el sueño humano de la vida equilibrada entre el trabajo y el tiempo libre, procurar un equilibrio de lo humano alejado de todo conflicto e inestabilidad inminente, el placer de una vida saludable entre todos los semejantes, ser y estar con la naturaleza, y en todos estos sentidos como discursos lo logran.

La *Utopía* de Tomás Moro (1519)¹¹ sirve de ejemplo para caracterizar las utopías clásicas: su noción de lugar, tan potente, debe estar alejada y acorazada para que ningún defecto del mundo real y contingente pueda afectarle (Ver Figura 1), ensuciarla o corroerla; de especial importancia es que solo los utopianos sepan cómo llegar, nada foráneo puede afectarles; ni siquiera las terribles tempestades. Se trata de una sociedad ideal que se destaca por su extratemporalidad y su extraespacialidad. Las narrativas utópicas del Renacimiento fueron imaginadas y descritas para ambientar un misticismo con relación a lo desconocido y futuro —haciéndolo parecer posible— para ironizar y criticar lo conocido y presente. La utopía clásica mantiene la distancia utópica y su función de oposición a la realidad, pero no pretende hacerse o realizarse.

¹¹ Ricoeur deja por fuera la utopía de Tomás Moro porque su interés es estudiar las tipologías de Mannheim, y una de las condiciones que la Utopía no cumple es el alineamiento de esta con un grupo social que tiene un deseo dominante. Las utopías renacentistas son todas contemplativas y no desean realizarse.



Figura 1. [Grabado] Isla de Utopía - Autor desconocido [1516]

La *Utopía* de Moro se compone de dos libros, según Pedro Rodríguez Santidrián (traductor del texto original en latín): “Moro hace de su utopía una crítica social a fondo, revolucionaria. Este aspecto queda incorporado al concepto mismo de utopía” (Moro, 2011, p.33). Ciertamente, el primer libro de *Utopía* (que es una conversación entre el autor y Pedro Giles y el Cardenal John Morton, con quienes Moro se relacionó en su vida; además, con un fraile, un bufón, un abogado y con Rafael Hitlodeo, quien es un navegante ficcional que descubrió la isla de Utopía) resulta ser una visión decadente de la sociedad y la cultura inglesa de la época, que está compuesta por un versado análisis económico y social a partir del cual los personajes expresan su descontento: “por todo ello, he llegado a la conclusión de que si no se suprime la propiedad privada, es casi imposible arbitrar un método de justicia distributiva, ni administrar acertadamente las cosas humanas” (2011, p.128). Mientras que el segundo libro es un monólogo de Rafael Hitlodeo en el cual él narra la sociedad ideal de Utopía, que es el modelo detallado de los fenómenos idealizados en los cuales habita la sociedad en el espacio ficcional. Así, la obra constituye primero una versión crítica del contexto en el que está inscrito el autor —un presente que los condena a la insatisfacción cotidiana— para luego oponerse y hacer ver su alternativa —que es una narración ficticia— como plausible, como un modelo a seguir, una referencia hacia la cual apuntar las brújulas del desarrollo.

En este caso el empleo de la ironía o la inversión en la narrativa utópica es de especial importancia pues establece la referencia de oposición con la realidad en la que habita el utopista. Esta es la función principal de la narrativa utópica: mantenerse en oposición al estado hegemónico de la realidad. El lector se angustia al leer el primer libro, luego encuentra la calma al entrar en el juego de la extravagancia, la narración ficcional se hace plausible, describe un lugar recóndito en otro presente continuo donde una sociedad escondida ha encontrado la mejor manera de convivir y desarrollarse. Lo real en la ficción de las utopías renacentistas está en el deber ser del hombre, es una cuestión ética del comportamiento social y es por ello que lo que se propone no es tanto un ejercicio de lo realizable, sino más un “modelo para”¹² (subjeto del utopista) alcanzar unos valores morales que respondan a su interés ético, es decir, un deber ser.

¹² Ver en el punto 3.3.3. Las narrativas utópicas: los modelos que representan el espacio; las divisiones entre los tipos de “modelos” establecidos por Ricoeur.

Las *utopías modernas* se desarrollan, según Ricoeur, después de la Revolución francesa, en el período llamado Restauración. Un momento que él sugiere como necesario para determinar el modelo a seguir, pues, para las utopías modernas la industrialización corresponde a un mundo que se encuentra en un cambio de orden materialista y que permite el desarrollo de la posibilidad técnica, la invención de la maquinaria productiva. Para los utopistas de este momento, la transformación es real y sucede ante sus ojos, una energía transformadora ocupa el entorno socioespacial. La noción de lugar, sumada a la posibilidad técnica, hace que las imágenes de la narrativa utópica se hagan más plausibles, lo que causa que los utopistas busquen la realización en el plano de lo real. Y de esta manera, se da un desplazamiento del espacio metafísico al espacio físico, pero su modelo social continúa distanciado del presente; en palabras de Mumford, estas utopías se han vuelto Maquinaria, son una simple cuestión de reorganización industrial. De hecho, el contexto en el que se desarrollan estas obras es el de la figura del “inventor” que cuenta con el conocimiento científico y con el poder mecánico para la transformación del mundo.

En el análisis de Ricoeur sobre la obra de Mannheim, este reconoce tres condiciones para que se dé la noción de utopía: tener un concepto estructurado, una correlación de ese concepto con un estrato, clase o grupo social y, finalmente, un deseo dominante. Estos tres aspectos engloban la actitud del utopista y proporcionan un marco de referencia sobre el cual tipificar las narrativas utópicas. Para Mannheim estos tres aspectos solo se dan en el período moderno¹³, lo que descarta las utopías clásicas o renacentistas (como la de Moro), pues estas nunca llegaron a alinearse con un estrato o un grupo social que constituyera una identidad común para definir su accionar simbólico. Mannheim llama a esta correlación del concepto con grupos sociales para luchar por el poder una *mentalidad* que puede ser *ideológica*¹⁴ o *utópica*¹⁵.

¹³ En este aspecto Ricoeur relaciona las tipologías de Mannheim con las de Ernst Bloch, pues ambos determinan que el momento de las utopías es el modernismo que comienza con la mentalidad utópica de los anabaptistas.

¹⁴ La mentalidad ideológica es una estructura de pensamiento trascendente que pretende mantenerse como un estado de la realidad como orden operante en control político (una hegemonía); esta se divide en tres partes: la primera es en la que el sujeto no es consciente de la incongruencia entre sus ideas y la realidad, y se mantiene incauto frente a los valores que mueven sus discursos e ideas; la segunda es en la que el sujeto es insincero con sus motivos, actitud que caracteriza un ocultamiento consciente de la incongruencia; y en la tercera el sujeto apela al engaño consciente para que sus mentiras intencionadas generen poder o influencia sobre otros.

¹⁵ La mentalidad utópica es una estructura de pensamiento trascendente que busca la trans-

Ricoeur selecciona para sus análisis las utopías de Saint-Simon y Charles Fourier, pues desea examinar la correlación de las narrativas utópicas con los estratos sociales, y se muestra interesado en realizar una revisión de la tipología de Mannheim (donde la utopía tiende a destruir el sistema existente). ¿Cómo estas utopías resultan convertidas en formas de lucha por el cambio de las hegemonías en el marco de la acción simbólica de los grupos sociales oprimidos?

El caso de Charles Fourier sirve para definir las utopías modernas desde su caracterización (la de Engels) en tanto *socialismo utópico*. Engels diferenció dos formas del socialismo, uno *científico* (el de él mismo y el de Marx) y otro utópico (donde caben las utopías de Charles Fourier, Henri Saint-Simon, Etienne Cabet y Robert Owen); se diferencian en que el socialismo científico busca la objetividad y la cientificidad matemática para explicar su modelo social y económico, mientras que el otro, por ser ideológico (la utopía es una suerte de ideología en el marxismo), es considerado precientífico, por ende poco objetivo. Sin embargo, Ricoeur señala que Engels encontraba un valor crítico en el personaje de Charles Fourier:

Engels alaba mucho la descripción de Fourier porque ve en él al crítico de la civilización. En este punto Engels hace también una observación sumamente interesante sobre Fourier; dice que Fourier es un escritor satírico. Este comentario me tentó a relacionar la ironía, como un modo del discurso, con la utopía. En la utopía hay cierto elemento irónico. La utopía parece decir algo plausible, pero dice también algo que es extravagante, alocado. Al decir algo extravagante, la utopía dice algo real. (Ricoeur, 1996, p.319)

La utopía de Fourier no se le puede atribuir a un solo texto¹⁶ (como en el caso de Moro), sin embargo, como “modelo para”, las *sociétés falanges* son un modelo de estructura social que acompañado de la crítica a la “civilización” y al capitalismo —la inversión— constituyó la intención de acabar con la hegemonía. Estas sociedades estaban constituidas por grupos de entre mil seiscientas y mil

formación espacial del estado de realidad mediante la oposición a un orden operante y en control político. Es una actitud propia de los grupos sociales que están en “vía de ascenso”; sin embargo, como lo señala Mannheim, esta actitud no equivale a una utopía. Se puede hablar de una mentalidad utópica cuando los contenidos de una utopía comienzan a tener una influencia sobre otros sujetos que constituyen un grupo, cambiando sus visiones del todo. Es decir, cuando la utopía hace interferencia con el grupo social y reordena la manera de actuar de los sujetos en el contexto real.

¹⁶ Según Ricoeur, Fourier escribió el grueso de su obra entre 1807 y 1836. Entre estos textos se encuentra *The passions of the human soul and their influence on society and civilization* en dos volúmenes.

ochocientas personas que desarrollarían una economía y una vida basada en el trabajo común (cooperativo), que permitiese desarrollar las pasiones individuales.

Su crítica a la “civilización” se basa en la idea de la armonía, la civilización para él no es armónica, pues no permite emancipar las pasiones individuales; para lograrlo (según su utopía) se requiere de la abundancia, y, por ende, la pobreza (que es el carácter de la civilización que no le permite ser armónica) debe ser erradicada. Aunque su modelo económico está fundamentado en una división del trabajo que implica que unos reciban pagos mayores a los de otros según el tipo de labor, él plantea un pago mínimo para que haya abundancia entre los individuos del grupo social y por ende armonía en la “falange”.

Ricoeur considera que en el caso de Fourier aplica la idea del “cuadro pintado”, que combina la libre concepción imaginativa del modelo social y económico, pero mantiene en su narración un nivel de detalle que determinaría las formas de vida de los individuos en el grupo social, alejando la posibilidad de cambio y constituyendo una idea cerrada (sin posibilidad de cambio). Esta combinación hace que se considere la utopía de Fourier en el límite entre lo posible y lo imposible:

[...] una de mis conclusiones generales sobre la utopía es que todas las utopías presentan la ambigüedad de pretender que son realizables, pero al mismo tiempo reconocen que son obras de la fantasía, que son algo imposible. Entre lo actualmente realizable y lo imposible existe en principio un margen intermedio, y es precisamente allí donde puede situarse la obra de Fourier. (1996, p.317)

Ese margen entre lo posible y lo imposible se manifiesta en la idea del espacio donde las *sociedades falanges* desarrollan la utopía de Fourier. Esta utopía transforma la noción de espacio (*topos*) en la utopía moderna, pues pasa de la noción de espacio metafísico a la realización en el espacio físico, y esto se logra primero mediante la esquematización formal del espacio —donde su utopía debe realizarse— con un gran nivel de detalle que se lee en el margen de lo realizable (Ver Figura 2). Sus *sociedades falanges*, basadas en el desarrollo de las pasiones, tienen espacio en el edificio que él llamó el *falansteria*; en la práctica, mediante el empleo de los esfuerzos de algunos grupos sociales (europeos y norteamericanos) por ver la utopía de Fourier realizada, se realiza efectivamente la construcción de varios falansterios.

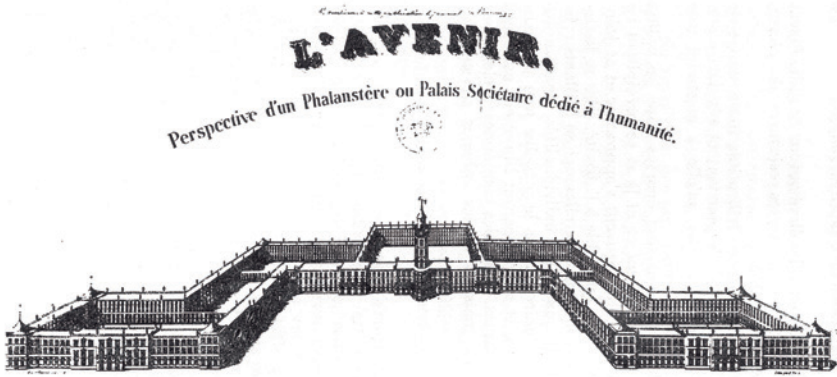


Figura 2. [Ilustración] Falansterio de Charles Fourier - Autor Desconocido (1837)



Figura 3. [Pintura] El soñado falansterio de Fourier - Laurent Pelletier (1868)



Figura 4. [Fotografía] Falansterio de Godin - Autor Desconocido (s.f.)



Figura 5. [Fotografía] Falansterio de Monmouth - Autor desconocido (s.f.)



Figura 6. [Fotografía] Falansterio de Puebla - Autor desconocido (s.f.)



Figura 7. [Fotografía] Falansterio de "Puerta de tierra" - Autor desconocido (s.f.)

Estos edificios funcionan como propiedad común. Tanto el programa del edificio como la forma en la que los sujetos se relacionarían en su interior fueron tipificados al detalle por Fourier. Esa tipificación constituye la forma que finalmente determina la vida de los individuos en el interior de su hábitat común. En la práctica son edificios con un programa de vivienda colectiva que abarca funciones de la vida cotidiana para la economía de la abundancia y la armonía entre los integrantes: la educación, la recreación, el trabajo industrial y la agricultura. Uno de los espacios principales del edificio es el comedor común o patio central, en el cual se realizan espectáculos y se sirve la mejor comida (Baigorria, 1995). Su modelo experimental de espacio común —el falansterio, que es forma realizable— se combina con su modelo que estructura la vida en sociedad —la falange, que es determinista e irrealizable—. La búsqueda de Fourier por la autonomía de las falanges frente al sistema hegemónico capitalista resulta inaplicable pues el nivel de detalle al cual Fourier se refiere en los diferentes textos determina la vida a tal punto que se hace necesario un sistema que controle¹⁷ la vida de los individuos en el interior del edificio.

Uno de los enigmas de la utopía consiste en que una gran cantidad de ideas nuevas se expresa en cuadros de minuciosos detalles. [...] Describe regímenes de vida, dietas, se ocupa de las horas en las que hay que despertarse, de las comidas comunes, de la construcción de edificios; todo está previsto con grandes detalles. El problema de las utopías, pues, es no sólo el margen entre lo realizable y lo imposible sino también el margen entre la ficción (en un sentido positivo) y la imaginación, en un sentido patológico. (p.318)

Los falansterios debían estar ubicados en zonas rurales para garantizar una amplitud de 400 hectáreas para la producción y la autosostenibilidad de las falanges (Ver Figura 3). La falange es la unidad social que se agrupa según las edades para realizar un trabajo según el gusto, de manera que permita la rotación de las tareas para no caer en la rutina y el aburrimiento. De estos edificios que fueron construidos en Europa y Norteamérica, uno de los más famosos es el falansterio de Godín, construido en 1883 (Ver Figura 4) y que posteriormente pasó de ser propiedad cooperativa a ser propiedad privada de unos fabricantes de hierro que luego

¹⁷ El detalle al cual llegó Fourier implicaba el control de los horarios de trabajo (aunque reducidos a dos horas semanales) y otros alcances impracticables (por ejemplo el trabajo infantil) para la sociedad de su momento.

usarían el edificio para la fabricación de objetos de este material; también está el falansterio Monmouth (Ver Figura 5), construido en 1846 y que fue abandonado dos años después, sin que pudiera ser objeto del experimento social; en Latinoamérica, está la casa de maternidad de Puebla, en México, construida en 1879 por el ingeniero Eduardo Tamariz Almendaro y que sirvió como albergue para mujeres (Ver Figura 6); y el último de los referentes cercanos es el falansterio Puerta de Tierra (Ver Figura 7), ubicado en San Juan de Puerto Rico, diseñado por el arquitecto Jorge Rodríguez de Arellano en 1937, que desde su comienzo fue un proyecto de vivienda obrera y que con la idea de la propiedad común terminó por individualizar y privatizar la propiedad.

La lógica de la acción toma tiempo y nos exige que elijamos entre metas incompatibles y que reconozcamos que cualquiera que sea el medio que elijamos ella acarrea consigo algunos males inesperados y seguramente no deseados. Pero en la utopía todo es compatible con todo. No hay conflicto de metas. Todas las metas son compatibles; ninguna tiene contraparte que se le oponga. De manera que la utopía representa la supresión de los obstáculos. Esta magia del pensamiento es el aspecto patológico de la utopía y otra parte de la estructura de la imaginación. (p.313)

Con respecto a los casos, aunque el primero no es estudiado por Ricoeur¹⁸, la *Utopía* de Moro da pie para argumentar que en el origen del concepto (como práctica narrativa) están la inversión o la ironía como actitud y estilo de la crítica, esta que establece la referencialidad con el presente para luego oponerse y que se acompaña de la actitud profética que determina el deber ser del hombre en sociedad, donde la noción de espacio hermético y distanciado acompaña esa pureza del ser armónico en la utopía, esta que no debe escaparse con la corrupción ni la oposición que llevan los hombres del presente a esos futuros predeterminados.

Mientras la imagen de la isla, una isla protegida por el océano de toda interferencia exterior, era tan importante para las utopías del Renacimiento, en la época de Saint-Simon el globo terráqueo era el lugar de la utopía. (p.308)

¹⁸ "No decidí examinar una utopía como la de Thomas More porque, si bien esta utopía es una alternativa de la realidad, el propio More dice claramente que no tiene la menor esperanza de que pueda realizarse. Como vehículo de la ironía, la utopía puede suministrar un instrumento crítico para socavar la realidad, pero también representa un refugio para resguardarse de la realidad. En este caos, cuando no podemos actuar, escribimos. El acto de escribir nos permite cierto vuelo que persiste como una de las características de las utopías literarias" (1996, p.324).

El segundo caso son las sociedades falanges de Fourier, que han permitido mostrar la relación narrativa de la inversión o la ironía como estilo crítico con respecto a la relación de referencialidad con el presente. Como está expresado por Ricoeur, en la narrativa utópica de Fourier se manifiesta la idea del cuadro pintado que petrifica la mejor versión de su modelo, lo que mantiene la distancia ficcional en el margen entre lo irrealizable y lo realizable, donde lo realizable es la forma espacial y lo irrealizable es el modelo social que continúa estando a un nivel de determinación que controlaría la vida de los grupos sociales. La distancia utópica o la relación progresiva de las prácticas utópicas en la historia evidencia el cambio de intencionalidad, pues supone un esfuerzo de los grupos sociales por realizar, por olvidarse de la distancia ficcional y comprometerse con una forma física donde se da el experimento socioespacial.

3.4. La utopía como crítica intencionada

Para entender la utopía como crítica intencionada es necesario alejarse de la definición polémica de la utopía que destaca su función patológica como “sueño irrealizable”. La función principal de la utopía es mantener la distancia crítica con la realidad, y al criticar se carga con un sistema de valores que son opuestos a algo. Esa actitud crítica enmarca la posición (siempre) en una ideología. Las utopías como parte del círculo práctico son potencialmente ideologías.

La utopía para Mannheim es lo que parece ser irrealizable solamente desde el punto de vista de un orden social determinado y ya existente. De esta forma él es consciente de que su uso del término es ambiguo y su connotación depende del sistema de pensamiento relacionado con quien utiliza el término. Así, se deberá señalar el punto de vista desde donde se menciona, porque el significado puede ser patológico (para dar una posición basada en la “irrealizabilidad”) o constitutivo (cuando alguien quiere hacer evidente su oposición al orden establecido).

Como función práctica de los grupos sociales, la utopía representa a los oprimidos y en vías de ascenso; por lo tanto, en la naturaleza de sus prácticas está la oposición a los grupos sociales hegemónicos y, según Mannheim, esa crítica o posición opuesta busca destruir el orden operante de la sociedad. Así se manifiesta la potencialidad de la utopía como ideología, pues al quedar con

las riendas del poder estos crean otro sistema de leyes, normatividades y valores, para una nueva vigencia operativa o hegemónica. Y así el círculo práctico comienza a rodar nuevamente, una inercia de la voluntad creadora que surge de una actitud evasiva en contra de la petrificación del *statu quo* que aglomera a los sujetos en sistemas sociales y culturales identitarios.

La utopía en su distancia crítica de la realidad (que es noción ideológica) es un espacio vacío en ninguna parte que contiene un modelo alternativo socioespacial sobre el estado hegemónico de la realidad. No pretende ser simplemente un sueño irrealizable sino un sueño que está en vías de realizarse. La naturaleza del modelo narrativo utópico requiere de un tiempo estático (*u-cronos*); esa es una imagen que va a ser siempre el momento cumbre de la alternativa, como un fin o un “modelo para”, un deber ser que es un destino que deberá alcanzarse.

La función de oposición o la inversión en el estilo irónico resulta ser crítica de la ideología que supone un acto reflexivo que es una desviación de la ideología hegemónica. Según Ricoeur este juicio es siempre procedente de una utopía, mientras que la crítica de la utopía es siempre procedente de la ideología. Para Ricoeur la única forma de salir de la paradoja en la que nos envuelve la dialéctica utopía e ideología es declarar una utopía que configure una crítica radical a la ideología para constituir una identidad de la oposición y la conformación de la intencionalidad de los grupos que se encuentran en ascenso.

Mannheim opone la esterilidad de la ideología a la fecundidad de la utopía. La utopía está embestida con la fuerza y la inercia del cambio, está en constante búsqueda de nuevos valores para hacerlos efectivos dentro del marco político, social y cultural de los sistemas operantes; es la utopía la que tiene la habilidad de cambiar “la manera en que tornamos a pensar radicalmente” de modo que lo actual no se vuelva paisaje inmodificable, de modo que la vida en el marco de la ideología no se petrifique y se presentifique.

En una época en que todas las cosas están bloqueadas por los sistemas que han fallado pero que no pueden ser vencidos —tal es mi apreciación pesimista de nuestra época—, la utopía representa nuestro recurso. Podrá ser una evasión pero es también el arma de la crítica. Es posible que épocas particulares pidan utopías. Me pregunto si nuestro período actual no será una de esas épocas, pero no deseo profetizar; éste es otro asunto. (p.316)

Desde este punto de vista, la historia de la utopía constituye para Ricoeur una gradual “aproximación a la vida real” y por lo tanto lleva a pensar en un momento concluyente para el pensamiento utópico, una probable declinación de la utopía. Así, la utopía realizada es la legitimación de la incongruencia o la deformación de la intencionalidad; la utopía es potencialmente ideológica, pues en el círculo práctico (que es lucha por el poder), cuando la utopía se legitima y se realiza tiende a “preservar” el estado de su trascendencia. Cuando la utopía de Fourier se concretó como una tipología edificada, dejó de ser crítica intencionada y dirigida contra la civilización, para hacerse determinación ideológica de la forma en la cual los habitantes del edificio “debían vivir y relacionarse” (lo que es preservación de un nuevo estado de la hegemonía social), en el caso de Fourier (si bien en el medio entre lo realizable y lo imposible) el proyecto del falansterio es herramienta para la consecución de un fin último, una utopía cerrada al cambio.

Sin embargo, el proceso del círculo práctico necesita del continuo acercamiento a la realidad, acercar cada vez más los polos de la utopía, como concepto positivo o negativo, para que esa voluntad creativa propia de la imaginación productiva constituya una menor distancia entre la ficción y la realidad, no para hacer posible lo *absolutamente utópico*, sino para que se pueda realizar (reduciendo la distancia ficcional y manteniendo una distancia crítica) lo *relativamente utópico*, haciendo que las personas estén cada vez más ajustada a la realidad.

La victoria de la congruencia sobre la incongruencia trae consigo una sociedad e individuos culturalmente más adaptados a la realidad, apartando en gran medida las ilusiones y fantasías para actuar sobre los asuntos del presente. Sin embargo, a su vez trae consigo la pérdida de todo sentido de orientación para los individuos pues las utopías se configuran como metas a las cuales queremos llegar. Esto “es salutar” según Ricoeur, pues supone la disposición a resolver las diversas situaciones que apremian y ejercen presión sobre nuestros deseos. Así, “la muerte de la utopía” supondría la muerte de una porción de la realidad, esa que constituye acciones intencionales en pro de la búsqueda del cambio y la transformación. Esa muerte nos llevaría a una sociedad liberada del deseo y la ilusión, pero petrificada en la imposibilidad y el fracaso de las metas.

4. Arquitectura y utopía: la crítica de la ideología en Manfredo Tafuri

Este capítulo está basado en el texto *Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista* (1996) de Manfredo Tafuri donde se presenta una crítica al Movimiento Moderno de la arquitectura, utilizando como estrategia la crítica de la ideología. A partir de este, se ha realizado un análisis dialéctico de la *ideología y la utopía* aplicado a fenómenos de carácter histórico para las disciplinas de la arquitectura y el diseño. Luego, se vincula dicho análisis a los conceptos expuestos por de Ricoeur, para mostrar, a partir del trabajo de las vanguardias modernas y su *distancia* con el presente, el rol ideológico del arquitecto y *modelos* como instrumentos en los ámbitos teóricos y prácticos de la arquitectura. El análisis realizado permite señalar el valor (en este caso negativo) de la transformación de la *utopía social* en *utopía tecnológica*.



Manfredo Tafuri
Arquitectura y utopía
1996

1. Diagrama del concepto de círculo práctico en Tafuri

2. Diagrama del concepto de distancia en Tafuri

DISTANCIA CRÍTICA
[Función constitutiva]

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
(Deseos / cosas)

CAPITALISMO
(sistema hegemónico)

IDEOLOGÍA del plan

CONTROL DEL FUTURO
[Función patológica]

REIFICACIÓN
- De la utopía
- Del proyecto
- Del arte

Rol ideológico del arquitecto

DISTANCIA FICCIONAL
[Función Patológica]

Pensamiento conservadurista

Vanguardias modernas

"Son siempre afirmativas":
porque realizan y determinan

Pensamiento progresista

UTOPIA Tecnológica

DESTINO
[Función patológica]

UTOPIA SOCIAL
(Regresión y anhelo)

UTOPIA como PROYECTO
(Racionalismo / Funcionalismo en la ciudad)

(Formas sueltas Fragmentación de los edificios)
UTOPIA DE LA FORMA



Manfredo Tafuri
Arquitectura y utopía
1996

Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

"Utopía social" (concepto de Ricoeur - Tafuri)
Grupo 1. Modelos sociales (ámbito teórico-práctico)

Sociedades Falanges

Fourier
1837

New Harmony

Owen
1838

Viaje a Icaria

Cabet
1840

"Arquitectura Parlante"
Grupo 2. Modelos experimentales (ámbito práctico)
Efectos sobre la escala de la creación edilicia

Carceri

Piranesi
1750

Campo Marzio

Piranesi
1778

Phallic Oikema

Ledoux
1779

Teatro para la comedia italiana.

Bélanger
1779

Cenotafio a Sir Isaac Newton

Boullée
1784

Templo de la tierra

Lequeu
1794

Vanguardias modernas
Grupo 3. Manifiestos (ámbito teórico)
Efectos sobre las realizaciones de las vanguardias modernas.

Futurismo - Manifiesto Futurista

Marinetti
1910

Futurismo - Manifiesto de la "Lussuria"

Saint Pont
1913

Vanguardias modernas
Grupo 3. Manifiestos (ámbito teórico)
Efectos sobre las realizaciones de las vanguardias modernas.

Dadaísmo - Dada - Karawane Ball
1916

Dadaísmo - "To make a Dadaist poem"
Tzara
1920

Surrealismo - Manifiesto Surrealista
Breton
1924

Vanguardias modernas
Grupo 4. Obras - realizaciones (ámbito práctico)
Efectos sobre la ciudad. Estéticas de la naturalización del crecimiento y densidad "antiorgánica" de la metrópolis

Cubismo - Barcos de Normandía
Braque
1909

Cubismo - Muchacha con mandolina
Picasso
1910

Cubismo - Bodegón con persiana
Gris
1914

Expresionismo Expo. Nuevos Arquitectos
Gropius
1919

Expresionismo Expo. Nuevos Arquitectos
Taut
1919

Expresionismo Arquitectura Alpina
Taut
1920

De stijl - Composiciones
Mondrian
1921

De Stijl - Modelo de casa
Van Doesburg
1923

De Stijl - Casa Rietveld
Schroder Rietveld
1924

[Momento 1] "Ilustración"
Grupo 5. Modelos Teóricos (ámbito teórico)
Efectos sobre la escala del edificio y la ciudad

Ensayo sobre la arquitectura
Laugier
1752

Parere sull' architettura
Piranesi
1765

Encyclopedie Methodique
De Quincy
1778

El genio de la arquitectura
Mezieser
1780

Precisando de lecciones de Arquitectura
Durand
1805

Principio de la arquitectura civil
Milizia
1813

[Momento 2] Planificación de la nueva ciudad
Grupo 5. Modelos teóricos (ámbito teórico)
Efectos sobre la ciudad. Modelaron la posibilidad del crecimiento y densidad "antiorgánica" de la metrópolis

Ciudad Industrial
Garnier
1901

Ciudades Jardín
Howard
1902

Planeamiento de ciudades en la práctica
Unwin
1909

Ciudades en evolución
Geddes
1915

Triple revolución
Rathenau
1919

Fordismo
Ford
1923

[Momento 2] Planificación de la nueva ciudad

Grupo 5. Modelos teóricos (ámbito teórico)

Efectos sobre la ciudad. Modelaron la posibilidad del crecimiento y densidad "antiorgánica" de la metrópolis

Plan Voisin

Le Corbusier
1925

Arquitectura
de la gran
ciudad

Hilberseimer
1927

Ville Radieuse

Le Corbusier
1933

Broadacre
city

Wright
1935

La arquitectura de la gran ciudad

Grupo 6. Modelos prácticos (ámbito práctico)

Efectos sobre la arquitectura tanto en la escala de ciudad como en el edificio.

Renovación de
Lisboa

Pombai
1766

Planos para
París

Patte
1769

Plan para
Londres

Gwynn
1776

Plan para
Washington

L'Enfant
1791

Reconstruc-
-ción de
Helsinki
C.L. Engel
1820

Renovación de
París

Hausmann
1852

Afrikanische
Strasse

Der Rohe
1927

Das Neue
Frankfurt

May
1930

La arquitectura de la gran ciudad

Grupo 6. Modelos prácticos (ámbito práctico)

Efectos sobre la arquitectura tanto en la escala de ciudad como en el edificio.

Plan Obus
Argel

Le Corbusier
1931

Lafayette Park
Detroit

Van der Rohe
1956

4.1. Contexto: Tafuri en Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista¹ (1996)

El texto de 1973 *Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista* de Manfredo Tafuri es la edición del contenido de un ensayo previo llamado *Para una crítica de la ideología de la arquitectura*, ensayo ya publicado en el compilado *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura* de 1969 por la revista Contropiano donde recoge entre otros, textos de Massimo Cacciari y Francesco Dal Co² (1972). El objetivo de la compilación es "confrontar las hipótesis propuestas por el movimiento moderno en arquitectura y por las experiencias socialistas, con los nuevos problemas planteados por el desarrollo capitalista" (Tafuri, Cacciari y Dal Co, 1972), asunto que es continuado en el ensayo de Tafuri de 1973.

El aparato crítico de Tafuri se basa en el estudio de la historia para comprender la raíz de fenómenos que acontecen en la contemporaneidad, su proyecto es el de una historia crítica de la arquitectura. Este proyecto crítico está caracterizado por el estudio del pasado para contextualizar los sucesos por la manera cómo acontecieron y así reducir el espacio para que la crítica radical (que desenmascara las ideologías en la arquitectura y las artes) resulte objetiva³; en el reducido espacio de esta objetivación es donde Tafuri afirma tener la libertad para argumentar y tomar posición.

Ese estudio de la historia es más una estrategia que un método, pues métodos diversos son necesarios para realizar una reconstrucción objetivada de las obras y los fenómenos asociados a ellas que, adicionalmente, no acontecen ni distendida ni homogéneamente:

¹ El título original es *Progetto e utopia*, publicado en Italia en 1973. Las referencias de este texto han sido tomadas de la traducción realizada por el MIT en 1976 con el nombre *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*. Las traducciones al español han sido realizadas por el autor.

² En el prólogo, el compilador señala que estos ensayos hacen parte de los resultados del trabajo colectivo de investigación realizado a partir de 1968 en el Instituto de Historia de la Arquitectura del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, que además se alinean con las investigaciones promovidas por las revistas *Quaderni Rossi* y *Classe Operaia* desde 1950, en el marco de la teoría marxista.

³ Lo que lo lleva a mantener una posición opuesta a las prácticas críticas del gusto, o lo que llamaría "crítica operativa o normativa" en La esfera y el laberinto (Tafuri 1984). Este estilo de la crítica que fuerza los acontecimientos históricos para expresar argumentos que mantienen muy poca objetividad con respecto a los fenómenos acontecidos, y además se caracteriza por dictaminar normas del gusto para las formas, que realmente desenmascaran las fuerzas políticas y económicas que son opresivas.

[...] como considero la historia como una construcción hecha de hipótesis, un proceso constituido de una serie de rastros que permanecen en un campo de batalla aun así cuando la batalla ha terminado. En este sentido el lado reconstructivo de la historia es también un campo en el que fuerzas opuestas se encuentran en tensión. No es un lugar tranquilo. En cierto sentido, reproduce la batalla misma. En este sentido la historia es una estrategia que utiliza varios métodos de acuerdo a las oportunidades que se presenten por sí mismas.⁴ (Tafuri, 1981, p.7)

De esta manera el aparato crítico en el ensayo *Arquitectura y utopía, diseño y desarrollo capitalista* (1996) es el estudio histórico de las prácticas discursivas, proyectuales y edificatorias del movimiento moderno en la arquitectura con relación al desarrollo capitalista o, en otras palabras, entre arquitectura y utopía. Por lo que una de sus ideas principales, es la crítica a la noción de utopía instrumentalizada por el capitalismo que se manifiesta mediante el deseo, ese que reifica la arquitectura y el proyecto en función del desarrollo de la ética de la plusvalía. El valor que tiene la crítica de Tafuri para este análisis sobre utopía y proyecto, es poner el término *utopía* en la práctica disciplinar de la arquitectura mediante un análisis histórico que permite comprender la relación entre la *distancia* (utópica, ficcional y crítica) y el *círculo práctico* en este campo disciplinar; además, de la relación dialéctica que hay entre los conceptos en tensión, *ideología y utopía*.

4.2. La ideología y la utopía en la historia de la arquitectura moderna

Se comenzará por la crítica de la ideología. En el capítulo anterior se anticipaba que Ricoeur entiende la crítica de las ideologías como posiciones que provienen de la utopía (ver el punto 3.4. *La utopía como crítica intencionada*), y aunque pareciese que en Tafuri esto no es así (pues devela la función que tienen tanto las ideologías como las utopías para el desarrollo del sistema hegemónico del capitalismo, poniendo al crítico en un punto medio de la tensión entre el par dialéctico y en el marco del círculo práctico),

⁴ Traducción realizada por el autor de la entrevista a Tafuri, realizada por la revista australiana *Transition*: [...] as I consider history as a construction made upon clues, a circumstantial process built up on a series of traces which remain on a battlefield when the battle is over. In this sense the reconstructive side of history is also a field in which opposing forces are in tension with each other. It isn't a calming place. In a sense it reproduces the battle itself. In this sense history is a strategy which uses various methods according to the opportunities which present themselves (Tafuri, 1981).

el contexto de la teoría marxista desde la cual expresa sus posiciones muestra, por contraste, su *distancia crítica* con respecto a la hegemonía capitalista. No considera la utopía en tanto ficción, ni como un “deber ser”; sin embargo, parte de la “mentalidad utópica” (Mannheim, 1987) que desenmascara las ideologías en la arquitectura mediante una oposición negativa: “cómo no debe ser” en vez de el “cómo debe ser”.

Este papel de la crítica de la ideología es esbozado por Mannheim como uno de los aspectos que constituyen la dinámica del desarrollo social. La idea de *círculo práctico* es la que mejor expresa este ejercicio en el marco de la acción social: en la relación dialéctica entre ideología y utopía, el papel de la crítica (que es desviación de la ideología) reside en la utopía (que es a su vez potencialmente ideológica). La fecundidad de la utopía radica, para Mannheim (resaltado por Ricoeur), en la función destructiva de la oposición a las ideologías; es esto lo que regenera el *círculo práctico* pues los grupos sociales, que con la mentalidad utópica buscan el ascenso en la escala del poder, terminan por legitimar y preservar sus ideas trascendentes.

Se puede decir, que ese punto medio (por muy objetivado que sea) se encuentra ideologizado. Es lo que Ricoeur llama “la paradoja de Mannheim”, no se puede salir de la circularidad en la que nos subsumen las ideologías⁵. Y aunque el uso de la diacronía en Tafuri mantiene sus estrategias críticas lo más cercanas a la realidad, estas no dejan de existir en un ámbito ideológico. Así lo afirma Fredric Jameson⁶: “[...] la posición de Tafuri es también una ideología, y uno no sale de la ideología negándola o comprometiéndose al análisis negativo y crítico de la ideología” (Jameson, 1985, p.55)

Así, la diacronía en Tafuri es la que le permite establecer las connotaciones que para su discurso tienen los conceptos en tensión, relacionándolos con las prácticas de la arquitectura en la época moderna. Si bien su crítica es a las ideologías la utopía se cruza

⁵ El asunto de la ideología en un análisis contemporáneo está en *Ideología, un mapa de la cuestión* (Žižek 2008), en donde se expresa que incluso la negación de la ideología es una ideología: “la palabra ‘ideología’ puede designar cualquier cosa, desde una actitud contemplativa que desconoce su dependencia de la realidad social hasta un conjunto de creencias orientadas a la acción, desde el medio indispensable en el que los individuos viven sus relaciones con una estructura social hasta las ideas falsas que legitiman un poder político dominante. Parecería surgir justamente cuando intentamos evitarla, mientras que no aparece cuando es claramente esperable” (2008, p.10).

⁶ Traducción del autor: “[...] Tafuri’s position is also an ideology, and that one does not get out of ideology by refusing it or by committing oneself to negative and critical ‘ideology analysis’”.

de forma determinate allí, pues esta ha sido parte de la naturaleza ideológica del movimiento moderno desde su inicio (lo que demuestra la tendencia de las utopías a legitimarse como ideologías). Ya Mumford (2013) expresa en 1922 que las prácticas del arquitecto están en relación con las “utopías de reconstrucción”, en tanto éste media con el uso de planes, modelos o proyectos de carácter espacial, la realidad física; su actividad es la de concretar ideas o imaginarios espaciales y dar solución a problemas de los hombres con su contexto⁷. Esto se relaciona estrechamente con la formulación de ideologías en los grupos sociales, pues la arquitectura es parte de la concreción de acciones simbólicas del hombre en su entorno, es decir, la arquitectura está en relación con la imaginación productiva que formaliza ideas de carácter trascendente para la acción socioespacial. ¿Cómo sucedió esto en la historia de la práctica de la arquitectura en la época moderna?

Para mostrar la formulación de las *ideologías* en la arquitectura Tafuri inicia en la Ilustración. Para él, el acontecimiento de donde surge la arquitectura moderna, es la aparición del ensayo de Marc-Antoine Laugier *Essai sur l'architecture* en 1752 (Ensayo sobre la arquitectura). Este texto supone el origen del rol del arquitecto como ideólogo en el marco de la acción simbólica de los grupos sociales y, especialmente, con relación a la ciudad como espacio para su desarrollo.

Devolverse a estos orígenes, situados precisamente en ese periodo cuando la ideología burguesa y la anticipación intelectual estaban íntimamente conectadas, permite que todo el círculo de la arquitectura moderna pueda verse como un desarrollo unitario. Esto hace posible considerar globalmente la formación de las ideologías arquitectónicas y, en particular, sus implicaciones en la ciudad.⁸ (Tafuri, 1996, p.3)

Según Tafuri, en el ensayo de Laugier, las ideas de carácter trascendente se presentan en dos sentidos: por un lado, el hecho de naturalizar la ciudad y, por el otro, la organización urbana que di-

⁷ En *Historia de las utopías*, Mumford lo diría de esta forma: “[...]trata de cambiarlo [el mundo] de forma que podamos interactuar con él en nuestros propios términos. [...] consultamos al agrimensor, al arquitecto y al albañil y procedemos a la construcción de una casa que satisfaga nuestras necesidades básicas” (Mumford, 2013, p.27).

⁸ Traducción del autor: “Going back to these origins, situated precisely in that period when bourgeois ideology and intellectual anticipation were intimately connected, the entire cycle of modern architecture can be viewed as a unitary development. This makes it possible to consider globally the formation of architectural ideologies and, in particular, their implications for the city”.

mensiona formalmente la ciudad bajo la idea de lo pintoresco. Esto constituye una incongruencia si se considera que el deseo de "diseñar la ciudad como un parque" es un esfuerzo por "naturalizar" la ciudad que es en sí una construcción artificial, "antiorgánica" (1996, p.5). El papel ideológico del ensayo de Laugier, traído a la arquitectura, fue fundamental para el desarrollo de la cultura burguesa pues, en su estado prerrevolucionario, le permitió esbozar nuevas formas de organización a *escala de la ciudad* y, así, asociar estéticas (como la del jardín pintoresco) a las prácticas y realizaciones edificatorias basadas en las nuevas ideologías urbanas. Igualmente se manifiesta en la *escala del edificio*, pues supone su individualización (como en el Renacimiento la pieza arquitectónica es liberada por todas sus fachadas), eliminando la concepción barroca del diseño en conjunto, el edificio que conforma la ciudad mediante la unificación de las fachadas, deja así a la deriva una cantidad de edificaciones desperdigadas por toda la ciudad. Esta condición se verá modelada en el *Plan Voisin* de Le Corbusier para la ciudad de París de 1925, que enfatiza el nuevo orden al cual dirige la ciudad el movimiento moderno de la arquitectura.

En la *escala de la ciudad*, la consecuencia de la formación de las ideologías del movimiento moderno fue el sometimiento de su arquitectura a un lenguaje de uniformidad codificado por el sistema económico, un principio de orden que sustenta la plusvalía como ética hegemónica de las prácticas edificatorias en la ciudad. Tafuri establece, en ese sentido, una relación con el dibujo del *Campo Marzio* de Giambattista Piranesi de 1778 (Ver Figura 8); argumentando, que el sueño de la planeación de Laugier se modela críticamente allí, pues esta representación expresa el exceso de fragmentación en los organismos que componen la ciudad, una suerte de proliferación tipológica de los edificios que no muestran ningún interés por conformar un conjunto urbano:

Piranesi traduce en imágenes no una crítica reaccionaria de las promesas sociales de la ilustración, pero una lúcida profecía de lo que la sociedad, liberada de los valores antiguos y sus consiguientes restricciones, tendría que ser.⁹ (p.18)

La morfología de la ciudad "naturalista" de Laugier (y "antiorgánica" de Tafuri) se compone a partir una amplitud generosa en sus espacios comunes. La "ciudad entre bosques" o diseñada "como un

⁹ Traducción del autor: "Piranesi translates into images not a reactionary criticism of the social promises of the Enlightenment, but a lucid prophecy of what society, liberated from the ancient values and their consequent restraints will have to be".

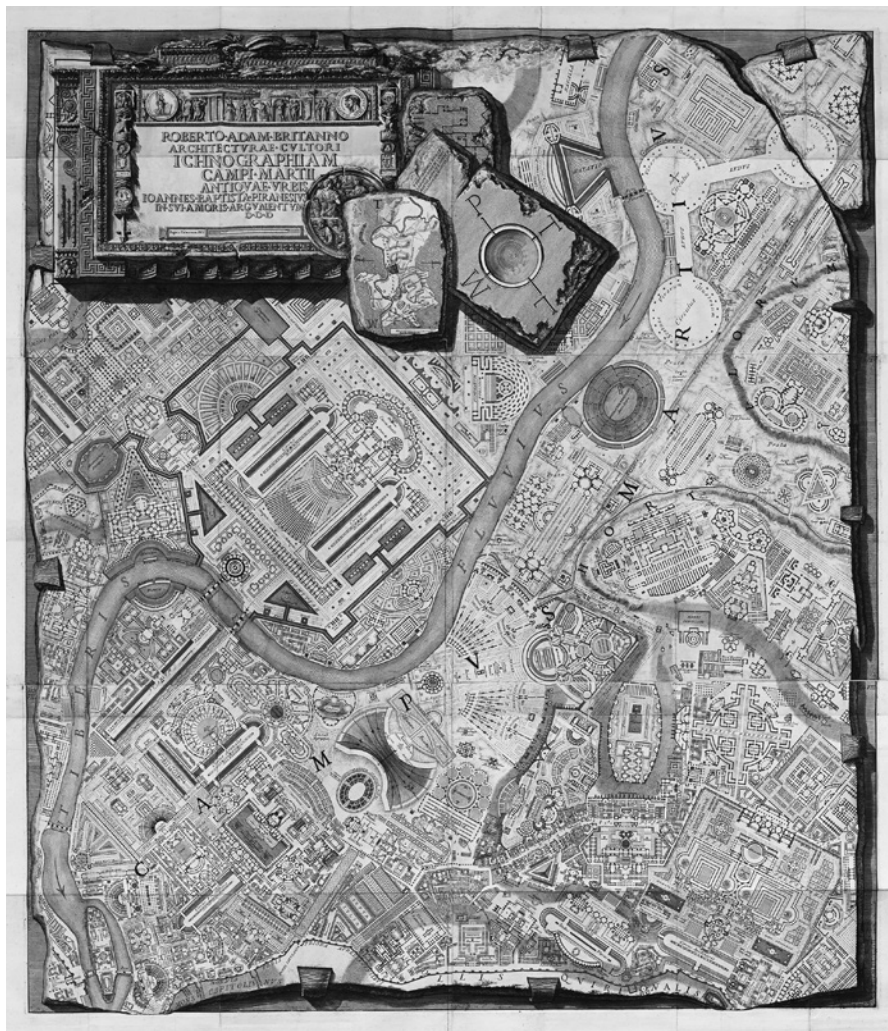


Figura 8. [Planimetría] Campo Marzio - Giambattista Piranesi (1778)

parque”, será para los arquitectos del movimiento moderno la referencia principal para generalizar la forma de las ciudades posterior a las grandes guerras. Sin embargo, la ciudad al continuar con el crecimiento requerirá (como ha sucedido hasta el día de hoy) o de una amplitud territorial mucho mayor para su desarrollo o del congelamiento de su crecimiento y, por lo tanto, de que se determine la vida de sus habitantes según una única forma posible (Ver caso Brasilia en el capítulo 6. *Utopía como destino*); de lo contrario, los espacios comunes generosos (como reservas ambientales) deberán ser luego densificados y ocupados con la misma lógica económica de la plusvalía:

Pienso, pues, con toda frialdad, que hay que llegar a la idea de demoler el centro de las grandes ciudades y reconstruirlo, y que hay que suprimir el cinturón piojoso de los arrabales, trasladar éstos más lejos y, en su lugar, construir, poco a poco, una zona de protección libre que, en su día, dará una libertad perfecta de movimientos y permitirá construir a bajo precio un capital cuyo valor se duplicará y hasta se centuplicará. Si el centro de las ciudades es el capital intensivamente activo sobre el que juega la bolsa desenfrenada de la especulación privada (el caso de Nueva York es típico), la zona de protección constituye en lo lejos de la municipalidad una formidable reserva financiera. (Le Corbusier, 2013, p.69)

En otras palabras, en el momento en el cual el espacio geográficamente posible para la ciudad es ocupado con base en esta morfología, en el momento de la dinámica del progreso, la organización de la ciudad y la producción capitalista van a requerir los espacios no ocupados para continuar usufructuando el suelo:

No sólo el poeta tiene que aceptar su condición de mimo, sino más bien toda la ciudad. Objetivamente estructurada como una máquina para la extracción de plusvalía, en sus propios mecanismos de acondicionamiento la ciudad reproduce la realidad de los modos de producción industrial.¹⁰ (Tafari, 1996, p.81)

Así, ese “naturalismo” se transformó luego en “racionalismo” en el que, por ejemplo, la nueva organización de la ciudad determina las diferentes formas en las cuales los hombres se relacionan entre sí, para que no que interrumpan las relaciones de producción y el desarrollo capitalista.

¹⁰ Traducción del autor: “It is not only the poet who has to accept his condition of mime, but rather the entire city. Objectively structured like a machine for the extraction of surplus value, in its own conditioning mechanisms the city reproduces the reality of the ways of industrial production”.

Este “racionalismo” expresó con ironía una inversión de lo “viejo” por lo “progresista”, es decir, suprimió la idea de la tradición (como se expresa en la cita anterior de Le Corbusier) para dar paso a una nueva forma que determina las nuevas relaciones ideológicas de la burguesía en el ordenamiento de la ciudad.

La persistencia anacrónica de los viejos marcos de las ciudades paraliza su extensión. La vida industrial y comercial quedará ahogada en las ciudades retrógradas. El sistema conservador en las grandes ciudades se opone al desarrollo de los transportes, congestiona, hace anímica la actividad, mata el progreso, desalienta las iniciativas. La podredumbre de las viejas ciudades y la intensidad del trabajo moderno llevan a los seres a la enervación y la enfermedad. La vida moderna reclama la recuperación de las fuerzas gastadas. La higiene y la salud moral dependen del trazado de las ciudades. Sin higiene ni salud moral, la célula social se atrofia. Un país solo vale por el rigor de su raza.

Las ciudades actuales no pueden responder a los requisitos de la vida moderna si no se las adapta a las nuevas condiciones.

Las grandes ciudades rigen la vida de los países. Si la gran ciudad se ahoga, el país se hunde.

Para transformar las ciudades es preciso buscar los principios fundamentales del urbanismo moderno.

(Manifiesto que acompaña el diorama de una ciudad contemporánea. Salón de Otoño, 1922). (Le Corbusier, 2013, p.63)

La ciudad deja de ser un fenómeno “naturalista” para naturalizar el crecimiento racional de la nueva organización funcional. Desde Laugier hasta Le Corbusier, en el mundo occidental se expandió una rápida transformación material, que hacía posible la experimentación del socialismo utópico (como se observa en las prácticas de Fourier, Saint-Simon y Robert Owen) y a su vez la utilización de modelos o planes para la nueva organización material de la ciudad, como en los casos de renovaciones urbanas realizadas en las ciudades europeas y americanas: la renovación de Lisboa del Marquis di Pombal de 1766, los planos para París de Pierre Patte de 1769, el plan para Londres de John Gwynn de 1776, el plan para Washington de Charles L'enfant de 1791, la reconstrucción de Helsinki de Carl Ludwing Engel de 1820 y la renovación de París de Georges-Eugène Haussmann de 1852. Esa emergencia, expresada por Le Corbusier en 1922, está dirigida por economía burguesa que condiciona y neutraliza ideológicamente a los arquitectos, convirtiéndolos en los actores principales del ordenamiento formal de las relaciones económicas y sociales de la ciudad.

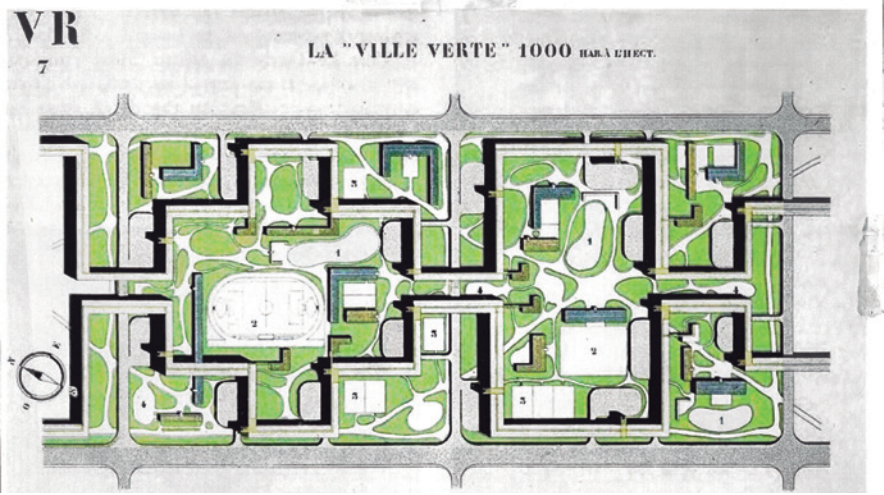


Figura 9. [Planimetría] Ville Radieuse - Le Corbusier (1933)



Figura 10. [Fotografía] Modelo de la Ville Radieuse - Le Corbusier (s.f.)

De este modo, el naturalismo como ideología urbana de la arquitectura se reestructura para volverse la *Ideología del plan*, clave en la reorganización de la producción capitalista de la ciudad posterior a las crisis económicas de principios del siglo XX (Ver Figura 9). La *ideología del plan* surtió efecto en la disciplina de la arquitectura y en la práctica de los arquitectos, de modo que estos pasan de ser actores encargados del diseño y la construcción material de los edificios a ser organizadores o programadores (planificadores) del orden de la ciudad. El plan se vuelve el método teórico práctico mediante el cual el sistema económico se vuelca sobre el control de la "construcción del futuro". La ideología instrumentaliza a la utopía (entendida como deseo que algo se realice) y la vuelve un proyecto de planificación, como dominio racional del futuro.

Convertir la ideología en utopía se hizo imperativo. Para sobrevivir, la ideología tuvo que negarse a sí misma como tal, quebrar sus propias formas cristalizadas, y lanzarse enteramente a la construcción del futuro. Esta revisión de la ideología fue, pues, un proyecto para establecer el dominio de una ideología realizada sobre las formas de desarrollo.¹¹ (Tafari, 1996, p.50)

En la *escala del edificio*, la consecuencia de la formación de las ideologías en el movimiento moderno fue que las prácticas disciplinares de la arquitectura, y profesionales de los arquitectos, se afectaran por el requerimiento moderno de la racionalización y la unificación formal de la producción edilicia (Ver Figura 10); que en su progresismo, buscaba generar nuevos métodos de proyección que terminarían por determinar los modos de vida de los habitantes de la ciudad.

Los arquitectos del Movimiento Moderno buscan un hacer científico, mucho más objetivo y racional, además, una estética más acorde con el progreso de las tecnologías industriales. La tecnologización abre al arquitecto nuevas posibilidades teóricas y materiales, de manera que se vuelve una figura ideológica preponderante en el desarrollo de la arquitectura de la ciudad, el que media entre utopismo y realismo.

Mediante la reducción del rol simbólico, por lo menos en un sentido tradicional, la arquitectura —para evitar su autodestrucción— descubrió su llamado científico. Por un lado, podría convertirse

¹¹ Traducción del autor: "To turn ideology into utopia thus became imperative. In order to survive, ideology had to negate itself as such, break its own crystallized forms, and throw itself entirely into the construction of the future. This revision of ideology was thus a project for establishing the dominion of a realized ideology over the forms of development".

en un instrumento de equilibrio social [...]. Por otro lado, podría volverse ciencia de los sentidos. [...] Las alternativas eran o el estudio de las formas asumidas por diferentes tipos de edificios, o la arquitectura parlante.¹² (Tafari, 1996, p.11)

Las posibilidades prácticas de los arquitectos se inscriben en las nuevas potencialidades que trae consigo la era moderna. La arquitectura se ve obligada a concentrarse en dos direcciones para poder continuar teniendo un espacio disciplinar en la época venidera y evitar su propia destrucción. En una dirección la *arquitectura parlante* y en otra la *fragmentación tipológica*.

En la primera dirección, la arquitectura parlante es una suerte de *realismo utópico* de la Ilustración que trata de desarrollar nuevos métodos para que los arquitectos puedan proyectar la arquitectura. Ejemplos de esto, fueron los modelos arquitectónicos realizados en imágenes por Claude Nicolás Ledoux, François-Joseph Bélanger, Étienne-Louis Boullée y Jean-Jacques Lequeu. Una práctica de creación de imaginarios edilicios que, partiendo del neoclasicismo hasta la época de las neovanguardias de los años sesenta y setenta del siglo XX, apelan recurrentemente a la realización de imágenes que invierten los valores arquitectónicos de la tradición material anterior, buscando (más que realizaciones) manifestar la necesidad de otros valores para la práctica de la arquitectura; en los casos de los neoclasicistas se pretendió de la exaltación de la escala o la purificación geométrica.

[Estas representaciones] asumen un significado concreto cuando es leído a la luz de la intencionalidad real para la que fueron hechos los proyectos: no tanto como sueños irrealizables, más bien como métodos experimentales de una nueva metodología de la creación arquitectónica.¹³ (1996, p.13)

En la segunda dirección, la *fragmentación tipológica* resultado, por ejemplo, de los estudios tipológicos realizados por Jean-Nicolas-Louis Durand y Louis-Ambroise Dubut en 1805¹⁴; lo que se introdujo, para los arquitectos en relación a lo acontecido en la

¹² Traducción del autor: "By renouncing a symbolic role, at least in the traditional sense, architecture—in order to avoid destroying itself—discovered its own scientific calling. On one hand, it could become the instrument of social equilibrium [...]. On the other hand, it could become a science of sensations. [...] The alternatives were thus either the study of the forms assumed by different building types, or architecture parlante".

¹³ Traducción del autor: "[These representations] assume concrete significance when read in the light of what the projects really were intended to be: not so much un-realizable dreams, as experimental models of a new method of architectural creation".

¹⁴ Quienes fueron alumnos de Boullée y Ledoux respectivamente.

escala de la ciudad, fue la posibilidad de variar tipológicamente las construcciones edilicias realizando edificios más acordes con la nueva "vida moderna" de la ciudad. Como resultado, se fragmenta la trama urbana y se obtienen edificios desperdigados sin relación alguna entre ellos. Esa fragmentación que se da mediante el loteo, el bloque y la manzana; es fundamental para el desarrollo de la naturaleza especulativa en el capitalismo, pues el bloque sin forma puede ser determinado formalmente mediante el lenguaje de la economía y, además, por los sistemas de producción industrializante (edificios que se repiten en gran número); lo que resulta en una masificación formal y una forma de vida generalizada. Ejemplo de esto, es la aparición de rascacielos en las ciudades norteamericanas como la mejor y más eficaz solución a los requerimientos especulativos y "usufructíferos" del suelo.

Con estas dos direcciones, los arquitectos modernos renunciaron a los valores anteriores, a la proyectación de objetos, y se enfocaron en las técnicas de organización planificadora (de los materiales, de los tipos, de los modelos y sus representaciones) para la ciudad. Para ser parte de la estructura de la ciudad burguesa, las prácticas de la arquitectura tuvieron que redimensionarse y disolverse en la uniformidad tipológica y en sistemas espaciales prefigurados. Para Tafuri, esta fue la manera en la que los arquitectos, mediante su accionar práctico, y respondiendo a los requerimientos ideológicos, iniciaron la destrucción de sus iniciativas ideológicas individuales y alejaron los efectos que pudieran tener sobre la práctica de "su arquitectura".

Por último, Tafuri construye una serie de connotaciones de la *utopía* para examinar el comportamiento de los fenómenos que históricamente han estado asociados a ella. Una crítica inicial, parte de los argumentos anteriores que relacionan la ideología con la instrumentalización de la utopía, lo que transforma históricamente el concepto. Primero está la "utopía tradicional", una suerte de idealismo social practicado por los socialistas utópicos (Fourier, Owen, Saint-Simon), que en el momento del alza de los grupos sociales burgueses en la Ilustración es arrojado por las nuevas ideologías, los sistemas económicos, a lo que se suma la incongruencia de sus propuestas. Es por esto que no resultaron ser más que anécdotas de pequeños experimentos espaciales en torno a los cuales se juntaron algunos sujetos para desarrollar sistemas alrededor del cooperativismo, como alternativa al statu quo.

La desaparición de la *utopía social* posterior a la Ilustración deja a las prácticas de la arquitectura con un nuevo estado del concepto que deriva de las experimentaciones espaciales, la *utopía de la forma*; esta es la reificación o la cosificación de la utopía que da forma al deseo. Estas experimentaciones que se han considerado fracasadas tendrían una gran relevancia para los arquitectos y planificadores modernos, pues supuso una intuición: que la ejecución de las alternativas ideológicas podría tener un efecto en la construcción del espacio, ya que un mundo en transformación tecnológica las haría materialmente posibles.

La primera respuesta política a esta situación [la desaparición de la utopía social] está centrada en recuperar el utopismo tradicional, el cual la ilustración parece haber acabado. Las respuestas específicas de los métodos de comunicación visual introdujeron un nuevo tipo de utopismo: la utopía implícita en los hechos realizados, en la concreción de los "objetos" construidos y verificables. [...] El declive de la utopía social sancionó la rendición de la ideología a la política de las cosas provocada por las leyes de la ganancia. Las ideologías arquitectónicas, artísticas y urbanas fueron dejadas con la utopía de la forma como una manera de recuperar la totalidad humana mediante una síntesis ideal, como una manera de abarcar el desorden a través del orden.¹⁵ (pp.44-48)

Esta "utopía de la forma" se ve manifiesta (como mejor ejemplo) en las representaciones de las *arquitecturas parlantes*. Pues, como alternativas a los métodos de proyectación tradicional de la arquitectura, estas imágenes terminan (como función patológica) por consolidar un formalismo que, como sueño irrealizable (por ejemplo, en la extravagancia de las formas), desvía la atención sobre el argumento crítico, irónico o subversivo contenido en la imagen (función constitutiva), concentrándose en la contemplación de las formas representadas y determinadas como un esteticismo (Ver Figura 11). Ese formalismo extravagante se hace factible mediante los métodos de representación del proyecto de la arquitectura (lo que trastoca la distancia entre lo representado con la realidad),

¹⁵ Traducción del autor: "The first political responses to this situation centered on regaining a traditional utopianism, which the Enlightenment seemed to have done away with. But the specific responses of the methods of visual communication introduced a new type of utopianism: the utopia implicit in the realized facts, in the concreteness of 'things' constructed and verifiable. [...] The decline of the social utopia sanctioned ideology's surrender to the politics of things brought about by the laws of profit. Architectural, artistic and urban ideology was left with the utopia of form as a way of recovering the human totality through an ideal synthesis, as a way of embracing disorder through order".

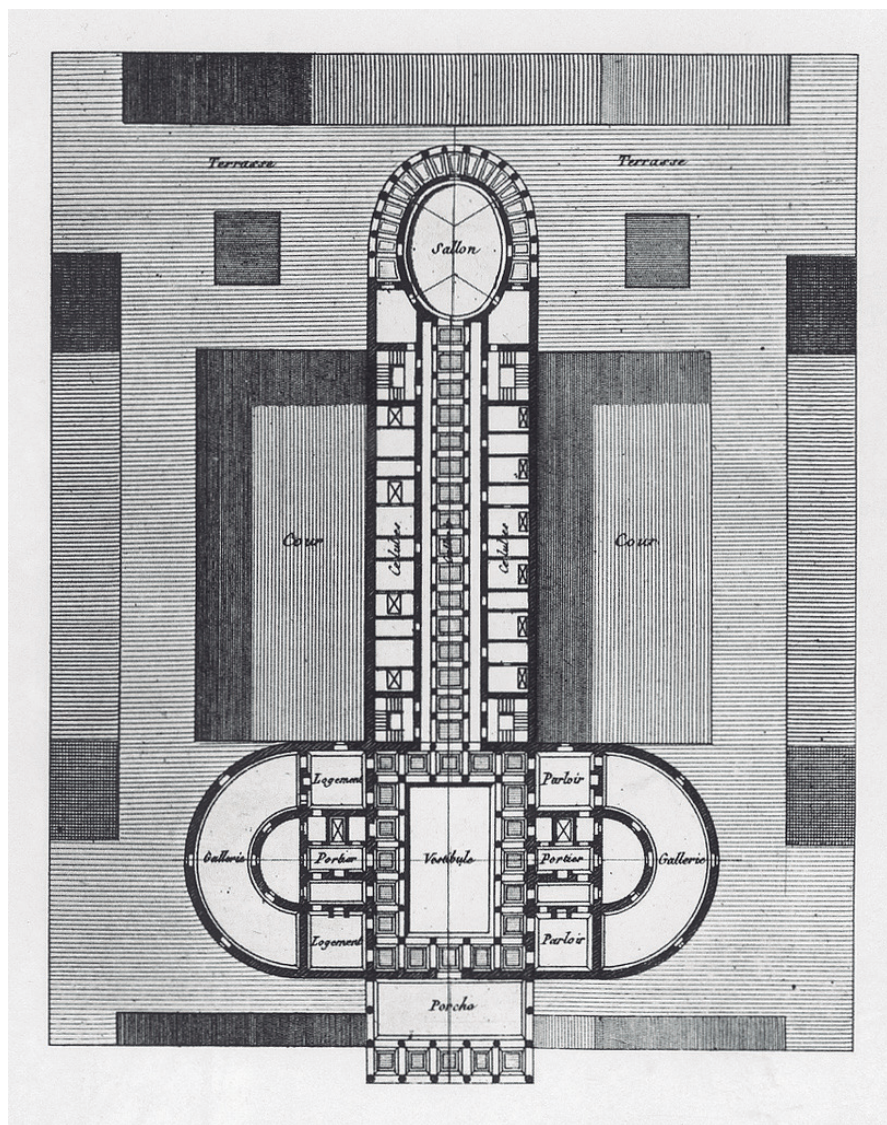


Figura 11. [Planimetría] Phallic Oikema - Jean Nicolas Ledoux (1780)

pues es la representación de un imposible (sin que el interés de sus autores sea concretarlo en tiempo presente, ni en tiempo futuro) que, sin embargo, se torna factible por los medios tecnológicos existentes. Así la intencionalidad subversiva, crítica o irónica se pierde en la determinación de un *destino*¹⁶ técnico al cual el proyecto debe contribuir a realizar.

Esa reducción formal de la *distancia ficcional* que se relaciona con las prácticas de la arquitectura moderna lleva a la última fase de transformación del concepto de utopía de Tafuri, que es la *utopía como proyecto*. Se da un el momento en el cual los arquitectos del Movimiento Moderno tienen una fuerte intuición que ve factibilidad técnica en los experimentos sociales de Fourier, Owen y Saint-Simon (propuestas con la intencionalidad de transformar las relaciones entre habitantes, siendo alternativas a los sistemas hegemónicos existentes), sumada a los nuevos métodos de proyección en arquitectura (como los de la *arquitectura parlante*); esto los lleva a interpretar que sus prácticas transformadoras del espacio físico pueden por sí mismas determinar las nuevas formas de relacionamiento (racionalistas y funcionalistas) de los habitantes en la ciudad moderna. Es de esta manera que los nuevos modos de vida propuestos por las ideologías convertirán al arquitecto moderno en mediador entre utopismo y realismo. (Tafuri et al., 1972, p.35).

Con la transformación de la *ideología arquitectónica* en *ideología del plan*, el método proyectual se vuelve herramienta (instrumento) para el desarrollo capitalista: la *utopía como proyecto* que dictamina un "deber ser", la *utopía tecnológica*. El paso a la *utopía tecnológica* supuso la cosificación de las posibilidades que determinan un fin (meta que debe cumplirse), de esto derivan las representaciones espaciales de la arquitectura en la ciencia ficción. El desarrollo tecnológico, llevado al nivel de progreso infinito, constituye un "destino" al que se "espera" llegar con la tecnologización y la cosificación de la arquitectura.

¹⁶ Este concepto de "destino" ya había sido introducido por Argan en *Progetto e destino* de 1964, y es usado con el mismo sentido por Tafuri en *Progetto e utopia* de 1973; este concepto tendrá un desarrollo mayor en el capítulo 6 Utopía como destino.

4.3. La utopía y la crisis ideológica de la arquitectura: tiempo, sociedad y representación en la arquitectura moderna

Para la construcción de una la historia crítica de la arquitectura moderna, Tafuri caracteriza como punto crítico la pérdida de los valores y el decaimiento ideológico en el fenómeno de las vanguardias artísticas. La manera en que Tafuri ve el fenómeno de las vanguardias es resumida en *Teorías e historias de la arquitectura* (1984) de la siguiente manera:

Las vanguardias son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias. Pretenden construir perentoriamente un contexto nuevo e inédito, dando por descontado que su revolución lingüística no comporta, sino que "realiza", un cambio social y moral. Cuando Picasso afirma: "yo no busco, hallo", expresa a la perfección el carácter asertivo de las vanguardias. Quien busca debe, bien o mal, hacer obra de selección, de montaje, de descomposición, sobre un material que ya viene dado. Pero las vanguardias ignoran el ya dado. (Tafuri, 1997, p.187)

Estas vanguardias artísticas y arquitectónicas practicaron con sus obras una oposición distante a los valores, técnicas y tradiciones disciplinares de las anteriores generaciones. Como efecto práctico en la arquitectura, hicieron uso del proyecto reificado en la forma del plan o del modelo (con afectación sobre la teoría y la práctica de sus arquitectos); lo que, como ya se ha dicho, es una forma de determinar el *destino* de la sociedad. Es en este sentido que es posible aplicar a esta interpretación del fenómeno de las vanguardias los conceptos de *distancia*, *círculo práctico* y *modelo* usados por Ricoeur.

4.3.1. La vanguardia, la distancia y la crisis de los valores

Los conceptos de *utopía* y *proyecto* están, según Tafuri, relacionados con la idea del *destino* y fundamentalmente con la ética burguesa:

Toda la fenomenología de la angustia burguesa reside en la libre contemplación del destino. [...] En esta trágica confrontación es imposible no perpetuar la experiencia del shock. El shock derivado de la experiencia de la metrópolis [...], es en sí misma una forma de hacer que la angustia sea activa. No es por suerte que

la metrópolis, el lugar de la absoluta alienación, está en todo el centro de las preocupaciones de las vanguardias. (Tafuri, 1996, p.1)

El *destino* es una idea trascendente que determina un final último por alcanzar, es decir, un deber ser-final proyectado sobre el futuro. Así, la relación con el concepto de *distancia ficcional* es que el sujeto está determinado por la idea generalizada del *destino*, que le aleja de su realidad y, por lo tanto, de lo que constituye el presente y la experiencia vivida. La manifestación de ese destino en las prácticas disciplinares de la arquitectura se presentó, para Tafuri, en los modelos artísticos, arquitectónicos y urbanísticos proyectados por las vanguardias; ya que estas, determinaron estéticamente y formalmente el lenguaje, desde los ámbitos teóricos y disciplinares, para la realización de la ciudad moderna. Los métodos usados por las vanguardias para la oposición al sistema hegemónico —por estar dentro de los esquemas de producción industrial— terminaron por ser determinantes para la reestructuración del capitalismo, después de las crisis socio-económicas de principios del siglo XX. La *ideología del plan*, entonces, constituye un aparato ético con centro en la idea del *destino* para volcarse sobre la construcción determinista de la idea de un futuro, mantenerla en control y utilizar la utopía como instrumento patológico en función de la idea de continuo desarrollo.

La *utopía como proyecto* (última transformación del concepto de utopía para Tafuri) consiste en una reestructuración capitalista, desarrollada en el sector de las artes, que utiliza el proyecto como herramienta, lo reifica y lo convierte en instrumento de la planificación para la realización del “destino” que le corresponde a la sociedad. La aplicabilidad del concepto de *distancia ficcional* puede hacerse en la medida en que esa idea ambigua de “destino” quiere demostrarse determinantemente factible y realizable. La *utopía como proyecto* hereda de su anterior estado (la *utopía de la forma*) el carácter de factibilidad, aunque la noción de espacio resultante en su representación sea una ilusión. Así, la imagen como ironía intencionada pierde relevancia al destacarse únicamente su forma instrumental, lo que resulta en la lectura patológica¹⁷ de la imagen como sueño irrealizable.

¹⁷ Esto ya era señalado por Ricoeur: tanto de la ideología como de la utopía, en sus funciones constitutivas y patológicas, la patológica siempre aparece primero (según el uso dado a sus connotaciones). Ver el capítulo 3, punto 2: *La ideología y la utopía, sus funciones para la imaginación*.

Como bien señala Ricoeur, habría que intentar volver a los sentidos constitutivos de la utopía para lograr reducir la *distancia ficcional*, de manera que las intenciones sean más congruentes con la realidad y por lo tanto tengan un efecto transformador para el presente; dicho así, se trata de mantener la *distancia crítica* para que pueda ser fecunda la oposición y se pueda reducir la *distancia ficcional*. La intencionalidad constitutiva que se opone a los sistemas de representación hegemónicos de la realidad debería, según Tafuri, tener el papel de la crítica que “desnuda las representaciones” para forzar un avance:

La crítica, poniendo continuamente al desnudo las representaciones [y entendiendo representaciones como el modo colectivo de entender la realidad] en tanto tales (observen que no digo el crítico, sino la crítica), o sea un trabajo intersubjetivo, social, internacional. La crítica, decía, puede introducir tantas dudas sobre las representaciones vigentes que puede forzar a hacer un esfuerzo para ir adelante, puede forzar un salto. (Tafuri, 1983, p.5)

Para las vanguardias modernas la *distancia crítica* que determina su posición en tanto oposición (como lo ha afirmado Tafuri anteriormente) es pretenciosa; puesto que, en concordancia con la idea de “destino”, estas buscaron construir un nuevo contexto que debía realizarse tal y como era propuesto, lo que constituye posiciones destructivas que recaen en el “deber ser” determinante, totalitario y hegemónico. La actitud bélica de destrucción de las tradiciones pasadas en las vanguardias modernas, no estableció una conversación productiva con lo anterior, resultando en la crisis de los valores previos a la industrialización (en este caso los de las artes). En la práctica, las vanguardias como el Dadaísmo y el Futurismo desacralizaron los valores de la tradición que tuvieron influencia sobre su presente; búsqueda de una apertura de nuevos espacios para las prácticas artísticas con valores encausados a la transformación política.

Las dos vías del arte moderno y la arquitectura son las acá delineadas. Esto es, de hecho, la oposición inherente dentro de todo el arte moderno: aquellos que buscan en las entrañas de la realidad para conocer y asimilar sus valores y miserias; y aquellos que desean ir más allá de la realidad, quienes quieren construir nuevas realidades ex novo, nuevos valores, y nuevos símbolos públicos¹⁸. (Tafuri, 1996, p.24)

¹⁸ Traducción autor: “The two roads of modern art and architecture are here already delineated. it is, in fact, the inherent opposition within all modern art: those who search into the very

Finalmente, se puede aplicar en dos sentidos el concepto de *distan-*
cia al tiempo y al espacio. El primero tiene que ver con la *distancia*
ficcional y su relación con el *destino*: las vanguardias proyectaron
(para el espectador y habitante de la ciudad) deseos de un futuro
que se naturalizan en el espacio de la ciudad, haciendo normal
la esperanza en lo venidero y no la acción transformadora de las
problemáticas del presente. El otro sentido tiene que ver con la *dis-*
tancia crítica: estas vanguardias para lograr constituir su imagen
cerrada y completa de lo que "deber ser" apelaron a la oposición
destructora de los valores anteriores, haciendo efectiva la operati-
vidad del proyecto artístico, apoyando la restructuración (incluso
en momentos de crisis socioeconómica) del capital en la ciudad.

4.3.2. Rol ideológico del arquitecto: práctica social y proyección espacial del futuro

Para el arquitecto, que ha sido tradicionalmente un transformador
del espacio en el que habitan las clases sociales, esta continua re-
organización del capital se hace cada vez más frustrante ideológi-
camente. Para unos, los encargos los enajenan su intencionalidad
ideológica, mientras para otros, se alinea su intencionalidad con las
del sistema hegemónico. Esta oposición demuestra la aplicabilidad
del concepto de *círculo práctico*, del que se puede hacer lectura en
Tafuri: un rasgo característico relacionado con la angustia que sig-
nificó para los arquitectos es la pérdida de su rol ideológico, pues
en la modernidad, él termina siendo objeto y no sujeto en función
del desarrollo capitalista.

Según Tafuri, es de allí, de donde provienen los modelos expe-
rimentales de proyección en arquitectura. En el momento de la
concepción de estos modelos, los arquitectos de la ilustración cre-
yeron posible introducir sus ideas trascendentes y de oposición
en tales experimentaciones, mediando entre los idealismos profé-
ticos del utopismo y los problemas que surgían en la realidad de la
ciudad. En esta vía, el arquitecto continuó inventando soluciones
complejas (a veces contradictorias e incongruentes), que dieron al
modernismo una unificación masiva y generalizada del lenguaje
estético de la nueva ciudad, reflejo de los avances técnicos en ma-
teria de producción industrializada.

bowels of reality in order to know and assimilate its values and wretchedness; and those who
desire to go beyond reality, who want to construct ex novo new realities, new values, and new
public symbols".

La revolucionada transformación de las tecnologías de la industria tuvo efectos en la reacción del arquitecto, quien, tratando de mantener una velocidad creativa para la producción del espacio físico y del contexto social, termina por declinar la aplicabilidad de sus intenciones ideológicas: en la repetición industrial de sus soluciones, pierde el sentido reaccionario y vanguardista de su obra. Finalmente, el sistema hegemónico termina apropiándose de sus soluciones para volcarlas sobre el usufructo del suelo de la ciudad y por ende regenerando la producción de capital.

La crisis de la arquitectura moderna empieza en el momento en el cual su natural consignatario —el largo capital industrial— va más allá de la ideología fundamental, poniendo a un lado a las superestructuras. Desde este momento la ideología arquitectónica deja de cumplir cualquier propósito. La obstinada insistencia en ver sus propias hipótesis realizadas se convierte en la superación de realidades obsoletas o de perturbaciones inoportunas.¹⁹ (1996, pp.135-136)

La figura del arquitecto está en un punto inflexible. Su método fundamental para la creación de soluciones, el proyecto, es instrumentalizado en la búsqueda del *destino*, absorbido por la restructuración capitalista para la nueva labor que se da en la planificación como instrumento racional para la organización de la ciudad moderna. La anterior tarea del arquitecto como productor de objetos autónomos en la ciudad se ha vuelto inadecuada, su nueva tarea es la de ser agente organizador de la ciudad²⁰. “El arquitecto es un organizador, no un diseñador de objetos. Esta afirmación de Le Corbusier no es un eslogan sino una directiva obligatoria que conecta la iniciativa intelectual y la civilización *machinista*” (1996, p.125).

En los análisis de Fredric Jameson (1985) el asunto del rol ideológico del crítico y del arquitecto, encontrado en los textos *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* (1996) y en *Teorías e historias de la arquitectura* (1997), se divide en cinco características principales:

¹⁹ Traducción del autor: “The crisis of modern architecture begins in the very moment in which its natural consignee —large industrial capital— goes beyond the fundamental ideology, putting aside the suprastructures. From that moment on architectural ideology no longer has any purpose. The obstinate insistence on seeing its own hypothesis realized becomes either a surpassing of outdated realities or an importunate disturbance”.

²⁰ “Ahora ya no se trata de dar forma a elementos singulares de la ciudad, ni siquiera a prototipos simples. La unidad real del ciclo de producción que se identificó en la ciudad, el único papel adecuado para el arquitecto fue como organizador de ese ciclo” (1996, p.107).

Primera, para el crítico de la arquitectura no tiene sentido ser un ideólogo (asunto que retoma la idea de la paradoja de Mannheim, con la circularidad en la que nos sumen las ideologías), y con ideólogo Jameson se refiere a un visionario de las formas del futuro o de una arquitectura revolucionaria. Su rol debe ser absolutamente negativo, es decir, no debe determinar un deber ser sino un “no debe ser”; solo así puede desenmascarar la representación y destruir —como en el *Carácter destructivo* de Walter Benjamin (1989)— su significado y dejar abierta la potencialidad. Segunda, el arquitecto que se encuentra enmarcado en el sistema capitalista no puede tener la esperanza de visualizar una utopía arquitectónica radicalmente diferente. Tercera, la historia y la crítica de la arquitectura se tienden sobre la historia y la crítica de las ideologías de la arquitectura que se encuentran en los manifiestos y discursos de los arquitectos modernos. Cuarta, las prácticas críticas de la producción política y la producción estéticas se encuentran en sistemas lingüísticos distintos, por lo que hay una desconexión entre ellas (la crítica en la obra de arte es ambigua pues sugiere mediante imágenes, mientras la crítica política dice en palabras lo que facilita un solo significado) y no se puede esperar que la producción arquitectónica o estética sea inmediatamente política; es decir, la obra no es necesariamente crítica, es el sujeto quien puede ser crítico, así el arquitecto puede ser aún un sujeto político. Quinto, una arquitectura del futuro solo será concretamente y prácticamente posible cuando el futuro haya llegado.

El hecho es que, para los arquitectos, el descubrimiento de su decadencia como ideólogos activos, la conciencia de las enormes posibilidades tecnológicas disponibles para racionalizar ciudades y territorios, junto con el espectáculo cotidiano de sus residuos, y el hecho de que los métodos de diseño específicos quedan obsoletos incluso antes de que sea posible verificar sus hipótesis subyacentes en la realidad, todas crean una atmósfera de ansiedad. Ominosamente presente en el horizonte es el peor de los males: el declive del estatus profesional del arquitecto y su introducción en programas donde el papel ideológico de la arquitectura es mínimo.²¹ (Tafari, 1996, p.176)

²¹ Traducción del autor: “The fact is that, for architects, the discovery of their decline as active ideologists, the awareness of the enormous technological possibilities available for rationalizing cities and territories, coupled with the daily spectacle of their waste, and the fact that specific design methods become outdated even before it is possible to verify their underlying hypotheses in reality, all create an atmosphere of anxiety. And ominously present on the horizon is the worst of the evils: the decline of the architect’s ‘professional’ status and his introduction into programs where the ideological role of architecture is minimal”

Con el decaimiento de su rol ideológico y la pérdida del simbolismo en las artes modernas, a los diseñadores (en tanto *círculo práctico*) les quedan dos vías posibles para la acción simbólica: la de aquellos que soportan sus visiones del mundo en la búsqueda de los valores en la realidad, es decir, de la vigencia de los valores mismos; y la de quienes soportan sus visiones del mundo a partir de perspectivas que buscan más allá de la realidad, para revertir o modelar otras posibles realidades encontrándose con nuevos sistemas de valores.

La lectura pesimista²² del contexto de la arquitectura moderna para Tafuri lo lleva a invitar a los arquitectos a olvidarse de la angustia y volver a la práctica de “la pura arquitectura”, ámbito en el cual (alejados de las pretensiones ideológicas) se pueden llevar a cabo muy buenas obras y desarrollos para la arquitectura de la ciudad.

[...] uno es conducido casi automáticamente a descubrir lo que podría ser el ‘drama’ de la arquitectura hoy: esto es, a ver el retorno obligado de la arquitectura a la pura arquitectura, a la forma sin utopía; en el mejor caso, a la sublime futilidad. (prefacio IX)

Y en realidad, al analizar los argumentos radicales de Tafuri el panorama de las posibilidades para los arquitectos resulta angustiante. Sin embargo, como es dicho en el análisis de Jameson (1985), el sujeto político no tiene por qué olvidarse de sus pretensiones ideológicas, solo debe saber que la vía del proyecto arquitectónico crítico, “por sí solo revolucionaria”, es incierta y ambigua; pues la narrativa estética de la obra artística que es intencionalmente irónica sugiere, no dice; es decir, puede producir un *desdoblamiento de significados*. Las dos prácticas posibles para el arquitecto se bifurcan de esta manera en crítica y proyecto o en teoría y práctica; o lo que es lo mismo, decir y oponerse críticamente como sujeto y luego *sugerir* con un hacer intencionado (para mantener una congruencia), olvidando (como dice Tafuri) las pretensiones de una obra “que dice por sí sola”.

²² El pesimismo de Tafuri es caracterizado por Fredric Jameson en *Architecture and the critique of ideology* (1985) y en *The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodern Debate* (1984), (especialmente en este último) como un crítico “Anti-modernismo” y “Anti-postmodernismo”; según lo encontrado en el artículo de Gail Day (2012) para la revista *Historical Materialism*, llamado *Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestations of Political Memory* [Day, 2012, p.44]

4.3.3. El modelo como teoría y práctica: el plan como representación del espacio

Dos características asemejan el concepto de *narrativa utópica* en Ricoeur y el uso del concepto de modelo en Tafuri: la *distancia crítica* presente en el lenguaje narrativo de la ironía y la imagen de las artes que “petrifica” la representación de las utopías con relación a la idea social y la idea espacial. Tafuri es muy amplio en referencias para la ejemplificación sus argumentaciones; por esto y como resultado del análisis textual, se reúnen seis grupos asociados a *los modelos* y proyectos de artistas, arquitectos y diseñadores pertenecientes a las vanguardias modernas, que se relacionan, en tanto lenguaje narrativo, como imagen “petrificada” (los ejemplos elegidos marcan puntos importantes en la transformación histórica de las connotaciones y prácticas de la utopía).

El concepto del *modelo* se encuentra en el centro de las preocupaciones de Tafuri, ya que es el concepto práctico que le permite plantear la historia crítica de las prácticas artísticas de las vanguardias en la modernidad. En ese sentido el estudio de las posiciones críticas de las vanguardias como manifestaciones de la modernidad es para él un tema de análisis recurrente. El texto central donde expone este asunto es *Teorías e historias de la arquitectura* (1997), donde plantea (en el capítulo tercero “La arquitectura como metalenguaje: el valor crítico de la imagen”) su interés en que la “arquitectura y crítica no insisten, de hecho, en la misma área lingüística” (p.198) y, por lo tanto, ambas deberían mantenerse distantes; esto reafirma la idea de Jameson (1985), donde señala que la arquitectura es una práctica estética y la crítica una práctica lingüística.

[...] el contenido crítico de una obra intencionadamente irónica está más en las alusiones que en las demostraciones, más en lo que deja entender que en lo que dice, más en lo que afirma de forma paradójica que en lo que niega. (Tafuri, 1997, p.205)

Las referencias se agrupan según dos características: la primera se refiere a la dialéctica arquitectura (o arte) y crítica, “lo que se sugiere” y “lo que se dice”; o en otras palabras los *ámbitos prácticos* y los *ámbitos teóricos*; la segunda se refiere a las escalas espaciales hacia donde se dirigen la intencionalidad, el *edificio* y la *ciudad*.

El primer grupo es el de los *modelos sociales* del *socialismo utópico* (para Tafuri son lo mismo que la *utopía tradicional*). Estas utopías,

como modelos sociales, construyen un imaginario de operatividad social, acompañado de una noción concreta de espacio realizado que históricamente tuvo experimentaciones fallidas. Su forma narrativa irónica se opone a la realidad hegemónica, lo que resulta determinante para hacer factible su "deber ser" o verdad, expresada mediante el discurso crítico y determinista, junto con las representaciones, imágenes o imaginarios utilizados por su autor (lo dicho que soporta e incide en lo sugerido). Además, son imagen petrificada que representa idílicamente el mejor momento de la sociedad, que en su visión del espacio aportan gran cantidad de detalles (casi obsesivos) que resultan en una propuesta cerrada y completa, como noción de totalidad²³. Uno de los ejemplos que mejor caracteriza este socialismo utópico es el caso de Fourier (ya revisado en el capítulo anterior).

Las *modelos experimentales* de la arquitectura que aparecen después de la Ilustración, constituyen el segundo grupo, las *arquitecturas parlantes* que se enmarcan en el *ámbito práctico* con efectos sobre la *escala del edificio*. Estas arquitecturas, que son sugerencias de un lenguaje estético, se muestran posibles mediante el uso de las técnicas de representación con las cuales se describen y proyecta la arquitectura; mientras que su contenido visual ironiza y exagera intencionadamente las formas de la arquitectura para destruir los patrones tradicionales anteriores. Fueron imágenes arquitectónicas que tuvieron la pretensión de "lo nuevo" sobreponiéndose irónicamente a "lo viejo".

El tercer grupo, es el de los *manifiestos artísticos* de las vanguardias modernas, que se enmarcan en el *ámbito teórico* y que tienen un efecto sobre las realizaciones de sus proyectos artísticos. El manifiesto como forma literaria tiene la característica de señalar la urgencia de algo. Es en esta urgencia donde se manifiestan la ironía y la oposición con respecto al *status quo*. Por el carácter de urgencia, el manifiesto vanguardista, siendo crítico de lo anterior, señala lo que "debería ser", es decir, presenta una verdad urgente que se impone y busca la destrucción de la tradición anterior.

El cuarto grupo, es el de las *obras* (o realizaciones) *artísticas y proyectivas* de las vanguardias modernas, enmarcadas en el *ámbito práctico*, que tienen efecto sobre las representaciones y las estéticas que naturalizaron la imagen de la ciudad moderna (sobre *escala*

²³ Para una mejor ejemplificación, es oportuno remitirse al capítulo sobre Ricoeur, en el punto 3.3.4.

de ciudad). Lo que une a estas obras es la progresiva desaparición de los valores artísticos del expresionismo y el naturalismo, para plantear una forma estética ajena a las tradiciones descriptivas en el arte y lograr un abstraccionismo geométrico que naturaliza la ocupación artificiosa y *antiorgánica* de la ciudad. En ese sentido estas obras o realizaciones hacen uso del lenguaje estético para sugerir formas acordes con sus nociones trascendentes de la realidad. Otorgan a la forma una totalidad cerrada que determina la estética de su verdad y por lo tanto las tradiciones artísticas que les suceden entran en crisis y los valores descriptivos de la realidad social son destruidos en la superposición de lo nuevo.

El quinto grupo, corresponde a los *modelos teóricos* para la arquitectura y la ciudad, enmarcados en el *ámbito teórico*, que tienen efectos sobre las realizaciones de la ciudad moderna (sobre *escala de ciudad*). Este grupo de referencias de Tafuri se dividen en dos momentos: el primero, que empieza con la Ilustración y va hasta las primeras formas de la ciudad moderna del siglo XIX, muestran el paso entre lo que se dice y lo que se hace. El efecto que tiene el discurso, a modo de sugerencia (la forma), sobre lo que se realiza; es decir, la evolución de los discursos sobre la ciudad burguesa que pasan del naturalismo al racionalismo. Y un segundo momento, que abarca las transformaciones de finales del Siglo XIX y su conclusión en el modernismo de comienzos del Siglo XX. En este momento se presentan tres fenómenos: las teorías del espacio urbano en la ciudad americana, los modelos económicos para la ciudad americana y capitalista y, finalmente, la arquitectura de la metrópolis. Esta última esquematizan la constitución de la ciudad funcionalista pensada por el racionalismo, que deja de tener el tono apacible del siglo XIX y se convierte en discurso institucionalizado que formaliza verdades irrefutables para la arquitectura de la ciudad, a partir de instrumentos que reordenan el desarrollo capitalista en la ciudad. Un discurso de una verdad irrefutable.

El último grupo, es el de los *modelos prácticos* para la arquitectura y la ciudad, enmarcados en el *ámbito práctico*, que son las aplicaciones de los *modelos teóricos* usando los instrumentos prácticos de la planificación. Ejemplo de ellos, son las renovaciones urbanas producto de los planes para las ciudades europeas y las teorías, que se llevaron a la práctica, de la nueva ciudad americana capitalista.

Estos seis grupos son los que le permiten a Tafuri reconstruir una historia crítica de la arquitectura moderna que muestra el uso del

modelo (como narrativa trascendente y estructural de la acción simbólica de los grupos sociales), en las diferentes etapas de las vanguardias, como progresión de las ideas críticas, o teóricas, y su práctica en artes la arquitectura y el diseño. El papel de las vanguardias modernas fue construir realidades *ex novo* a partir de nuevos símbolos y significados públicos compuestos en obras con intencionalidad crítica. La crítica que Tafuri hace a las vanguardias, es sobre la ambigüedad de la ironía soportada en el lenguaje estético, criticismo irónico que terminó absorbido por la ideología hegemónica para la reformulación del modelo del capital en la ciudad.

4.3.4. De Étienne Louis Boullée y Antonio Sant'Elia a la arquitectura de la ciudad de Ludwig Hilberseimer

Basado en la teoría de Tafuri hay tres casos que vale la pena resaltar. Los dos primeros hacen referencia a los ámbitos teórico y práctico y a la escala de la arquitectura edilicia y la ciudad; el tercero, hace referencia a la institucionalización del lenguaje discursivo y la formalización del lenguaje estético de la metrópolis moderna.

El primero es el caso de Étienne Louis Boullée (1732-1799), arquitecto que en 1793 escribe *L'Architecture: Essai sur l'art* (La arquitectura: Ensayo sobre el arte). Este arquitecto francés es reconocido por una serie de dibujos realizados entre 1780 y la publicación de su ensayo en 1793. En estos grabados pone en práctica un neoclasicismo francés que se opone al clasicismo enseñado por sus maestros (entre los que vale la pena mencionar al arquitecto y urbanista Jacques-Francois Blondel²⁴). El caso de Boullée hace parte del grupo de las *arquitecturas parlantes*, debido a que su *ámbito práctico* tiene efecto sobre sus teorías de la arquitectura y el arte, tensión que consolida su manera de proyectar las "formas correctas" para los edificios del neoclásico. Su trabajo teórico y práctico puede ser analizado según los conceptos de *distancia crítica* y *distancia ficcional*.

Como *distancia crítica*, el ensayo de Boullée se opone a los conceptos tradicionales de la arquitectura y a los sistemas creativos, como teoría que aplica en sus realizaciones. Primero se opone a la noción de arquitectura vitrubiana como el arte de construir y, se-

²⁴ Contexto del autor que ha sido reseñado por Carlos Sambricio en la introducción del texto en la edición de 1985 de Gustavo Gili.

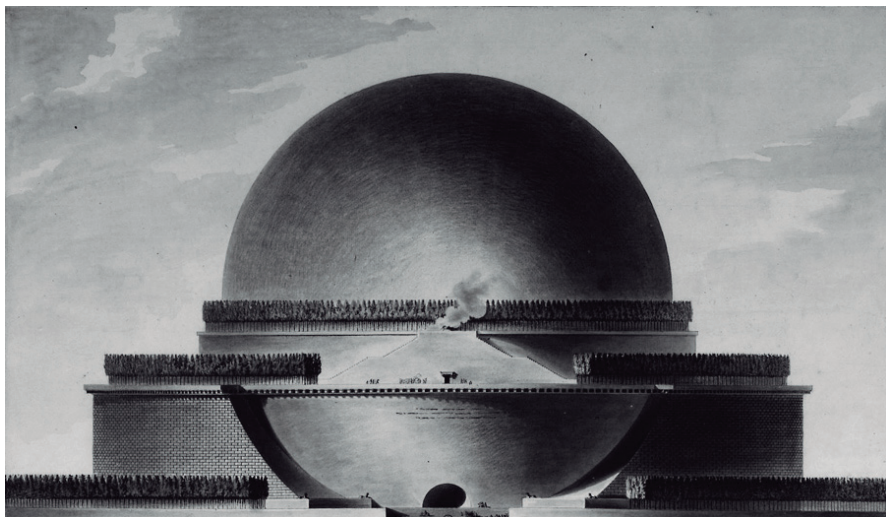


Figura 12. [Ilustración] Cenotafio de Newton - Etienne Louis Boullée (1783)

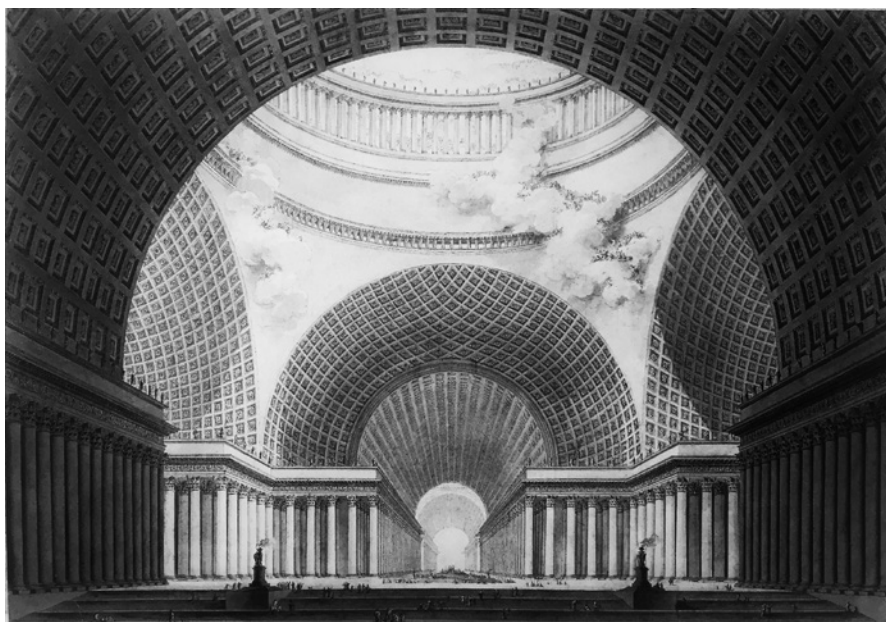


Figura 13. [Ilustración] La catedral metropolitana - Etienne Louis Boullée (s.f)

gundo, a la idea de la cabaña como origen de la arquitectura de Laugier. Boullée argumenta que la arquitectura constituye también un arte y este arte requiere de un trabajo previo que es correspondiente con la labor creativa. Señala que el arte de construir es únicamente la parte “científica” de la arquitectura (p.66), la que corresponde específicamente a los medios técnicos con los cuales es llevada a cabo; mientras que, entendida como bella arte, es la disciplina que se ocupa de la gestación de las ideas. Tanto es así, que establece una oposición a la idea de la cabaña primitiva y primigenia de Laugier, diciendo que esos antepasados tuvieron seguramente que idear primero la cabaña, para que luego pudiesen realizarla. Solo puede aparecer el resultado, luego de hacerse una imagen posible en la cabeza.

Estos argumentos críticos quieren oponerse a las formas preestablecidas que describían los tratados. En ese sentido su ensayo es “revolucionario”²⁵ y refleja su *distancia crítica*; primero, porque se aleja de las definiciones tradicionales y establecidas de la arquitectura; segundo, porque encuentra en la forma del ensayo la manera de describir (de decir) lo nuevo que quiere lograr con sus formas arquitectónicas (lo que sugieren). De esta manera, Tafuri ve en las prácticas de la *arquitectura parlante* de Boullée un nuevo método experimental para la creación de la arquitectura (Ver Figura 12). Si su maestro Blondel le había enseñado el clasicismo de los órdenes arquitectónicos, según el cual, el orden de los elementos grecolatinos debe ir aplicado a la arquitectura de acuerdo con los conceptos de simetría y proporción; él se opone a estas nociones tradicionales de la arquitectura y sus representaciones se superponen (y se imponen) y abren nuevas posibilidades al diseño moderno a partir de los métodos de creación de las bellas artes, los imaginarios visuales que son síntesis formal de las ideas.

Declara, además, que su perspectiva de la arquitectura está apenas en una etapa “infante”, y que su trabajo está en función de un estudio histórico de los volúmenes en la arquitectura apoyado en el estudio de las formas naturales. Para él no existe la invención pura de las formas y, en ese sentido, retorna a los preceptos de las formas clásicas: no puede existir la invención pura, ya que esto implicaría la genialidad y la capacidad de crear a semejanza de la naturaleza. El arte y la arquitectura no pueden más que intentar replicar las formas ya dadas por la naturaleza, y para ello el artista debe estar dispuesto a estudiarla profundamente.

²⁵ Apelativo utilizado por Emil Kaufman en su texto Los tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu (1952).

En relación con la *distancia ficcional* en las representaciones de la arquitectura de Boullée, su carácter *parlante* es lo que sugiere irónicamente el imaginario, es la narrativa utópica, fantástica o ficcional (Ver Figura 13). Si bien su posición no se basa inicialmente en la crítica lo anterior, sino en la sugerencia de las formas nuevas, la intencionalidad va más en función del método de creación que en el de realización. La narrativa utópica-ficcional se expresa en la irónica y desmesurada proporción del planteamiento de sus formas estéticas, ahí es donde se manifiesta la incongruencia de su posición.

Sus representaciones se fundamentan en el concepto de *carácter*, es decir en la representatividad que constituyen para un contexto histórico plagado de prácticas clásicas y tradicionales. Esos volúmenes megalómanos, según él, provienen del estudio de las formas naturales, lo que debe atestiguararse tanto en las proporciones como en los efectos de luz y sombra sobre el edificio. Es esto lo que les confiere un *carácter* espectacular para causar la impresión que el autor requiere en su espectador.

Si bien Boullée abre un nuevo campo formal desde las bellas artes para la arquitectura, su planteamiento estético individual es ficcional en tanto efecto político que sugiere una transformación de las prácticas disciplinares existentes —seguramente tuvo un efecto molesto para los arquitectos de su momento histórico—; y en cuanto efecto estético, como sugerencias formales, sus representaciones desbordan las posibilidades técnicas existentes e imaginables con relación a la megalomanía de sus estructuras arquitectónicas.

El segundo caso es el de Antonio Sant'Elia, arquitecto que en 1914 escribe *Manifiesto de la arquitectura futurista* (Sant'Elia, 2010, *s.p.*). Este arquitecto italiano es reconocido sobre todo por este manifiesto que está acompañado de una serie de dibujos llamados *Città nuova*²⁶ (Ver Figura 14). Este caso hace parte del grupo de los manifiestos, porque parte de un *ámbito teórico* con efectos sobre las formas estéticas de la arquitectura de la ciudad para la vanguardia futurista. Es desde esta perspectiva, que se puede hacer un análisis de sus planteamientos en cuanto a la *distancia crítica y ficcional*.

²⁶ En ese sentido, los dos casos son similares: ambos componen unas prácticas que están dirigidas a la dialéctica entre teoría y práctica; sin embargo, hay una diferencia, que está en el origen de su práctica: en Boullée, una práctica que determina su teoría, mientras en Sant'Elia es la teoría la que tiene efecto sobre su práctica.

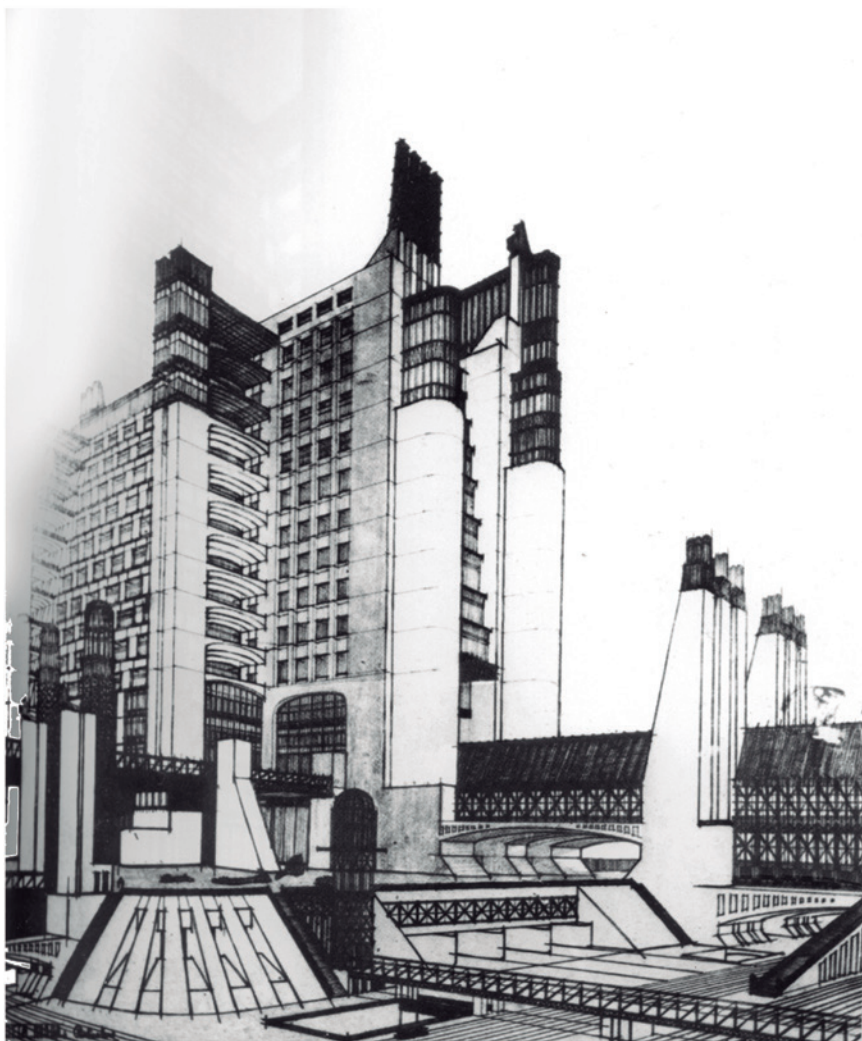


Figura 14. *[Ilustración] Citta Nuova - Antonio San't Elia (1914)*

En cuanto *distancia crítica*, la narrativa que presenta Sant'Elia en su manifiesto está absolutamente determinada a constituir la diferencia entre los preceptos de la arquitectura del pasado neoclasicista, y los suyos, que destruye cualquier significado de la arquitectura anterior: "a partir del siglo XVIII la arquitectura no existe. Una necia mezcla de los más variados elementos estilísticos, usada para enmascarar el esqueleto de la casa moderna, es lo que se llama arquitectura moderna" (Sant'Elia, 2010, *s.p.*). Así es como comienza el manifiesto futurista, desde el principio lanzándose a la destrucción de la noción tradicional de la arquitectura. Luego, a su tajante oposición, le urge la necesidad de exigir la desaparición de los métodos de proyectación de la arquitectura que se ordenan con base en la disposición de elementos ornamentales y estilísticos, para que pueda aparecer una nueva arquitectura limpia de ornamentos y artificiosa como la ciudad misma.

"Por arquitectura se debe entender el esfuerzo por armonizar con libertad y con gran audacia el ambiente con el hombre, es decir, hacer del mundo de las cosas una proyección directa del mundo del espíritu" (2010). Es decir, Sant'Elia pasa del estudio de la naturaleza de Boullée al reconocimiento de la artificiosidad de la máquina y de lo que la industria moderna puede llegar a construir mediante las nuevas tecnologías del concreto reforzado.

En el ensayo de Giulio Carlo Argan de 1930, *El pensamiento de Sant'Elia*, (Argan, 1969), argumenta que a Sant'Elia se le debe reconocer (sobre todo) por su "obra teórica", ya que en esta despliega un "carácter de unidad" (p.161) de pensamiento con respecto a sus realizaciones (como las imágenes de la *Città nuova*); y, que más allá de un asunto de gusto, su obra tiene un profundo sentido de agudeza y claridad en cuanto a los problemas que se plantean para la ciudad moderna. Lo que Argan destaca como mérito en Sant'Elia es su capacidad de reconocer el espíritu artificioso de su época, lo que lo hace un precursor de la arquitectura moderna y sus posibilidades.

Sant'Elia es un precursor en el haber planteado con agudeza y claridad, a propósito de la arquitectura moderna y de sus posibilidades, un problema de método crítico que considero fundamental. A través del lúcido planteamiento de este problema, él ha llegado a clarificarnos el contenido ideal de corrientes arquitectónicas que, aún hoy, asumen poses de positivismo. (p.167)

Si por los méritos de su obra teórica se puede reconocer el espíritu artificioso de la ciudad moderna, sus dibujos de la *Citta nuova* (que son la representación de sus imaginarios arquitectónicos del Futurismo) determinaron (como otras vanguardias lo hicieron) una nueva realidad estética y formal que debería realizarse, en este aspecto es aplicable el concepto de la distancia ficcional pues estas son representaciones que quieren ser imagen final: un destino formal que "naturalizará" la forma "antiorgánica" de la ciudad.

El último caso es el de Ludwig Hilberseimer (1999), arquitecto alemán que escribió *Großstadt Architektur (La arquitectura de la ciudad)* en 1927. Tafuri lo considera una pieza clave en la radicalización de la arquitectura como estructura de la ciudad que entiende la totalidad como una máquina social. Este caso es seleccionado del grupo de los *modelos teóricos*, por su gran influencia en el *ámbito teórico* sobre la forma racionalizada de la ciudad moderna y el decaimiento del papel ideológico que tiene la figura del arquitecto en la sociedad. Es en este sentido que se puede analizar con relación a la *distancia crítica y ficcional*.

En cuanto a la *distancia crítica*, el modelo teórico de la gran ciudad, o la metrópolis, es el origen de las nuevas funciones otorgadas al arquitecto. Pues, en ese continuo proceso crítico y de oposición realizado por las vanguardias se logra deformar el significado de arquitectura, al punto en que, una redefinición de sus prácticas disciplinares se hace necesaria. Si el arquitecto había sido quien construía (noción vitrubiana) y quien diseñaba los edificios (usando los métodos de las bellas artes), en la arquitectura de la ciudad de Hilberseimer ese rol desaparece con el bloque sin forma (Ver Figura 15) y aparece como rol de organizador de la forma de la ciudad.

Para Hilberseimer, el "objeto" no había entrado en crisis: ya había desaparecido del panorama de sus consideraciones, y la única situación ahí demandando su atención fue la dictada por las leyes de la organización. El valor real de la contribución de Hilberseimer se ha visto, correctamente, al recaer precisamente sobre esto.²⁷ (Tafuri, 1996, p.107)

En cuanto a la *distancia ficcional*, esta se manifiesta en el modelo de ciudad que se construye mediante la unidad "bloque" (Ver Figura 16). Parte precisamente de la idea crítica que otorga una

²⁷ Traducción del autor: "For Hilberseimer, the 'object' did not enter into crisis: it had already disappeared from the panorama of his considerations, and the only situation there demanding his attention was that dictated by the laws of organization. The real value of Hilberseimer's contribution has been seen, correctly, to lie precisely in this".



Figura 15. *[Ilustración] La ciudad vertical - Ludwig Hilberseimer (1927)*

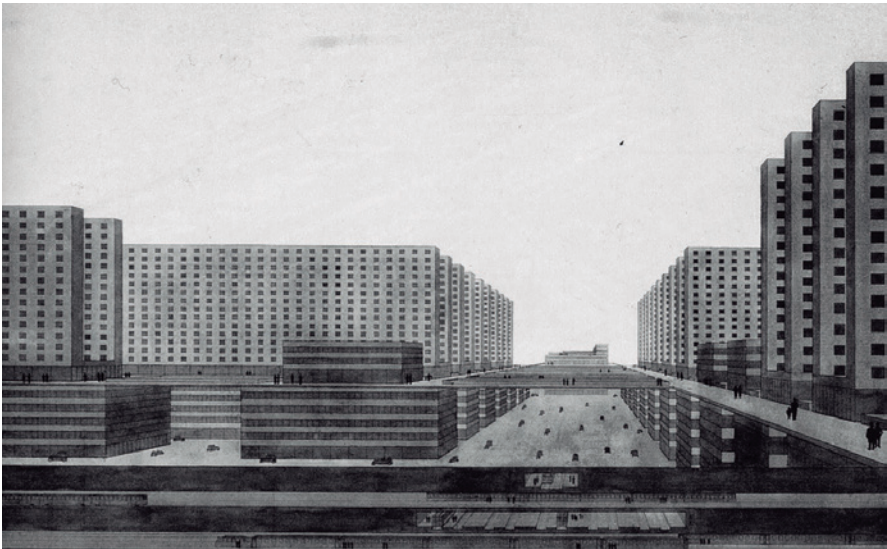


Figura 16. *[Ilustración] La ciudad vertical - Ludwig Hilberseimer (1927)*

nueva función al arquitecto, como organizador del desarrollo capitalista para la gran ciudad; y así, la unidad-célula, que no tiene forma individualizada, puede ser reproducida industrialmente para la expansión masiva de la ciudad. El edificio célula representa para el arquitecto una estructura base que concreta y hace posible un programa de producción hegemónico, y por lo tanto, el Plan se hace mecanismo operativo.

Los tres casos analizados a la luz de la *distancia* tanto *crítica* como *ficcional*, permiten comprender las fases progresivas que llevan a la degradación o "muerte"²⁸ ideológica de la arquitectura. Desde la apuesta de Boullée que se opone a la simple organización de los elementos preformados que determinan el orden proporcional del clasicismo y la apertura a las bellas artes para la definición formal de las estéticas neoclásicas; pasando por la necesidad en Sant'Elia de que la arquitectura sea representación en la ciudad del espíritu técnico y formal del modernismo industrial que determina la forma de las nuevas arquitecturas industriales y que eliminan todo ornamento; hasta la teoría de Hilberseimer, que se basa en la unidad "bloque" para dar sentido al crecimiento económico de la ciudad capitalista y que elimina cualquier sentido estético formal de los edificios, mediante la instrumentalización de los bloques como planificación y organización de la ciudad.

4.4. De la utopía social a la utopía tecnológica

La *utopía* para Tafuri es una visión estructural de la totalidad que es y que será, un sistema de orientación con el cual romper las relaciones del orden existente, el *statu quo*: es prefiguración de modelos finales y universales, en relación con las realidades dadas.

Su principal argumento y valor con respecto al concepto de *utopía* es que toda la progresión de la práctica llevó a la arquitectura a la renuncia de la ideología, del objeto y su forma. La "pura arquitectura" que es forma sin utopía, transformación de la utopía social en utopía de la forma, admitió el uso del proyecto como herramienta principal de la arquitectura moderna, en función de la construcción de planes que permitiesen al capitalismo dominar la imagen del futuro, anulando la posibilidad de una revolución y restableciendo un "destino" como fin último.

²⁸ Como Tafuri indica en la entrevista Transitions (1981), los ensayos radicales sobre la arquitectura y la metrópolis fueron tomados por la crítica como la proclamación de la muerte de la arquitectura.

Convertir la ideología en utopía se hizo imperativo. Para sobrevivir, la ideología tuvo que negarse a sí misma como tal, quebrar sus propias formas cristalizadas, y lanzarse enteramente a la construcción del futuro. Esta revisión de la ideología fue, pues, un proyecto para establecer el dominio de una ideología realizada sobre las formas de desarrollo.²⁹ (p.50)

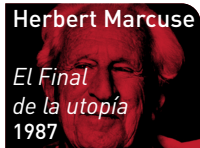
En este sentido, se reificó tanto el proyecto como la utopía, los formalismos fueron agotando los idealismos sociales de manera que un nuevo utopismo se introdujo en los métodos del proyecto y, por tanto, que quedó implícito en la concreción de “cosas” reales y construidas. En el momento de este decaimiento de la arquitectura se tomaron dos determinaciones: la primera, fue la de cargar al objeto de intencionalidades transformadoras de la sociedad; y la segunda, fue la de asumir una ideología regresiva, que como idealismo se agota en un utopismo nostálgico, utopismo por medio del cual se intentó (infructuosamente) restaurar las energías reformistas de la sociedad.

Es así como la utopía termina por ser “destino”, utopía tecnológica que está al servicio y en función del desarrollo: “una herramienta para la extracción del consenso” (p.72). La utopía se vuelve un medio para un fin, su naturaleza reformista se ve deformada y cosificada, en ilusiones y deseos, que no se encuentran ni en el límite de lo posible ni en el límite de lo imposible. Si la imagen del futuro está dominada, y por lo tanto en la práctica lo están los anhelos utópicos, el sistema se encamina a una declinación de las utopías, a su muerte, es decir, a un acortamiento de la *distancia ficcional* con la realidad.

²⁹ Traducción del autor: “To turn ideology into utopia thus became imperative. In order to survive, ideology had to negate itself as such, break its own crystallized forms, and throw itself entirely into the construction of the future. This revision of ideology was thus a project for establishing the dominion of a realized ideology over the forms of development”.

5. Utopía y posibilidad: la crítica de la irrealizabilidad en Herbert Marcuse

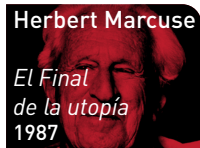
Este capítulo está basado en el texto *El final de la utopía* (1987) de Herbert Marcuse donde se cuestionan las posibilidades reales de transformación de la utopía, realizando una crítica a las connotaciones de su "imposibilidad" e "irrealizabilidad" señaladas por Karl Mannheim. A partir de esto, se presenta una tensión dialéctica entre la *ideología* y la *utopía* que permite disminuir su sentido *patológico* y un desarrollo práctico *constitutivo* de ambos términos. Aplicando el análisis planteado, es posible establecer el *proyecto de acción* como un método de intervención social que aleja la imposibilidad. En otras palabras, la posibilidad transformada en *proyecto*.



1. Diagrama del concepto de círculo práctico en Marcuse



2. Diagrama del concepto de distancia en Marcuse



Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

"Socialismo utópico" (Engels)
Sociedades Falanges
Fourier 1837

5.1. Contexto: Marcuse en El final de la utopía (1987)

El texto *El final de la utopía* (Marcuse 1987) es el resultado de unas conferencias y coloquios realizados en la Universidad Libre de Berlín en 1967. El nombre de la primera conferencia, *El final de la utopía*, fue usado para el título del libro compilatorio; en este texto también aparecen, la segunda conferencia, *El problema de la violencia en la oposición*; y los dos coloquios *Moral y política en la sociedad opulenta y Vietnam. El tercer mundo y la oposición a la metrópolis*. El contexto social de su aparición fue la Alemania de 1968 año en el cual el movimiento estudiantil estaba agitado por los discursos antiburgués, antimperialista y anticapitalista, que luego, en mayo de 1968, daría un vuelco revolucionario a los movimientos estudiantiles de algunas ciudades europeas.

El argumento principal del texto expresa que en su contemporaneidad es posible consolidar una sociedad libre. Que el desarrollo tecnológico ya ha llegado a un punto en el que las formas de la producción pueden “erradicar el hambre y la miseria”, y que esto no es ningún sueño utópico. Este eje temático ético ya había sido delineado y estructurado en otros de sus textos anteriores como *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad* (1932), *Razón y revolución* (1941), *Eros y civilización* (1953) y *El hombre unidimensional* (1964)¹.

El final de la utopía no tiene entonces el significado inmediato que sugiere el título, no es una capitulación ni una rendición ni una declinación final de los anhelos reformistas que aparecieron con la teoría crítica marxista, ni de los proyectos vanguardistas para la transformación de la ciudad; este “final” de la utopía es más una apuesta por demostrar, desde un análisis dialéctico, que sus posibilidades están siempre latentes.

5.2. Ideología y utopía: declinación de la patología

El texto *El final de la utopía* comienza con una declaración: en la actualidad el mundo se rige por la posibilidad técnica, por eso el

¹ En la introducción a *El final de la utopía* (1987) de la edición Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo de la Editorial Planeta se dice: “desde su primera obra, ‘Ontología de Hegel y teoría de la historicidad’, hasta [...] ‘El hombre unidimensional’, Marcuse ha intentado mostrar precisamente que la utopía es ya un tópos histórico, que el pensamiento, en su negatividad, no denuncia tan solo lo existente, sino que además, al criticarlo, está abriendo ya las posibilidades de una real transformación” (Marcuse, 1987,p.IV)

anhelo de transformación es posible en el presente, además “su *topos*² es histórico” (Marcuse, 1987, p.7). El argumento principal del texto reivindica la posibilidad de una alternativa, pues en el contexto histórico, social y cultural contemporáneo (en el que las técnicas han progresado al punto de tener el poder de “acabar con el ham-bre”) es innegable que se pueda concretar una ética de un mundo libre. Esta argumentación es posible porque el análisis crítico se opone en primera instancia al destino de la sociedad no-libre y luego examina las posibilidades de una reforma total de la sociedad, que pretende romper con el continuo histórico, de lo que resulta un “final de la historia”, es decir, un “final de la historia” que es ruptura entre lo viejo y lo nuevo.

Como se explica en el contexto, se puede encontrar una congruencia de los intereses críticos en sus ensayos que despliega la construcción de argumentos marxistas para la crítica de la ideología de las sociedades industriales. El rol principal que tiene la noción de *ideología* para Marcuse es el de apuntar la estrategia crítica sobre esta. El autor no define lo que entiende por ideología, más bien se ocupa de la crítica de esta en torno a los grupos sociales de las sociedades burguesas industriales. Es por esto, que puede dedicar gran parte de sus argumentaciones a la definición de su principal problema el *Final de la utopía* y, con él, a su entendimiento del significado del concepto de *utopía*.

Lo que Marcuse presenta, es una visión conceptual de la utopía en un momento en el cual, por su contexto histórico, es posible ver la potencialidad transformadora de los proyectos socialistas. Acompañado de la crítica de la ideología, plantea una vía hacia su objetivo ético, y deja entrever, cuál es su posición ideológica. El fin de la utopía para él supone una revisión crítica de las condiciones por las cuales, en la práctica, no se ha podido concretar la utopía socialista-comunista, por lo que realiza una revisión conceptual del significado de la palabra *utopía*.

En cuanto crítica de la ideología, el autor ve conveniente la continuación de un examen de las condiciones y las características del capitalismo tardío como sistema político, económico y social. En cuanto a la noción de *utopía*, este da por hecho que las posibilidades técnicas de la contemporaneidad pueden acabar con las desigualdades mundiales, por lo que declara la necesidad de una

² Con respecto al *topos*, el texto no proporciona una definición, pero por cercanía con el asunto de la *u-topía*, se interpreta como lugar, pues es el significado del sufijo griego.

declinación del concepto de *utopía* en tanto estos sueños ya no son irrealizables: "El concepto de utopía es un concepto histórico. Se refiere a los proyectos de transformación social que se consideran imposibles. ¿Por qué razones imposibles?" (1987, p.8).

Esa declinación de la utopía como sueño irrealizable es la declinación del significado patológico de la utopía y la búsqueda por la concreción de lo constitutivo, o en palabras de Ricoeur (1996), la utopía no como sueño irrealizable sino como sueño que está en vías de realizarse. Para argumentar la declinación del sueño irrealizable, Marcuse esboza dos tipos de impedimentos que se oponen a la realización de una utopía. Primero, que el planteamiento se manifieste en contradicción con las leyes biológicas y físicas universales, o lo *absolutamente utópico*, segundo, que el planteamiento se manifieste en oposición o contradicción con algunos factores histórico sociales que son superables, como la inmadurez social que no acepta la necesidad de la transformación o una inconciencia manifiesta de la intencionalidad de la *utopía*, lo *relativamente utópico*.

Para Marcuse, solo se puede utilizar el concepto de utopía en el sentido patológico del *sueño irrealizable*, lo *absolutamente utópico*. Es evidente que para él el concepto de utopía es dañino pues permite determinar lo *relativamente utópico* como patológico, cuando los medios técnicos actuales permitirían la realización de tal utopía social. En este sentido Marcuse critica a Mannheim:

Los criterios de Karl Mannheim, por ejemplo, son insuficientes para la irrealizabilidad de tales proyectos, por la sencilla razón, por de pronto, de que la irrealizabilidad no se puede definir en este caso más que ex post. No es nada sorprendente el que se llame irrealizable a un proyecto de transformación social por el hecho de que ha resultado irreal en la historia. Pero, en segundo lugar, el criterio de irrealizabilidad en este sentido es inadecuado porque puede ocurrir perfectamente que la realización de un proyecto revolucionario sea impedida por fuerzas y movimientos opuestos que son precisamente superables. (p.9)

La crítica al concepto de *irrealizabilidad* de Mannheim consiste en que este concepto, que se supone un verificador de las propuestas utópicas, solo puede aplicarse *a posteriori*. Evidencia además la intencionalidad en la construcción del discurso de Marcuse: él trata de encontrar los medios necesarios para realizar lo *relativamente utópico*, es decir, lo que no ha sido realizado por la inmadurez política o por la inconciencia del momento histórico. Tiene razón en

evidenciar que la realizabilidad, la congruencia o la incongruencia, es decir, todo el proceso de verificación propuesto por Mannheim solo puede ser valorado en el momento en que la utopía se ha realizado o se ha declarado o cuando ha fracasado en sus propósitos.

Así, la utopía “en el sentido estricto” se relaciona según Marcuse con las “utopías de escape” de Lewis Mumford (2013): la utopía es entonces aquello que se configura como idea trascendente que solo tiene un efecto evasivo, de escape a la realidad en la que se encuentra el sujeto, y como ejemplo está la “arcaica idea de la eterna juventud del hombre” (p.9). El interés por el discurso de Marcuse radica en la apertura que plantea un accionar con base en las posibilidades y la urgencia de los proyectos de acción, que son métodos proyectuales de experimentación para desarrollar acciones en la búsqueda de propósitos colectivos. No deja de llamar la atención la posible influencia que el texto *El final de la utopía* (1987) tuviera para las acciones estudiantiles de izquierda de Mayo del 68 en París, que con la arenga “seamos realistas pidamos lo imposible” expresan el sentido que Marcuse da al concepto de utopía.

5.3. Dialéctica, utopía y proyecto, la urgencia, la intencionalidad y la posibilidad

Toda la argumentación de Marcuse adquiere sentido con la crítica de la ideología del capitalismo. Según él, todo parte de la oposición entre el “reino de la libertad” y el “reino de la necesidad”, pues el capitalismo perpetúa el “reino de la necesidad” para que no pueda darse una liberación del trabajo; esto es lo que Tafuri ha llamado *ideología del trabajo*, que está muy presente en toda la teoría crítica marxista. Para Marcuse la “utopía” de una sociedad libre es hoy realizable, y necesita tanto de la inversión de los significados de la utopía (narrativa utópica) como de los valores expresados en su crítica. Por lo tanto, la intención de sus argumentos está dirigida hacia los proyectos de acción en el presente, para que el “reino de la libertad” sea encontrado más allá del “reino de la necesidad”, y así pueda ser concretada la ética de la sociedad libre (p.8).

Este es el punto crítico que él ve en la historia del capitalismo tardío, la idea de que la civilización ha sido la historia de la dominación organizada (Baigorria 1995), por lo que es necesaria la crítica que permita expresar cuáles son las necesidades que en el sistema existente se normalizan para naturalizar la ex-tracción del consenso colectivo mediante la individualización, el deseo y

la racionalización del trabajo, sujetando al hombre a un destino inevitable, que le hace olvidar o ignorar la posibilidad real de una sociedad libre y desigual.

En la dialéctica de la *utopía* y el *proyecto*, la urgencia expresada es la de una mayor cercanía al presente, al realismo, de manera que en el proceso se pueda realizar lo *relativamente utópico* y se descarte la connotación patológica que imposibilita asimilar la pertinencia de la acción. La intencionalidad como guía de la acción se da en tanto distancia crítica o de la crítica de la ideología que mantiene una posición opuesta al *statu quo*, y la necesidad de proyectos realistas que puedan concretar la transformación social "relativamente" necesaria; por esto el proyecto como método y guía de la acción posibilita la realización de los planteamientos no-utópicos.

5.3.1. Realismo y práctica en el tiempo presente

La apuesta argumentativa evidencia, en primer lugar, la reducción teórica de la *distancia ficcional* a un nivel en el que se destaca el realismo; en segundo lugar, la insistencia de una oposición al *statu quo* que pretende activar la conciencia y la *distancia crítica* de la masa, en relación con los poderes represivos de las ideologías hegemónicas; en tercer lugar (y tal vez el de más fuerza), la idea del "final de la utopía" demuestra la progresión que la noción de *utopía* ha tenido para la cultura revolucionaria: un paso más en la progresión de la distancia *utópica* (Distancia que muestra la evolución del concepto en la historia).

La *distancia ficcional* se manifiesta en el momento en el que Marcuse da por eliminado el uso del concepto de *utopía*, pues su significado (patológico) como idea irrealizable se utiliza como significado generalizado con el cual los grupos sociales en el poder pueden señalar la patología en cualquier proyecto que sea desviación del *statu quo*, por lo que es poco probable que se singularice lo posible (constitutivo) y se destaque la diferencia entre lo *relativamente utópico* sobre lo *absolutamente utópico*. Así, el uso del concepto de *utopía* puede resultar dañino e impertinente para aquellas propuestas de transformación que resulten irreales únicamente por razones "subjetivas". El solo uso del concepto puede llevar al autor a la destrucción de la ficción (por opuesta a las leyes naturales), pero puede incluso descartar de pleno la posición crítica sugerida en una propuesta aguda y pertinente.

La crítica a la "irrealizabilidad" expresa a su vez el deseo de la posibilidad: la reducción del sueño irrealizable al sueño que quiere concretarse. Lo dicho por Marcuse en *El final de la utopía* es en todo sentido un intento por anular la *distancia ficcional* mediante estrategias críticas, que evidencian la urgencia social de la superación de las barreras subjetivas (políticas o ideológicas) y la necesidad de un enfoque realista para el análisis de las posibilidades de las prácticas alternativas. El surgimiento del realismo permite al sujeto cuestionarse (por oposición) tanto la presunta "imposibilidad" de la alternativa como la perpetuación del destino en el sistema capitalista.

[...] que estén técnicamente presentes las fuerzas materiales e intelectuales necesarias para realizar la transformación, aunque la organización existente de las fuerzas productivas impida su aplicación racional. Me parece que en este sentido podemos hablar hoy, efectivamente, de un final de la utopía. (Marcuse, 1987, p.10)

La noción de *final de la utopía* como reducción de la *distancia ficcional* le abre la posibilidad a Marcuse para desarrollar un dispositivo crítico que se oponga al sistema capitalista, manifestándose la *distancia crítica*. Para él la sociedad no-libre es aquella que encuentra la libertad en sus necesidades (que son la cosificación de los deseos) o en el "reino de la necesidad", por lo que se encuentra atrapada con el único destino de replicar y repetir las necesidades del sistema. Para poder salir del reino de las necesidades la sociedad debe "romper con el continuo histórico", para que mediante la ruptura se construyan otros valores más acordes con la idea posible de una sociedad libre y justa.

El último asunto es el de la *distancia utópica*, con el cual se compone otro paso en la transformación del concepto de utopía. La posición y el significado del término utopía (con base en el *final de la utopía*) constituyen un momento histórico en el que la declinación de las utopías junto con la urgencia crítica expresada ponen en crisis el sentido fantasioso y evasivo de la *utopía*, para dar paso al momento del realismo en el que el *proyecto de acción* guía la transformación del presente. La exaltación del sentido patológico de la utopía (como sueño irrealizable) y la declinación de la utopía misma ponen en crisis la ficción y dejan de esta manera que, mediante el realismo, el sujeto practique tanto la estrategia crítica como el método del proyecto.

5.3.2. *Círculo práctico, sociedad y revolución*

El discurso de Marcuse está muy relacionado con los movimientos estudiantiles del 68. Aunque en el texto *El final de la utopía* no es explícito el uso del concepto de *ideología*, el contexto de izquierda de su crítica, se opone a las estructuras de producción de la sociedad industrializante que busca "la eliminación de los horrores de la industrialización y la comercialización capitalista" (1987, p.15), que es básicamente como el poder tecnológico de la industria perpetúa la comercialización masiva de cosas-deseos, que al normalizar la "necesidad" en el imaginario colectivo, posibilita y hace operativa la herramienta tecnológica para ser represiva de la ética de la libertad.

Esas barreras políticas "subjetivas" y "objetivas" son hoy superables. De esta afirmación se puede obtener un sentido de la ideología, que esquematice la circularidad que existe en la dialéctica ideología y utopía. Se dice que las barreras son subjetivas, pues son posiciones "inmaduras" o "inconscientes", y que son objetivas porque proceden de la "manipulación". Esta postura corresponde con las tres formas de posición política que Mannheim, en otras palabras, ha agrupado como la *mentalidad ideológica*, que se refleja en el sujeto como el inconsciente, el insincero y el engañador. Marcuse les critica a los ideólogos sus métodos para hacerles caer en cuenta de lo negativo y lo patológico de su sistema social autolegitimante, y a los utopistas o progresistas les reduce la distancia ficcional, de manera que estén en un camino más cercano al realismo y pueda así avivarse su lucha.

Cuando no existe la necesidad vital de que se suprima el trabajo, cuando por el contrario, existe la necesidad de continuación del trabajo hasta cuando este deja de ser socialmente necesario; cuando no hay necesidad de gozar, de ser feliz con la conciencia tranquila, sino la necesidad de tener que ganarlo y merecerlo todo en una vida que es todo lo miserable que se pueda imaginar; cuando esas necesidades vitales no existen o, existiendo, son apagadas por las necesidades represivas, entonces lo único que se puede esperar de las nuevas posibilidades técnicas es efectivamente que se conviertan en posibilidades de represión. (p.14)

Sergi Ruiz (2011) señala que Marcuse junto con Paul Sartre, Henri Lefebvre, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, entre otros, fueron quienes motivaron desde la intelectualidad a los estudiantes de Francia, Alemania y de varias ciudades europeas y americanas

para que se levantaran en 1968 en contra de los beneficios que otorgan el establecimiento y la institucionalidad a la sociedad industrializante, opulenta y capitalista, en la que las desigualdades son cada vez mayores:

Estamos dispuestos a afirmar que, frente al sistema establecido, el movimiento estudiantil es de una importancia capital y quizás decisiva, ya que, sin hacer promesas y, por el contrario, descartando toda afirmación prematura, opone y mantiene una potencia de rechazo capaz, creemos nosotros, de abrir un porvenir. (Ruíz, 2011 s.p.)

Esto muestra cómo al discurso de Marcuse se le puede aplicar el concepto de *círculo práctico*. Esta revolución estudiantil tuvo consignas como: “seamos realistas, pidamos lo imposible” o “prohibido prohibir”, que manifiestan y dan cuenta de la influencia que tuvo el discurso en *El final de la utopía*, como la intención de reducir la *distancia ficcional* y la *crítica* a los métodos autolegitimantes de las burguesías. Como caso histórico, los hechos del 68 con la relación activa e influyente que tuvo el texto dan cuenta del lugar en el que se posicionan tanto el discurso como las acciones revolucionarias de los estudiantes dentro del *círculo práctico* y los enfrentamientos sociales por el poder. Al final la revuelta tal vez no haya llegado a transformar su realidad, y esto es precisamente por lo señalado en *El final de la utopía*, pues los anhelos de transformación y libertad no condujeron a un cambio radical de la necesidad en los estudiantes.

Las necesidades que se han encontrado en el marco del continuo histórico del progreso son aquellas que han sido desarrolladas y satisfechas al interior del sistema existente; estas continúan reproduciendo la sociedad represiva por medio de los individuos mismos, es decir, los individuos son quienes continúan y reproducen la represión mediante la reiteración en sus necesidades (que son las del sistema). Esto no quiere decir que no se deba trabajar; al contrario, lo que se busca es que el “reino de la necesidad” sea encontrado dentro del “reino de la libertad” y de esta manera el trabajo sea más un juego de creación libre para la mejoría de las capacidades individuales del sujeto, opuesto a un trabajo en el cual el cuerpo está oprimido y subyugado por el trabajo mecánico y sin sentido, y por la conciencia de su construcción. Marcuse añade que, si este sistema de necesidades se reprodujera, incluso después de la vigencia de una revolución, y los sujetos no alterarían la

relación entre los dos reinos, impedirían completamente la consecución de los propósitos revolucionarios.

El valor de la argumentación de Marcuse, que va más allá de la destrucción del concepto de *utopía* en el sentido de las luchas sociales, es que abre el discurso a la disolución de las barreras políticas, y al análisis de lo posible en las alternativas sociales, sea para el socialismo o para cualquier otra alternativa reformista, de manera que pueda darse la transformación de los valores anticuados o anacrónicos, y se concreten así otros valores más acordes con la época, sus estructuras sociales, culturales y físicas.

5.3.3. Proyectos de acción: del modelo-imagen a la práctica experimental

El cuestionamiento de la “irrealizabilidad” de las utopías hecho por Marcuse ha permitido consolidar dos razonamientos: que la “utopía” hoy puede ser posible pues los medios técnicos actuales refrendan su posibilidad; y que, por ello, solo debemos hablar de utopía en el sentido de lo *absolutamente utópico* y patológico, cuando estas ideas van en contra de las leyes de lo naturalmente posible.

La crítica de la ideología de las sociedades industrializantes en Marcuse pone en cuestión la idea de la *necesidad* y con ello el tipo de trabajo socialmente aceptable en el marco del sistema de producción capitalista. Si, como dice Marcuse, “el desarrollo de las fuerzas productivas ha alcanzado hoy un nivel en el cual exige realmente nuevas necesidades vitales para poder dar razón de las condiciones de la libertad” (Marcuse, 1987, p.12), quiere decir que no hay salida del reino de la necesidad si el cuerpo sigue considerándose primordialmente como un instrumento de la producción. Bien hace Marcuse en aclarar que, al poner en crisis los “horrores de la industrialización” y de la técnica, no se refiere a una “regresión romántica a la prehistoria de la técnica” (1987, p.16), sino al mejor uso de los avances técnicos para la consolidación de una sociedad emancipada.

El ejercicio de abrir espacio en la conciencia humana mediante la crítica y el establecimiento de paralelos con la realidad, para demostrar la necesidad de la transformación, plantea en un segundo plano la urgencia de activar la imaginación en busca de la concreción de las posibilidades. “[La última frontera capitalista] conduce a

la imaginación productiva como fuerza productiva científicamente conformada, a la imaginación productiva que proyecte las posibilidades de una existencia humana libre sobre la base de las correspondientes posibilidades del desarrollo de las fuerzas productivas" (p.14).

Se trata entonces de la necesidad de activar la imaginación productiva y la conciencia de las necesidades en los sistemas culturales, de manera que se logren la experimentación y la ruptura con el estado de la realidad, lo que pone en práctica los métodos de los *proyectos de acción*. Solo mediante la inversión de las necesidades y la deconstrucción de los imaginarios instalados en la conciencia colectiva será posible proponer nuevos sistemas de valor, y no en la teoría, sino en la acción práctica. "Una sociedad en la cual el trabajo, incluso el trabajo socialmente necesario, pudiera organizarse en armonía con las necesidades y las inclinaciones instintivas de los hombres" (p.17).

El concepto de *proyecto de acción* coincide con dos premisas con Ricoeur. Una, la reducción de la *distancia ficcional* manteniendo la función del sujeto de oponerse a los "establecimientos", a las normalizaciones y a las naturalizaciones. Y otra, el método con el cual se puede poner la imaginación productiva al servicio de la búsqueda mediante la experimentación en el tiempo presente de todas las posibilidades que involucren una transformación del estado actual de esa realidad.

Si la imaginación es un estado previo a la comprobación, a la acción y su consecuencia, el *proyecto de acción* es una apuesta por la experimentación en el marco histórico, es la puesta en práctica de la voluntad creativa proveniente de la imaginación y la puesta en marcha de acciones simbólicas concretas para modificar y transformar el continuo progreso. Según Marcuse, es tiempo para realizar la utopía socialista, no hay que esperar a un momento idílico en el que las condiciones estén dadas para que resulte una revolución, pues la esperanza es futura, mientras que en el plano concreto de nuestra realidad social las fuerzas materiales e intelectuales ya están dispuestas para la realización de la sociedad libre.

5.3.4. De Fourier a las Utopías piratas de Hakim Bey

La única referencia a las utopías que tiene relación con la arquitectura en el texto de Marcuse tiene que ver con la obra de Charles Fourier y al caso de las *sociedades falanges* analizado en el capítu-

lo sobre Ricoeur (numeral 3.3.4.) habría que añadir, de acuerdo con lo dicho por Marcuse en el texto.

No es casual que la obra de Fourier vuelva a ser actual para la intelectualidad de vanguardia izquierdista. [...] Fourier ha sido el primero, como reconocieron Marx y Engels, y también el único en poner de manifiesto esta diferencia cualitativa entre la sociedad libre y la no-libre, sin asustarse, como en parte se asustó Marx, al ponerse a hablar de una sociedad posible en la cual el trabajo fuera juego. (Marcuse, 1987, p.17)

Hay varios encuentros que se pueden señalar entre Marcuse y lo previamente analizado de Fourier. Lo primero es que, en la narrativa utópica de las *sociedades falanges*, la "inversión" funciona para esbozar en teoría unas alternativas a la forma normalizada con la cual se relacionan los sujetos en el sistema capitalista. Lo segundo es que la utopía de Fourier, como sueño a concretarse (relativamente utópico), logró por lo menos un estado de experimentación de su modelo social en el plano del espacio físico, del plano metafísico al plano físico del presente. Lo tercero es que, como Fourier alcanza a llevar su modelo a la experiencia histórica, se evidencia que el topos sí es histórico, pues se puede ubicar en el continuo histórico; lo que lleva a entender que, si las experimentaciones de Fourier y algunos de sus adeptos han resultado en fracaso, no significa que sean "irrealizables"; al contrario, significa que su propuesta tal vez no pudo concretarse pues el contexto social de la época era aún inmaduro o inconsciente de las verdaderas posibilidades reformistas.

Lo que no está en el análisis previo, y que se encuentra en los contenidos de la narrativa utópica, es que Marcuse ve como positivo el riesgo que se toma (en cualquier circunstancia) al discutir espontáneamente y sin restricciones las posibilidades reales y las diferencias cualitativas de los sistemas alternativos (como el sistema socialista) contra los sistemas hegemónicos. En ese sentido, las *sociedades falanges* de Fourier (en tanto narrativa utópica) establecen un diálogo entre la alternativa que representan versus la hegemonía del statu quo. Según Marcuse esto se da en la obra de Fourier en dos "convergencias" que determinan las diferencias cualitativas entre un sistema socialista (como el de Fourier) y la sociedad capitalista actual; estas convergencias son: técnica y arte, y trabajo y juego.

Las diferencias cualitativas del socialismo de Fourier, así expresadas, lo que constituyen es un reacondicionamiento de la función que los sujetos cumplen con su cuerpo dentro del modelo social. Estas sociedades falanges están basadas en la idea del libre desarrollo de las pasiones, lo que implica que el “trabajo socialmente necesario” está constituido dentro del desarrollo de estas pasiones; por lo que (siendo aún un modelo teórico no suficientemente practicado) se desarrolla un sistema de organización que idílicamente deconstruye las necesidades del sistema hegemónico para reconstruir la “armonía con las necesidades y las inclinaciones instintivas de los hombres” (1987, p.17).

El segundo caso, las *utopías piratas*, es un corto ensayo de Hakim Bey³ (1996) que describe las sociedades piratas del siglo XVIII. Todo su sistema se basó en la creación de una “red de información que abarcaba el mundo entero”. Dentro de la red existieron pequeñas “[...] ‘comunidades deliberadas’, completas sociedades en miniatura viviendo conscientemente al margen de la ley con la determinación de mantenerse, aunque sólo fuera por una corta pero venturosa vida” (1996, p.133). Estas “sociedades en miniatura” están al margen de manera descentralizada (formación en red) para mantener su valor máspreciado, la autonomía. Es por esta razón que Bey les llamaría *zonas autónomas*, “enclaves libres” que ya existen en todo el mundo.

Hay una relación de afinidad entre el primer caso el de Fourier y el segundo caso el de Bey. El último es un apasionado lector del primero, en el ensayo *Océano de limonada* (Bey, s. f., p.9) se expresa el “sistema de la armonía” basado en la liberación de las pasiones bajo la “labor atractiva”, que tenía lugar en el falansterio.

En el sistema de Armonía de Fourier todas las actividades creativas incluyendo a la industria, la artesanía, la agricultura, etc. surgirán de la liberación de la pasión —ésta es la famosa teoría de la labor atractiva. Fourier sexualiza el mismo trabajo— la vida del Falansterio es una continua orgía del sentimiento intenso, del pensamiento y de la actividad, una sociedad de amantes y salvajes entusiastas. Cuando la vida social de la Tierra es armonizada, nuestro planeta volverá a incorporarse al universo de Pasión y se experimentarán vastas transformaciones en la forma del cuerpo humano, en el tiempo atmosférico, en los animales y plantas, incluso en los océanos. (S. f., p.10)

³ Hakim Bey es el seudónimo de Peter Lamborn Wilson.

Las *zonas autónomas* de Bey tienen como referencia las *sociiedades falanges* de Fourier, en el sentido de la liberación o autonomía de las pasiones. Estas *zonas autónomas* se dividen en tres, las *zonas temporalmente autónomas* (T.A.Z.), las *zonas autónomas permanentes* (P.A.Z.) y las *zonas periódicamente autónomas*⁴. Desde su caracterización tienen una serie de características que son interesantes a la luz de las coordenadas presentes en las utopías: espacio, tiempo, sociedad y representación. La zona se refiere a un enclave dentro de la red; tres escalas temporales definen el sentido de ese espacio, lo permanente, lo temporal y lo periódico; y el carácter o valor social determinante en los tres casos, la autonomía.

Las T.A.Z. son las más ampliamente utilizadas (y algunas veces son usadas para referirse a algunas P.A.Z.⁵) y tienen tres estrategias espaciales básicas para su aparición. La “banda”, que se refiere a las hermandades de alianzas abiertas que se constituyen a partir de las afinidades entre los sujetos; la “fiesta”, que es una situación temporal que tiene término fijo y ningún espacio determinado, el ejemplo del banquete; y el “nomadismo”, como táctica de desaparición y aparición espontánea.

Island T.A.Z. (TXP n.d.) es una realización del colectivo de arquitectura español TXP (Todo por la Praxis), que tiene algunas dinámicas temporales de las *zonas temporalmente autónomas*, ya que es un edificio hecho para permanecer únicamente tres meses en un espacio público de la ciudad de Luxemburgo (Figura 17), por lo que sus condiciones físicas, materiales y arquitectónicas fueron implementadas con materiales livianos “bajo parámetros de replicabilidad”. El edificio como propuesta programática es bastante amplio, de manera que (aunque formalmente definido) no determina una función fija a desarrollarse en su interior (Figura 18). Esto (como está expresado en la página web del colectivo) constituye un reto no solo para la actividad política de los arquitectos del edificio, sino además para la ciudadanía, pues supone un ejercicio de gestión programática de las comunidades aferentes al edificio, de manera que de las comunidades activas puedan surgir nuevas lógicas de

⁴ T.A.Z. (zonas temporalmente autónomas), P.A.Z. (zonas permanentemente autónomas) y una variación de la primera (sin abreviación en las referencias utilizadas), zonas periódicamente autónomas.

⁵ La diferencia cualitativa entre una T.A.Z. y una P.A.Z. varía en que la primera no tiene un domicilio fijo, de hecho, su práctica se da en el nomadismo y la desaparición espontánea, mientras la segunda tiene domicilio fijo. Como sucede en la página web: <http://archivetaz.org/>.



Figura 17. [Fotografía] Exterior de la Island T.A.Z. en luxemburgo - T.X.P. (2016)



Figura 18. [Fotografía] Exterior de la Island T.A.Z. en luxemburgo - T.X.P. (2016)

apropiación que liberen a los grupos sociales de sus barreras administrativas e institucionales.

A la luz del discurso de Marcuse, estas “utopías” son “relativamente utópicas” pues sus estrategias están muy cercanas a la realidad (tanto que de hecho hay grupos sociales anarquistas que van apareciendo y desapareciendo en diferentes lugares del mundo), y además, las condiciones técnicas dan lugar a la posibilidad de concreción; las únicas barreras que tal vez puede encontrar la *Island TAZ* son subjetivas y por ende políticas, tales como los permisos gestionados ante la administración y las instituciones públicas para la ocupación temporal de un espacio público. Como proyecto de acción, las *zonas temporalmente autónomas* son la inversión teórico-crítica de Fourier hecha estrategia para el reacondicionamiento (incluso por periodos cortos de tiempo) de las necesidades que reprimen o normalizan a la sociedad no-libre. En ese sentido las T.A.Z. y P.A.Z. son prácticas espaciales que deben originarse en un individuo (consciente) asociado. Estos sujetos no esperan que las condiciones estén dadas para una revolución total de la sociedad (como se lee en Marcuse); la práctica política, si bien está colectivizada, debe originarse conscientemente en el sujeto.

5.4. La posibilidad como proyecto de acción

En síntesis, son dos asuntos los que quedan para la conclusión de este análisis. Primero, en el sentido temporal, se corrobora nuevamente que el significado del concepto *utopía* puede ser estudiado en la historia, pues como efecto de la lucha de poderes (círculo práctico), la práctica de la mentalidad utópica se manifiesta en diferentes momentos históricos y de diversas maneras; en el sentido espacial, esta mentalidad utópica de los grupos sociales es lo que constituye un no-espacio imaginado para la alternativa, de manera que se pueda obtener (en la distancia) un reflejo o representación reproductiva de lo que es y a la que pueda oponerse, y una idea alternativa originada en la imaginación productiva, que prefigura lo que puede ser posible. Segundo, como se da un *final de la utopía* en su sentido patológico, el sentido constitutivo queda como posibilidad latente, que para concretarse debe cortar con el continuo histórico, lo que da como resultado un “final de la historia”. Un “final de la historia” como ruptura con las necesidades que capitalismo ha presentificado, es decir, que ha estado replicando en la realidad de un presente eterno mediante la reproducción tautológica de los mismos valores y necesidades, lo que impide la posibilidad de

transformación, haciendo sistemática la operatividad de las necesidades capitalistas.

Es una constante encontrada en los autores expuestos hasta el momento. Una explícita argumentación en la cual se llama a la necesidad de recortar, en la utopía, la *distancia ficcional* con la realidad, y al encuentro, en el presente, de los medios para la acción. Es evidente la búsqueda de Marcuse por elevar la conciencia sobre las condiciones técnicas en las cuales se encuentra la producción de hoy, de manera que puedan ser abatidas las barreras subjetivas, que se oponen de manera directa a las posibilidades de transformación social. Algo así como la búsqueda que lleva al concepto de *utopía* como mundo posible, la inversión de la *irrealizabilidad* de Mannheim.

Para Marcuse, el significado del *proyecto*⁶ es el de un sistema abierto, un proyecto inacabado y en proceso de realizarse: una imagen que contiene un ideal a cumplir, pero del cual no podemos controlar su resultado. El ejemplo de esto es la afirmación de que técnicamente es posible la eliminación de la pobreza y la miseria, pero igualmente en el momento en que esto sucede es tremendamente difícil tener el control sobre lo que suceda. Solo de la *posibilidad* se puede acudir a la urgencia práctica. La liberación del límite de *imposibilidad* en el marco del *statu quo* implica que los proyectos propuestos para la reforma del sistema existente no sean considerados “utópicos”; pero a su vez, para que estos proyectos puedan ser posibles, deben transformar la conciencia social de manera que no se repliquen los mismos comportamientos o patrones culturales que fueron necesarios para la operatividad del sistema hegemónico. En síntesis, la idea y la crítica están en dos tiempos: uno que está más allá y que se espera o se escapa (como la esperanza o el destino); y otro que está aquí y ahora y que, según Marcuse, es el de la urgencia, el tiempo que ya no da espera.

⁶ El concepto de proyecto abierto será tratado más ampliamente en el capítulo seis, Utopía como destino.

6. Utopía como destino: la crítica del destino y el proyecto de acción en Giulio Carlo Argan.

Este capítulo está basado en el texto *Proyecto y destino* (1969) de Giulio Carlo Argan donde teoriza sobre el *proyecto* y su *destino* para las artes contemporáneas. Al igual que en los capítulos anteriores se presenta el contexto del texto para, a continuación, presentar dialécticamente los significados que para él tienen los conceptos de *ideología* y *utopía*. A partir de esto, se analiza la relación que existe entre la *utopía* y el *proyecto* de manera que se pueda aclarar, en torno a la *distancia* y el *círculo práctico*, el *proyecto* como metodología de las disciplinas proyectuales. El dispositivo crítico de Argan, renuncia a la *utopía* y abre sus posibilidades en una relación dialéctica con el *proyecto de acción*.



1. Diagrama del concepto de círculo práctico en Ricoeur

2. Diagrama del concepto de distancia en Argan



[Utopista: sujeto inconciente de su ser histórico]



[Proyectista: sujeto conciente de su ser histórico]



Las referencias:
Categorías / Tipificaciones / agrupamientos, del autor

Ensayo "Novembergruppe" (1963)
Arte y arquitectura de grupo alemán.

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Gropius 1918

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Taut 1918

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Finsterlin 1918

Bauhaus
Gropius 1919-1929

Bauhaus
Feininger 1919

Bauhaus Designer
Breuer 1920-1928

De Stijl
Van Doesburg 1923

De Stijl
Rietveld 1924

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Finsterlin 1918

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Mendelsohn 1918

Ensayo "La arquitectura del expresionismo" (1964)
Arte y arquitectura del expresionismo alemán.

Ensayo "La arquitectura del expresionismo" (1964)
Arte y arquitectura del expresionismo alemán.

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Taut 1918

Novembergruppe
Expo. Nuevos Arquitectos
Van der Rohe 1918

Novembergruppe
Kandinsky 1918

Novembergruppe
Klee 1918

De Stijl
Van Doesburg 1923

De Stijl
Mondrian 1923

Ensayo "Brasilíia" (1961)
Planificación urbana

Planificación Urbana
Costa 1956

Arquitectura de Brasilíia
Niemeyer 1956

Arquitectura Maestro
Le Corbusier S.f.

Ensayo "El pensamiento de Sant' Elia" (1930)
Ámbito teórico - Manifiesto de la arq. Futurista

Citta Nouva
Sant' Elia 1914

Arq. Futurista
Marchi S.f.

6.1. Contexto: Argan en Proyecto y destino (1969)

El momento de la publicación de *Proyecto y destino* de Giulio Carlo Argan (1969) fue un período en el cual se publicaron investigaciones sobre teoría crítica marxista en las revistas *Quaderni Rossi* y *Classe Operaia* (desde 1950 hasta 1975). Autores como Massimo Cacciari, Antonio Negri y Alberto Asor Rosa, exponían críticamente la hegemonía capitalista que reflejaban las contradicciones y los patrones de comportamiento cultural de ese período. Además, al cuestionar, por ejemplo, el hacer de las artes en el contexto de la producción industrial, tuvieron efecto sobre la crítica de las disciplinas artísticas y proyectuales de autores como Argan y Tafuri. Argan, además de ser un agudo crítico de la cultura occidental, fue activo políticamente, como alcalde de Roma en 1976, y militante de la izquierda independiente italiana (Mesa, 2013, p.21).

Su ensayo está construido con base en la idea de la *crisis del arte*¹. Para Argan, la crisis de las artes es un fenómeno que aparece en el contexto de la sociedad industrial (desde la Ilustración), la cual contribuyó a constituir el modelo del liberalismo como sistema político y económico. Fue ese el momento cuando se dio lugar a la deformación de los valores de las artes por los medios de la técnica. Su estudio de los fenómenos históricos problematiza las técnicas industriales, pues estas son uno de los factores que desestabilizan material e ideológicamente a las artes, lo que tendría como consecuencia el “final del arte” con la ruptura dialéctica entre arte-sociedad y arte-ciencia. “Me propongo, en consecuencia, tratar de la relación entre las técnicas artísticas y la tecnología del mundo moderno, y tratarla como historiador”. (Argan, 1969, p.16)

Lo que el final o la *muerte del arte* plantean es un trascurrir de la disciplina entre las sombras, es decir, el momento para un análisis que permita plantear un nuevo conjunto de posibilidades, para poder elegir un camino intencionado que redirija los propósitos disciplinares.

[...] no podemos hacer menos que replantear el sentido de la vicisitud humana en el mundo: es necesario saber si todo aquello

¹ Esta noción de crisis es desarrollada en 1935 por Husserl, en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (2008), y se entiende como el problema que abarca la falta de conciencia con respecto a la práctica de las disciplinas (para Husserl las científicas, después de la Primera Guerra Mundial).

que ha sido, ha sido proyecto o destino, si el hombre ha construido según sus propios designios o si, creyendo hacerlo, no haya hecho algo que ya había sido dicho y decidido. (1969, p.14)

La actualidad es una fase de ahistoricidad, en la cual se vive una desorientación ideológica, los valores han sido cambiados y las artes proyectuales, que son posibilidad, han sido puestas en función de los valores hegemónicos. Es la ahistoricidad el motivo por el cual la vida se media únicamente por la supervivencia individual. Para Argan, el papel del historiador en la ahistoricidad es el de ver el pasado como experiencia y potencialidad, y de esta manera asimilar los patrones de comportamiento cultural y las motivaciones que dirigen la acción en la contingencia del presente; entendiendo que el presente se encuentra determinado por el continuo histórico. Así, el pasado histórico es estudiado en diacronía, mientras que el presente es fuente de problemáticas que motivan la controversia crítica necesaria para circunscribir un estado y un panorama de la realidad.

6.2. Ideología y utopía, conceptos opuestos

La dialéctica ideología y utopía tiene gran importancia en el discurso de Argan. La ambigüedad como característica del par dialéctico tiene acá un efecto en la variación de los significados; la diferencia primordial para el autor es que la ideología se entiende en un sentido constitutivo, pero la utopía continúa teniendo, sobre todo, un sentido patológico.

En el inicio del ensayo, se enfoca en la coordenada temporal y sobre ella ubica el uso diferenciado de ambos términos. El futuro está cargado de desorientación ideológica, pero es intencionalidad, si cuenta con la potencialidad del pasado como fuerza que impulsa la voluntad para proyectar las intenciones del hombre sobre el horizonte del bienestar, por lo que el presente (que es contingencia) es tiempo para obrar de acuerdo con esta intencionalidad. La ideología (que es central para Argan) tiene sentido así, como intencionalidad (que es todo lo constitutivo en términos de la integración en los sujetos) que potencializa la experiencia histórica, mediante la acción contingente para avizorar el horizonte de lo posible y no de lo determinado.

[...] el dispositivo crítico de Argan tiene tres horizontes: la historia, como relación con el pasado, que define el vínculo arte-sociedad y contiene en sí misma toda la potencialidad del ser humano

(para ser, para saber, para conocer), la técnica, como relación con el presente, que define el vínculo sujeto-materialidad y contiene en sí misma toda la capacidad, la posibilidad del hacer humano, y la ideología, como relación con el futuro, que define el vínculo sujeto-objeto y contiene en sí misma toda la intencionalidad humana, su capacidad de obrar en correspondencia con una idea de sociedad a la que aspira. (Mesa, 2013, pp.28-29)

Dice Argan que el hombre busca continuamente ser de su tiempo, ser acorde y congruente con su presente; sin embargo, en una sociedad industrializante el hombre no tiene la posibilidad de ser presente, pues la experiencia ha sido extraída por la máquina. Esto ejemplifica con las prácticas del artesanado, su técnica de fabricación es un "vínculo sujeto-materialidad" dado en tiempo presente, que con su devenir y en su "hacerse" se vuelve experiencia. La máquina en la sociedad industrializante toma la experiencia del artesano, perfecciona sus procesos ejecutivos y el objeto, lo que hace difusa la frontera entre el pasado como experiencia y potencialidad, y el futuro como intencionalidad; de ahí resulta la perpetuación del presente, o la presentificación de la técnica industrial.

El sujeto vive un presente perpetuo, en su transición entre pasado y futuro, no logra obtener experiencia y por eso le es de gran dificultad proyectarse. Transita del "pasado" al "futuro" sin poder ser "presente". Como en Tafuri, que las ideologías de las sociedades burguesas industriales controlan la imagen del futuro mediante el deseo por las "cosas" (nótese en la cita anterior el papel de la ideología en relación con el futuro, pues define el vínculo sujeto-objeto), una "cosificación" (en los términos de Argan), como un perpetuo fluir de imágenes-cosa que normalizan un "destino" controlado por las tecnologías industriales. En este tránsito pasado-futuro reside el sujeto ahistórico, que está condicionado por su imposibilidad de obtener experiencia en el presente. Ese sujeto ahistórico asume entonces una actitud acrítica en dos formas: la protesta o la utopía.

[...] formas que necesariamente se mezclan porque se protesta siempre en nombre del pasado o del futuro. [...] Es incluso posible reunir en una esas dos categorías aparentemente contradictorias y considerar el todo como utopía: entendida no tanto como prefiguración de un tiempo mejor sino como disgusto e imposibilidad de vivir en este. (Argan, 1969, p.12)

Por un lado, quien protesta en nombre del pasado ("todo pasado fue mejor o diferente") y quiere restablecerlo en el presente, toma

la actitud que Mannheim tipifica como utopía *conservadurista* (1987) y Tafuri como *utopía regresiva* (1996); por otro lado está, el que protesta en nombre del futuro ("en el futuro todo será mejor o diferente"), que, como escape, prefigura el imaginario del "destino" en el presente. En ambos casos, el utopista recrea sus anhelos en un extratiempo (*u-cronos*) cuya distancia de la realidad le obliga a prefigurar una extraespacialidad (*u-topos*), que es por naturaleza externa a la experiencia vivida en el presente, un tiempo que no transcurre y un espacio sin lugar. Es ostensible entonces la similitud entre esta versión de la *utopía* como protesta del pasado y del futuro, sintetizada en una actitud acrítica, con la caracterización de las *utopías de escape* señalada por Mumford (2013). En este mismo sentido, se evidencia la concreción del significado referido a la función patológica descrita por Ricoeur (1996) y descartada por Marcuse (1987).

La utopía es el simulacro de una sociedad imposible. Se genera como el sueño, de la experiencia vivida, de la renuncia a continuar viviéndola en la dramática tensión de la historia. No implica una crítica de la situación sino sólo el disgusto de que ella sea imperfecta e inestable, sensible a las contradicciones de las fuerzas históricas. (1969, p.12)

Según esto, no solamente es utopía en un sentido patológico, sino que no hay lugar a un sentido constitutivo (como el que propone Ricoeur). La actitud crítica no es propia de las utopías, al contrario, los utopistas son seres acríticos que desde la *República* de Platón vienen replicando su escapismo en la cultura occidental. Esto último muestra lo que Marcuse denomina un *topos* histórico, es decir, aunque estas utopías sean extraespaciales y extratemporales, sus prácticas tienen lugar en la experiencia histórica por lo que son historizables.

A partir de la República de Platón, el utopismo es una actitud constante, si bien minoritaria, en la cultura occidental, una deformación orgánica de su historicismo fundamental; pero nace en el seno mismo del historicismo, como momento de la contradicción perenne de idea y experiencia. (p.12)

El atascamiento del utopista con relación al presente coincide con la idea de la trascendencia de las ideas que provienen de la imaginación productiva (aunque en el pesimismo de Argan no lo sean tanto). El método narrativo del utopista descrito por él comienza con el esfuerzo del sujeto por distanciarse de la realidad y su presente, dimensión deformada en oposición a la experiencia

de la vida histórica, que le permite imaginar un mundo paralelo, que es una idea que obedece a una lógica del escape. El utopista sabe de antemano que el planteamiento de su imaginario "fantasma" no será realizado (de acá el sentido de la futilidad de la utopía para él). Así, la diferencia entre Ricouer y Argan es que el segundo considera la utopía como un irrealizable, y el primero la considera necesaria por ser parte de la práctica imaginativa trascendente y constitutiva de la sociedad.

En la crítica de Argan la época de la ahistoricidad es de profunda desorientación ideológica, y la ideología, como intencionalidad, es la que puede señalar las pautas de acción para el cambio. La ideología en la definición arganiana puede ser explicada como el boceto de una estructura con la cual se puede caracterizar una finalidad, una estructura que está a la espera de que el contenido de la acción le dé forma, una estructura que no alcanza a determinar un sentido de totalidad, una estructura que debe completarse por medio de la acción. Esta idea es similar a la de la *utopía como crítica intencionada* de Ricoeur, para quien la dinámica mental prefigura la forma para la acción simbólica.

Un asunto coincidente con los otros autores es el miedo por los sistemas totalitarios y disciplinarios de la corporalidad, que terminan por coartar las libertades individuales. La mayoría de los autores analizados encuentra en la utopía una prefiguración de la totalidad, como un fin último, destino final; es un idealismo que determina una imagen completa o total de la sociedad, un "deber ser" del desarrollo, una imagen estática en donde cada movimiento de los personajes está rodeado por un aura de estabilidad y control: la utopía como obra cerrada². Opuesta a la obra cerrada, está la idea de *obra abierta* expuesta por Umberto Eco (1985), quien pide a las artes una apertura de la relación autor-intérprete.

Esta *obra abierta* para Argan es el proyecto. Es por esto que su crítica se centra (mediante el estudio diacrónico de la historia) en la deformación que se ha producido de "las técnicas de ideación" en las artes proyectivas, como el diseño y la arquitectura. El proyecto es la metodología que tienen los artistas, para poner en marcha procesos abiertos, basados en la investigación, que den como resultado un vínculo sujeto-objeto cargado de sentido, que medien las relaciones significativas del espacio para los sujetos.

² El concepto de obra cerrada es utilizado por Eco (1985) para poner en crisis la relación de significación que tiene el autor con su obra, en cuanto a lo que este quiere que la obra signifique, lo cual elimina la posibilidad de construir los sentidos de la imagen.

6.3. La utopía como fin y proyecto intencionado: tiempo, sociedad y representación en relación con el espacio

En el momento de la ahistoricidad, el sujeto vive en un destino aparentemente irrevocable, un presente sin fin que se reconfigura constantemente por los medios industriales. Y en las artes proyectivas esta reconfiguración es consecuencia de tres momentos: la ruptura arte-sociedad, en la cual el arte pierde la habilidad de representar la transformación de la experiencia del hombre; la ruptura arte-tecnología en la que se evidencia el cambio de valores y deforma el valor de la calidad (en las artes) por el nuevo valor de cantidad; la ruptura arte-ciencia en la cual el arte es representación de la "evolución" tecnológica (ciencia ficción).

Estas tres rupturas llevan a Argan a preguntarse por el papel del arte en el mundo contemporáneo. Al criticarlo, puede avizorar las posibilidades de un proyecto intencionado, que cumpla su función social, que es revelar sentidos y construir significados que constituyan la identidad cultural de la sociedad.

Querría responder que el arte es un recinto sagrado, en el cual jamás podrá penetrar el tecnicismo que nosotros mismos hemos puesto en movimiento, el lugar en el cual el individuo será siempre soberano. En conciencia, no puedo decirlo: el arte es sólo un bastión que ya ha sido embestido, sobre el cuál se combate aún. (Argan, 1969, p.15)

Según Argan, en las disciplinas artísticas reside la posibilidad de fortalecer las intenciones de los hombres siempre y cuando estos sean conscientes de lo que significa la práctica con sentido. Con respecto a este "sentido", es importante reformular los valores presentes (como las necesidades de Marcuse), para poder reintroducir vectores temporales sin los cuales se genera el acriticismo (el pasado como potencialidad, el presente como posibilidad contingente y el futuro como proyección de la intencionalidad).

Así, se pueden aplicar los conceptos de Ricoeur: *distancia ficcional*, *distancia crítica* y *distancia utópica*, *círculo práctico* y *modelo* o la *narrativa utópica*; para comprender más objetivamente el sentido del tiempo y del espacio, de la utopía como fin o destino y del presente infinito como un período de ahistoricidad: el sentido sociedad y espacio en cuanto ideología como intencionalidad y su relación con el proyecto de acción; y por último comprender, el

sentido de la representación y el espacio, con el concepto de *plano-imagen* como representación *eidética* que guía la metodología del proyecto de acción para la transformación de la realidad.

6.3.1. Destino y presente infinito: coordenadas temporales

En este punto, el carácter principal del análisis es la relación del tiempo y el espacio con las connotaciones o los significados que puede tener para el concepto de *utopía*. Las coordenadas temporales, por estar explícitas en el ensayo, son de gran relevancia para dar sentido a la argumentación, el pasado como potencialidad y experiencia, el presente como posibilidad contingente y el futuro como un proyectar la intencionalidad; por lo que la crítica basada en la historia permite establecer los vectores de las problemáticas presentes.

Las coincidencias de Tafuri y Marcuse con Argan, en cuanto *distancia crítica*, muestran que los fenómenos prácticos de la utopía constituyen un *topos histórico* (en lo que también coincide Ricoeur), aunque en el momento de la publicación de sus ensayos hay existe una tendencia general por considerar la declinación de las utopías: Tafuri las critica por considerarlas irrealizables y operativas para la regeneración del desarrollo capitalista; Marcuse señala el *Final de la utopía* por la futilidad del concepto en tanto disminución de la *irrealizabilidad*; y Argan, la considera profundamente patológica y acrítica (lo opuesto a lo constitutivo). Con la coincidencia lo que se quiere mostrar es que el sentido que da Argan al concepto de utopía no es particular, más bien, hace parte de un momento en el cual dicho concepto fue puesto en crisis.

La crítica de Argan a las utopías parte precisamente de la problemática de la historia. Desde allí las diferentes significaciones muestran las diferentes formas de la *distancia ficcional*. Primero, relaciona las prácticas del utopismo con la patología del escape. Quien es utopista es un personaje acrítico que está impedido para experimentar su presente, y tiene dos vías, la protesta por el pasado o por el futuro. En este escape-protesta se evidencia una *distancia* del sujeto con su presente, desde la que solo puede crear una ficción con la cual ser regresivo o progresivo (sin ningún efecto considerable sobre su presente). Segundo, cierra el ciclo temporal con la idea de "destino", que no es sino un presente eterno, inevitable presente al cual la sociedad se encuentra sujeta. En el discurso de

Tafuri, lo que sujeta a la sociedad es la ideología, en el de Argan es la ahistoricidad; entonces la *distancia ficcional* se manifiesta en el sujeto que se encuentra en el presente, pero no con el presente resultado de su experiencia, sino con reproducción industrial de un presente sin fin.

Es importante señalar que en Argan las tres coordenadas temporales tienen tanto un sentido patológico como uno constitutivo. El pasado constitutivo es la potencialidad y la experiencia, mientras la protesta por el pasado es patológica, una *utopía regresiva*; el presente constitutivo se caracteriza por asumir la contingencia, y el patológico por su presentificación como destino, una *utopía tecnológica*; y, por último, el futuro constitutivo es la proyección de la intencionalidad, mientras la protesta por el futuro es patológica, una *utopía como proyecto*.

En la *utopía tecnológica* no hay más que avances tecnológicos que se superan casi inmediatamente, la experiencia ha sido extraída por la tecnología de la máquina, la utopía se hace ciencia ficción. El asunto crítico (de crisis) en el panorama expuesto es que la ciencia ficción es una imagen-cosa que se presenta como estética formalmente científica, por lo que la *utopía tecnológica* como "destino" se perpetúa en el cotidiano, se normaliza. Es lo que Tafuri critica a las vanguardias modernas, sus supuestas críticas (que son mensajes para descifrarse en las obras) hacen ambigua tanto la experiencia artística (que se geometriza y se vuelve abstracta) como su experiencia política, lo que vuelven operativo el desarrollo y el crecimiento sin fin de la ciudad moderna.

Por último está la *distancia crítica*. En Argan, este asunto es radical y concreto. La utopía no tiene lugar en cuanto crítica, los utopistas son sujetos acrílicos por su imposibilidad de presente. La crítica solo puede surgir de la problematicidad que presenta la historia, es decir, el trasegar la experiencia del presente que se vuelve pasado y, a su vez, la consideración del pasado como potencialidad para conocer el sentido actual del presente (por el conocimiento de la experiencia vivida en la historia). El papel de la crítica es del sujeto que experimenta los problemas del presente. En esto son muy similares las posiciones de Tafuri y Argan, la crítica solo puede llegar a develar las consecuencias del presente por el estudio diacrónico del pasado; menos similar, la posición de Tafuri en la que la crítica y la obra o el proyecto tienen origen en dos sistemas lingüísticos distintos y por lo tanto no se debería hacer crítica del proyecto.

6.3.2. Utopismo y totalidad, proyecto de acción e intencionalidad

Para evidenciar la noción de *círculo práctico*, el enfrentamiento entre utopía y proyecto toma protagonismo en el discurso de Argan, siendo la utopía el destino y su opuesto el proyecto de acción. Es en esta dialéctica en donde se evidencia el uso de los términos, como práctica y enfrentamiento social.

En el ensayo *Proyecto y destino*, Argan referencia a Umberto Eco (1985), haciendo uso del concepto de *obra abierta*. "El mismo Eco, sin embargo, ha indicado una vía muy prometedora introduciendo el concepto de 'obra abierta', resultando entonces claro que el tipo de obra absolutamente abierta es el proyecto" (p.47), de manera si el proyecto es obra abierta, por oposición está la obra cerrada, que significa *totalidad determinada*; así puede oponerse el proyecto a la utopía.

La utopía no es un momento, ni siquiera inicial, de la ideología. No es, como ésta, una idea-fuerza o un proyecto de acción, ni el alma de un siquiera vago intento revolucionario. Significa, por el contrario, desconfianza en la eficacia de la acción, en la empresa histórica de la humanidad. Nunca dicen los utopistas cómo la sociedad pueda llegar a darse el orden que describen como ideal. (p.13)

Es el "orden ideal" entonces el que finalmente determina el todo del imaginario utopista, lo que Ricoeur describe como un cuadro de imagen petrificada, o lo que Mumford criticó como un orden disciplinario de la vida. La imagen de la utopía siempre es estática, no induce al movimiento, pues este se da solo en el presente. La imagen controlada del futuro requiere del control sobre los cuerpos, de solidificar cualquier representación de la "acción" (que es no-acción). El tiempo es entonces inexistente, un *u-cronos* y por consiguiente no hay espacio, solo *u-topos*. El espacio presente es la posibilidad de mediar entre las acciones del sujeto y las cosas que se traduce en movimiento. La *u-topía* (como no-lugar) solo prefigura una noción del espacio, solo es una representación idílica de este (reafirmando que es un no-espacio), por lo que de las utopías resulta una lógica espacial metafísica: una isla remota e inexplorada que se encuentra externa a toda experiencia de lo posible.

[...] el utopista es un ser cansado de la vida histórica. Se siente superado por su devenir y, no pudiendo detenerlo, querría al menos que su movimiento fuese regular y previsible; imagina un proceso histórico neto y lineal aun sabiendo que un recorrido sin obstáculos, errores y caídas no sería histórico. Aplica, en resumen, a la historia, una lógica suya, artificiosa, que evita incluso la concatenación de las causas y de los efectos. Por haber violentado la realidad, aislando una fuerza del sistema y prolongándola al infinito, se ve obligado a alejarse cada vez más de lo real, hasta desaparecer en el vacío de los espacios y de los tiempos imaginarios. (p.13)

En Argan los protagonistas enfrentados en este *círculo práctico* son evidentes. Por un lado está el utopista que es sujeto acrítico por su imposibilidad de la experiencia en el presente, y por el otro está el proyectista, que es sujeto crítico en la medida en que puede conducir una experiencia desde la posibilidad en el presente y proyectar una intencionalidad que no determina un "deber ser".

El proyectista que elabora un plano luchando contra las fuerzas que tratan de impedirle proyectar para la colectividad determina su propia metodología como comportamiento de lucha contra esas fuerzas. Nunca se proyecta para, sino siempre contra alguien o algo: contra la especulación inmobiliaria y las leyes o las autoridades que la protegen, contra la explotación del hombre por el hombre, contra la mecanización de la existencia, contra la inercia de las costumbres, contra los tabúes y las supersticiones, contra la agresión de los violentos, contra la adversidad de las fuerzas naturales; sobre todo, se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible, la casualidad, el desorden, los golpes ciegos de los eventos, el destino. Se proyecta contra algo que es, para que cambie: no se puede proyectar para algo que no es; no se proyecta para lo que será después de la revolución, se proyecta para la revolución, es decir, contra todos los tipos y formas de conservación. Es, por tanto, imposible considerar la metodología y la técnica del proyectista como zonas de inmunidad ideológica. Su metodología y su técnica son rigurosas porque son ideológicamente intencionadas. La ideología no es la abstracta imagen de un futuro-catarsis, es la imagen de un mundo que intentamos construir luchando: planificando no se planifica la victoria, sino el comportamiento que se propone mantener en la lucha. (p.51)

Así, Argan manifiesta dos intereses. Primero, la actitud crítica como *función constitutiva* del proyecto como metodología para la acción. Esta *función constitutiva* del proyecto se asemeja mucho a la de la utopía en Ricoeur, en tanto que, con relación a la "preserva-

ción" del *statu quo*, la utopía se distancia críticamente y se opone a la autoridad hegemónica. Segundo, y continuando con lo anterior, la relación entre la metodología del proyecto y la teoría crítica que se opone por medio de una dialéctica negativa, es decir, la expresión "contra alguien o algo" expresa una negación y una oposición a algo; y simultáneamente una manifestación del "ser presente". Como dice Argan, el presente es solo fuente de problemas y más problemas; por lo que el proyecto se enfrenta a los problemas del presente y no a los que no son o serán.

El proyecto teje su trama tenue y clara dentro de la turbia niebla del destino, aclarándola: como hacer enteramente consciente y responsable, desconoce la concepción del hecho como dictado por una voluntad superior, que únicamente puede ser sufrido [...]. En suma, destruye el mito, desconoce la superstición del hecho: hoy, del "hecho tecnológico". (p.50)

Para Marcuse, cuando se establece un panorama en el cual la tecnología está al mando de la producción industrial del mundo, es el momento para cuestionarse la capacidad tecnológica que tiene el mundo contemporáneo y por qué no se ha puesto al servicio del cambio: como posibilidad de transformación de los males y contradicciones sociales que tiene la cultura contemporánea. Ser posibilidad implica destruir los límites de lo *relativamente utópico* y buscar acortar la distancia con la realidad, buscar un cambio sustancial de los valores de la sociedad industrializante por la ética de una sociedad libre. La cercanía entre Argan y Marcuse se revela en el "proyecto de acción" que, como proyecto, está dirigido a constituir procesos para buscar cumplir finalidades, conducir la intencionalidad al hacer práctico.

La arquitectura y el diseño, que son artes proyectivos, han sido especialmente embestidos en la crisis de las artes por el destino de la sociedad industrializante. En la época Clásica la arquitectura constituía un arte, pero con la llegada de la Ilustración y la Revolución industrial esta dejó de ser un arte en el sentido Clásico. Se fue insertando en la sociedad moderna y se fue racionalizando para beneficio del desarrollo capitalista. Quatremère de Quincy, en su texto *Encyclopédie méthodique* de 1778, en la entrada sobre la arquitectura, consideró que solo por su carácter de utilidad la arquitectura ha superado ya a todas las artes (Tafuri, 1996). Esta utilidad se ve expresa en sus prácticas, según Tafuri, la época moderna reordenó ideológicamente (en un sentido patológico) el *proyecto* para que fuese herramienta del desarrollo, simple operatividad; sin

embargo, Argan ve manifiesta esta utilidad en la metodología del *proyecto de acción* que enfrenta los problemas del presente. En uno es el *proyecto para*, en el otro es el *proyecto contra*; si bien el primero muestra el proyecto patológico, el segundo muestra el proyecto constitutivo, por lo que no se debe interpretar como un desacuerdo, sino más bien como un acuerdo (en desacuerdo) tácito entre los dos autores.

Esto se reafirma, si la definición de Quincy, que caracteriza la utilidad de la arquitectura y el diseño sobre todas las artes, implica a su vez que el diseñador o el arquitecto tiene un papel significativo dentro de la estructura trascendente de la sociedad; un rol que está mediado por su carácter político individual, por ser un agente transformador de las relaciones entre los sujetos y los objetos en el espacio, haciendo uso de su imaginación productiva.

La fase histórica, aquella en la cual el comportamiento humano está signado por un cierto modo de conciencia e intencionalidad, no se ha cerrado y no está irrevocablemente escrito que esté por cerrarse. Como hombres que hemos nacido y vivido en esta fase, pensamos en el posible, probable fin de ella como una eventualidad que cae dentro de la perspectiva de nuestro obrar y, en cierta medida, de nuestra responsabilidad. (1969, p.17)

Con el énfasis en el realismo, la ética del proceso contingente se fortalece para la experimentación en el presente. En las artes, es la posibilidad del proyecto que tiene la capacidad para transformar la experiencia del presente sobre la base de una estructura sin un fin, sin un destino; además, provee el tiempo para encontrarse con la crítica como fuerza ideológica, como acción creativa en la búsqueda de propósitos, del derrocamiento de los destinos; como en Marcuse, el tiempo del *proyecto de acción* es ahora.

6.3.3. Obra abierta e imagen eidética: plano-imagen, representación proyectual

Con respecto a los medios de representación, Argan construye dos argumentos. El primero es que la imaginación es una técnica pues se produce un ejercicio cognoscitivo, en el que se conduce la experiencia a la formulación de representaciones, que históricamente van de la contemplación (por ejemplo, de la naturaleza como modelo de las artes) a la acción. Su segundo argumento, relacionado con el anterior, es una dialéctica de conceptos: la ima-

gen-cosa y el plano-imagen; su crítica relaciona al primero con el utopismo de la sociedad industrializante y al segundo con la metodología del proyecto de acción.

Siendo la imaginación técnica ideativa, la cercanía del sujeto con el presente (por ser concentración de experiencias) le asegura una mayor incidencia (según su intencionalidad) sobre las realidades sociales y las circunstancias que se le van presentando en cada momento; mientras que en un mayor alejamiento de la realidad va a aumentar significativamente la imposibilidad de su ser presente. Este proceso inventivo de significación trascendente es lo que Ricoeur llama *voluntad poética*; con esto se refiere a la imaginación como capacidad para conectar el mundo de las ideas, dando apertura a la posibilidad de inventar, modificar y transformar la realidad: una voluntad que le permite al sujeto dar forma a la historia. Tanto la imagen-cosa como el plano-imagen hacen parte de este proceso ideativo, con dos efectos e incidencias distintas sobre la forma en la que se construye la historia.

Como *obra cerrada*, la imagen-cosa perpetúa la utopía. La producción industrial no solo ha llegado a producir cosas, sino que ha hecho de estas cosas imágenes que reproducen y multiplican el "destino", y es así como las artes proyectivas se encuentran bajo esta dinámica productiva, de objetos a cosas que no son ahora producto de la experimentación material del hombre, sino de la perfección material (aparentemente) infinita de la máquina. Como resultado, las artes pierden la posibilidad simbólica de retratar el progreso del hombre en conexión con la materia, y así reducen la relación entre sujeto y objeto a la perpetuación de un destino sin sentido.

[...] los signos del arte dejan de servir para manifestar o interpretar una realidad dada y deben hacer la experiencia o hacer la humanidad con su mismo hacerse. [...] El arte deja de tener puntos de referencia constantes: no lo es la naturaleza que, siendo ahora considerada una representación de la mente humana, termina por entrar en la historia de los pensamientos y de los hechos del hombre; ni lo es la historia que habiendo dejado de ser una construcción teológica, se presenta como un cúmulo de eventos, un so-sein, un laberinto en el cual nunca se sabe con certeza dónde se está, así que las cosas remotas pueden de pronto aparecer vecinísimas y las vecinas lejanas y casi inaferrables. (p.11)

Estas imágenes-cosa también afectan el arte que se produce industrialmente, aun así, Argan defiende las posibilidades de las artes

(aunque las considere en crisis) pues las considera disciplinas más libres, desinteresadas y conscientes de la autonomía del hacer. Confía en que en ellas se encuentra el último bastión desde el que se puede luchar por el surgimiento de la novedad transformadora.

Como *obra abierta*, el plano-imagen es guía de la acción. Para el urbanismo y la arquitectura, que realizan planes para los proyectos de orden espacial en la ciudad, el plano tiene sentido si está “[...] necesariamente incompleto; más que imagen [de la totalidad] es una pista para la imaginación” (p.48). En ese sentido, el plano es imagen de la intuición eidética, es decir, imagen que capta la esencia de la sociedad que es y a la que tiende; así el plano-imagen es la forma de la intencionalidad, una guía (más que una totalidad) hacia la que se tiende como sociedad.

Sin embargo, el plano-imagen como medio está afectado por el sentido patológico del proyecto (como herramienta) y por el sentido constitutivo del proyecto (como metodología). Como herramienta, el plano está hecho para determinar la cosa o realización, es decir, que existe para ser realizado tal y como está en la representación; así el plano es idílico, representa una perfección a la que debe llegarse. Mientras que, en el sentido constitutivo, el plano-imagen debe considerarse incompleto. Es solo un proceso incompleto (por estar sujeto a la contingencia del presente) guía para realizarse, alejándose de la realización global o total de lo representado, aceptando la posibilidad de cambio cuando las circunstancias de las problemáticas a las que el proyecto se enfrente así lo requieran.

Así, el futuro es posibilidad y no totalidad cumplida. Aunque el plano esté hecho para ser guía de la intencionalidad, para transformar el futuro desde el presente (y no el futuro por lo que será o deba ser) no puede existir sin una idea de futuro. Con relación al vector temporal, señala Argan, que el plano no puede ser juzgado en relación con lo realizable, porque el plano es solo posibilidad. Esto se corresponde con la crítica a la irrealizabilidad que hace Marcuse a Mannheim: si el plano es posibilidad, por qué juzgarlo sobre la *realizabilidad* o la *irrealizabilidad*, si aún no está puesto en práctica. Un dispositivo de juicio que opere en tanto el reconocimiento de lo realizable, lo hace de dos formas que desdibujan la posibilidad: una, porque sus argumentos son subjetivos y de oposición política, y otra, porque esté asimilando idílicamente que el plano será la totalidad de lo representado. Ambas formas son equívocas, pues el plano es solo “trabajo en proceso”.

Lo que en realidad planifica el plano no es un edificio o un conjunto de edificios, aun si en la práctica resulta del conjunto de estos proyectos, sino una reforma de la estructura de lo real en cuanto ésta se fenomeniza en una diferente distribución, mensuración, calificación del espacio; más precisamente aun modifica y reforma la metodología de proyectar, determinándola cada vez mejor en su finalismo entendido como condición calificadora del actuar humano. Dicho en otros términos, el plano no es el proyecto de una acción futura, sino un actuar en el presente según un proyecto. (p.49)

Para el *proyecto de acción*, el plano-imagen es el último bastión que le queda para la lucha contra las problemáticas del presente. El plano es la representación constitutiva de la ideología, pues está hecho para ser guía de la acción en el presente, que no prefigura ni determina un “deber ser” futuro, sino una intencionalidad, “comportamiento que se propone mantener en la lucha” (p.51).

6.3.4. Del Novembergruppe a la Carta de Atenas aplicada en Brasilia y de la teoría del proyecto en Walter Gropius a la Carta de los comunes y la red AACC

Dos tipos de proyectos se han esbozado hasta ahora como herencia del pensamiento utópico, el proyecto como herramienta y el proyecto como metodología. En ese sentido, los casos seleccionados ejemplifican el uso que se le ha dado al proyecto en las prácticas de la arquitectura y el urbanismo.

El primer caso es el del Novembergruppe, que surge en 1918 recién comenzada la revolución alemana que dio fin la Primera Guerra Mundial, en la que el Imperio alemán resultó derrotado. Un grupo de artistas y arquitectos de Berlín se unen con el objetivo de “reunir ‘todas las artes bajo las alas de una gran arquitectura’ que a su vez debía ser ‘la expresión inmediata de las fuerzas del espíritu’” (p.169). Como bien reseña Argan en los ensayos *Novembergruppe* de 1963 y *Arquitectura del expresionismo* de 1964 (pp. 169 y 173), el primer acto de este grupo fue la organización de una exposición de “arquitectos desconocidos”, que fue presidida por Walter Gropius y Bruno Taut; que lo coloca a la cabeza del movimiento racionalista alemán (p. 170). Este grupo, que se fundó en el expresionismo, fue uno de los nodos iniciales del movimiento moderno en la arquitectura; realizaron una “protesta integral, como revuelta contra

todas las formas dogmáticas precedentes, formales y funcionales" (p.173). Argan consideraría a esta vanguardia un utopismo.

El utopismo del grupo de noviembre era vanguardia porque tenía una fuerte carga ideológica, quería ser la arquitectura del pueblo para el pueblo; porque proclamaba la libertad absoluta del arte y liberaba la arquitectura de la servidumbre al Estado y las clases dominantes; porque destruía, con todo conformismo académico, la concepción tradicional del espacio perspectivo de tres dimensiones, en el cual el edificio está como un objeto sobre la mesa; porque consideraba la construcción como un haz de fuerzas activas, empáticamente expresivo de las fuerzas del espíritu o, más positivamente, de la aspiración de la sociedad a organizar en un equilibrio dialéctico sus propias contradicciones; porque afirmaba las grandes posibilidades estéticas de los nuevos materiales de construcción, como el acero, el cemento, el vidrio y, por extensión, la luz y el color; porque, interesando toda la sociedad y considerando el edificio como una gran ciudad, fundía arquitectura y urbanismo. (pp.170-171)

La filiación política del Novembergruppe era abiertamente socialista, su práctica pictórica se dio en torno al activismo político, los artistas expresionistas diseñaron *posters* referidos a la revolución, a la utopía socialista y a la descripción de los acontecimientos sucedidos en la Alemania post Imperio. La revolución comenzó en 1918 y terminó en 1919, aunque el grupo mantuvo su actividad política hasta 1933, momento en el cual el partido nacionalsocialista (nazi), como nuevo sistema totalitario, legisla y prohíbe las acciones políticas de oposición, como las del Novembergruppe. El utopismo de este grupo se origina en parte por el agitado contexto, que necesitaba de la regeneración de las estructuras sociales y, con ello, de la reconstrucción del entorno físico con una arquitectura que estuviese dispuesta a transformar las representaciones del régimen anterior en algo nuevo que "debía ser". Para el Novembergruppe esto era materialmente posible, porque en la práctica las materialidades asociadas al industrialismo proveían a los arquitectos y diseñadores nuevas posibilidades técnicas y tectónicas para constituir nuevos símbolos artísticos, para que fuesen la representación del espíritu revolucionario y renovado del momento.

Es por esto que, en la práctica, la exposición sirvió para que los "arquitectos desconocidos" plantearan las nuevas estéticas progresistas (como las "fantasías" arquitectónicas de Hermann Finsterlin, (Ver Figura 19), como reacción "creadora" a la experiencia destructiva de la guerra (p. 174).



Figura 19. [ilustración] Estación de investigadores veterinarios - Hermann Finsterlin (1919)



Figura 20. [Fotografía] Einsteinurm del Arq. Enric Mendelsohn - Autor desconocido [s.f.]

La exposición de los 'arquitectos desconocidos' no presenta, ciertamente, concretas propuestas constructivas, y en las fantasías arquitectónicas es incluso difícil descubrir una utopía, al menos en el sentido habitual, político, del término: más que una sociedad del futuro se imagina una humanidad ideal, que se diviniza a sí misma y se atribuye poderes creadores casi divinos. Su tarea es la transformación del ambiente o del paisaje natural, pero no en el sentido de adaptarlo a las necesidades positivas de la existencia, sino de hacer de la naturaleza misma una gran creación humana: la 'arquitectura alpina' de Taut, por ejemplo, configura lo que podríamos llamar un "sublime social". (p.175)

Como utopía, la arquitectura del Novembergruppe no fue en su inicio un desarrollo únicamente formalista (Ver Figura 20), sino el ideal global de la sociedad, la formalización de sus aspiraciones sociales, la humanidad ideal, que es una esperanza³ del expresionismo. A esta esperanza la constituyen dos ámbitos explícitos: primero, se hace un llamado a las fuerzas populares para que contribuyan a un gran esfuerzo revolucionario que, en la práctica, se hizo por medio de la realización de afiches que aportaron los artistas del expresionismo; algunos describían lo que estaba sucediendo en las ciudades alemanas, otros invocaban la aspiración de crear otro tipo de sociedad para el bien colectivo de la ciudad. En otro contexto, esa voluntad creativa (o poética, como también la llama Ricoeur) debía realizar un nuevo esfuerzo originado en las huestes de los artistas, para dar forma a la estructura espacial de la nueva sociedad, una arquitectura que constituiría el nuevo paisaje como producto de la gran creación humana.

Para Argan, esta esperanza del expresionismo en los dos ámbitos demuestra un cambio de tono (un tanto más sensato) en las aspiraciones utópicas. Del gran ideal de la sociedad humana del expresionismo, se pasa a la arquitectura útil del racionalismo alemán⁴ que será concretada por Gropius en la *Bauhaus*. Las aspiraciones revolucionarias quedan derrotadas, por lo que esa arquitectura utopista de aspiraciones sociales solo queda en los tecnicismos de la forma: de la arquitectura utópica a la arquitectura técnica.

Nada ha hecho de lo que prometían como protesta o reforma social. La actividad constructiva dividida en tres direcciones:

³ Esperanza significa para Argan el "deseo de tener algo que se sabe de no tener". Mientras que la ilusión es la "persuasión de tener algo que no se tiene" (1969, p.171).

⁴ Y esto tiene un sentido histórico, pues la Revolución de noviembre solo duraría casi un año, hasta que se reacondicionó la política alemana, mediante la promulgación de la nueva constitución de la República de Weimar, que dio por finalizado el Imperio alemán.

El instrumentalismo técnico, que incluye el estructuralismo, la planificación urbana y la búsqueda estilística o formal [...]. El instrumentalismo técnico, propone que los grandes temas del proyectar son la prefabricación y la industrialización de la obra [...]. El estructuralismo se presenta como búsqueda técnica pura, la estructura del edificio es también la estructura de la función. Las grandes estructuras transforman el espacio que les cabe en espacio practicable, proyectándolas, se proyecta una función, no una representación [...]. Por último el urbanismo pasa, igualmente, de la idea de la representación a la de la función de la ciudad y se convierte en planificación urbana. (Argan citado por Mesa, 2013, p.40)

La utopía expresionista se transforma con el racionalismo en puro tecnicismo que conduce a destacar la función sobre todas las cosas. Esta transformación reduce la utopía a la edificación como "cosa arquitectada" o como estructura que visibiliza únicamente la función; transformación que para Argan no es una contradicción, sino una continuidad, así como hay continuidad entre el socialismo "utópico" y el socialismo "científico" (Argan, 1969, p.177). Reducida la utopía y derrotadas las aspiraciones de revolución, la arquitectura ahora racionalista, como forma estética de los productos la industrialización y estructura funcionalista, sirve como "cosa" a las burguesías.

La nueva técnica aparece como un don prometeico: no solamente ofrece posibilidades operativas ilimitadas, sino además nuevas materias, que ya llevan en sí un principio formal, una virtualidad creativa. La sociedad de hecho es inadecuada al poder de su propia técnica: imperfecta, desarmónica, lacerada por contradicciones internas, desmembrada en grupos que comandan orientándose sólo hacia su propio beneficio y en masas que ejecutan sin poder expresar su propia creatividad, ha perdido el sentido de lo sagrado y con ello el de crear. Responsable es la burguesía capitalista, que ha reducido el divino crear al utilitario producir; depositario de la creatividad, o del sentido de lo sagrado, es el pueblo, pero no puede expresarse porque la burguesía lo encadena a una función subalterna, servil. (p.175)

La "cosificación" o las "cosas arquitectadas" son la muestra de la instrumentalización del proyecto en función del desarrollo capitalista; el mejor en la práctica de estas "cosas arquitectadas" fue el arquitecto Mies Van Der Rohe, quien hizo parte del Novembergruppe y posteriormente se haría cargo de la Bauhaus durante un corto periodo, hasta su cierre en 1933; viajó luego a los Estados Unidos para concretar gran parte de su obra en esas tierras.

Así, tanto Tafuri como Argan, coinciden en que las vanguardias tuvieron en su momento un papel preponderante para el Movimiento Moderno de la arquitectura como organismo operativo del desarrollo capitalista; el Novembergruppe alemán es la ejemplificación de este argumento común. Si bien su arquitectura se origina en la intención de reformular la estructura social (pues los artistas, arquitectos y diseñadores hicieron parte de estos movimientos políticos de naturaleza progresiva), sus alcances no fueron más que concreción de formalismos en torno al espacio arquitectónico (tanto en la escala del edificio como en la de la ciudad). Para Tafuri, el arquitecto debe renunciar a estas aspiraciones ulteriores para enfocarse únicamente en la pura arquitectura; mientras que para Argan la arquitectura liberada de una estética idealista o de la idealización de la forma resultará fusionada en el urbanismo que, como plan, es obra abierta por estar inacabado y en continuo proceso de hacerse (el *urbanismo*, como concepto constitutivo, es diferente de la planificación urbana, que por hacerse operativa "cosifica" la función del urbanismo).

El siguiente caso, en la misma línea del proyecto instrumentalizado, como realización de la totalidad en sentido patológico es Brasilia. La ciudad de Brasilia habría sido durante muchos años un objetivo a cumplir para la nación brasilera. Fue un proyecto realizado por el urbanista Lucio Costa y el arquitecto Oscar Niemeyer, que comenzaron su construcción en el año 1956. La ciudad capital está construida desde cero, tiene la función de ser un centro administrativo que alberga las sedes de los poderes legislativos, ejecutivos y judiciales, y las viviendas de los funcionarios públicos. El anhelo de la ciudad es reenfocar la densidad habitacional del país, que está en su mayoría sobre las costas, lo que justifica la construcción de esta ciudad "moderna", de manera que se pueda poblar el interior del país.

Para su diseño y su construcción, los arquitectos y urbanistas de Brasilia utilizaron idílicamente los preceptos funcionalistas de la *Carta de Atenas* publicada en 1942 como resultado del IV CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, Ver Figura 21), presidido por Le Corbusier, que llevó las tesis de los arquitectos del movimiento moderno sobre la nueva ciudad a un estado de concreción ideal. Como utopía, Brasilia juega con vectores temporales planteados por Argan: suprime el pasado y redefine el presente con una idea completa del futuro. En la práctica, la supresión del pasado se resulta en el enajenamiento de una sociedad a la que

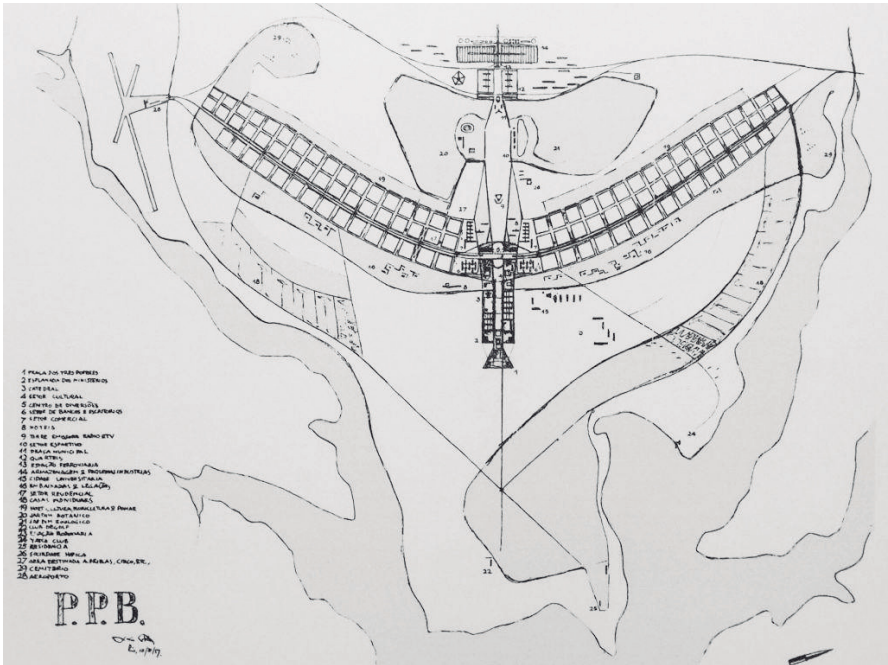


Figura 21. [Planimetría] Plan de Brasília - Lucio Costa (1956)



Figura 22. [Fotografía] Brasília - Autor desconocido [s.f.]

ubica en un territorio sin “experiencia”, sin pasado, para que funcione operando las nuevas necesidades administrativas estatales (Ver Figura 22). Brasilia tiene que concretar la *necesidad* en la obligación de crear una sociedad de la nada, sin memoria ni identidad propia. Como no hay experiencia del pasado, los habitantes de la ciudad solo pueden mirar al futuro con la ilusión de lo que será. Brasilia es la concreción de la *tabula rasa* que tanto ansiaron los arquitectos racionalistas del movimiento moderno, es la construcción en el presente de un ideal cerrado y total, que es concreción de la idea de futuro.

Es fácil levantar, en el caso de Brasilia, una objeción de principio. No se construye una ciudad para una comunidad hipotética, prácticamente inexistente y, por lo tanto, no caracterizada, y no puede decirse que el conjunto del personal de una administración estatal constituya una comunidad orgánica. No se construye una capital que tenga solamente funciones de gobierno y no, también, sociales y productivas. (1969, p.295)

En conjunto, estos dos aspectos constituyen la crítica de Argan a la ciudad de Brasilia: la ciudad que pretende hacer y forzar la historia, cuando la historia es la que hace a la ciudad. Como obra humana, la ciudad es lugar de confluencia de conflictos, de divergencias ideológicas, políticas y sociales. Brasilia es “planificación urbana” realizada, es cosificación del plano urbanístico. Brasilia está predeterminada, su forma organizativa no es producto de la historia, sino producto de un trazado idílico, la ciudad representada en el plano es imagen-cosa, conjunto de condiciones que están dadas *a priori*, su construcción es fiel a una verdad, el plan de una ciudad profética.

Esto es relevante para comprender lo que constituye la *distancia utópica* en tanto historia de la transformación del concepto de *utopía*. Como ha dicho Ricoeur, la historia de las utopías demuestra una reducción de la *distancia ficcional* para tener un mayor acercamiento con la realidad, esto es “salutífero” para las ideas trascendentes que guían la acción simbólica y transformadora del presente. En Brasilia, la naturaleza escultórica de la arquitectura de Niemeyer es, efectivamente, la concreción material de su utopía en el presente, hay un hilo muy fino entre lo dicho por Ricoeur y lo realizado en Brasilia.

Los utopistas se han dado cuenta de las posibilidades materiales para la concreción de su no-lugar en el mundo y, efectivamente, lo

han realizado. En apariencia, esto es la total eliminación del sentido patológico de la utopía, pues ya no es “sueño irrealizable”; a esto se suma la anulación de la *función constitutiva* ya que, siendo operativa para el statu quo, Brasilia no mantiene una *distancia crítica*. Si no es utopía patológica ni utopía constitutiva, el espacio construido para la capital administrativa e institucional del Brasil solo puede ser ideología patológica (en el sentido de Ricoeur y no en el de Argan). Este caso ejemplifica tanto la idea de las transiciones entre ideología y utopía como la idea de la utopía que se torna operativa para el desarrollo capitalista (ambas señaladas por Tafuri). Brasilia constituye, en la práctica, un caso clave para evidenciar la crítica de la utopía realizada por los autores analizados.

El tercer caso, es la teoría del proyecto de Walter Gropius en la *Bauhaus*. Este arquitecto y diseñador luego de su relación con el Novembergruppe y el expresionismo alemán, funda en 1919 una escuela de artes proyectivas de la que él será su director por 10 años. Si bien su práctica tiene origen en el utopismo del Novembergruppe, Argan considera que tanto él como su alumno Marcel Breuer constituyen la figura del proyectista por excelencia, la figura *constitutiva* presente en sus ensayos.

Para Argan es Gropius quien identifica el factor tiempo con la sucesión compleja de actos por medio de los cuales se desarrolla una función coordinada, colectiva y social en el presente y con proyección hacia el futuro. En este contexto, lo más importante es la función social del artista reflejada en su actitud hacia su propia obra, la que entiende como destinada a la colectividad. Por lo tanto, su validez artística, social e histórica depende de la manera como expresa la relación entre el individuo y la sociedad. (Mesa, 2013, p.64)

El proyecto del *designer* de la *Bauhaus* no es el de formar un arquitecto, un diseñador industrial o un urbanista, el estudiante de esta escuela lo que construye es un proyecto integral de acción sobre el presente, que involucra la relación pedagógica “arquitectura-democracia”, como un acto cooperativo. Esto es característico del proyecto de Gropius, el artista o diseñador de su escuela, el Designer, actúa con la conciencia de su rol social para co-crear un proyecto de orden colectivo para la sociedad del presente.

En la *Bauhaus*, el estudiante comenzaba sus estudios con el taller de artesanado que luego le permitiría especializarse en las me-

todologías del proyecto. Para la ideología de la Bauhaus esto era de gran importancia. Gropius pretendía que los *designers* salieran de su escuela después de conocer: primero, los procesos artesanales y técnicos tradicionales del artista, y luego, dar continuidad a sus ideas creativas por medios industriales. Esta pedagogía se constituye en experiencia de la intencionalidad ideológica de la Bauhaus; la transición serena entre los procesos artesanales (todavía arraigados en la cultura europea de principios del Siglo XX) y los procesos industriales que se habían ido desarrollando históricamente. Gropius sabía que esto solo sería posible si las técnicas industrializantes asimilaban las técnicas ideativas y los procesos (cualitativos) del artesanado y no constituían un sometimiento de las unas técnicas sobre las otras (2013, p. 64).

El propósito de Gropius, es entonces, el de un arte que transforme sus objetivos Clásicos en un arte como mediación cotidiana del sujeto y el objeto, un arte funcional que, como intencionalidad cumpla un rol en la transformación de la sociedad. "La intención de su propuesta es formar al individuo en función de la colectividad, desplazar el problema del plano del intelectualismo abstracto al de la historia concreta" (Mesa, 2013, p.67). La deformación de las intencionalidades pedagógicas de la Bauhaus, según Argan, se da en el momento en que Theo Van Doesburg toma las riendas de la escuela y destaca los procesos enfocados en la pura forma (el neoplasticismo del movimiento De stijl) en la que se da una individualización del proceso y se retorna la figura del "genio" creador; esto generaliza una actitud patológica en los artistas, pues las obras dejan de tener sentido como proyecto colectivo de transformación de la sociedad y contribuyen a un retroceso de las intenciones iniciales de la escuela.

El ejemplo de la experimentación pedagógica de Gropius es Marcel Breuer. Este fue alumno de Gropius en la Bauhaus desde 1920; en 1928 ya había sido profesor de la Bauhaus y un colaborador cercano del fundador de la escuela. Argan considera que Breuer es el tipo de proyectista que la metodología del proyecto podía formar.

Breuer es el hombre del método, de un método que permite responder en el modo más pertinente y oportuno a las infinitas demandas de esa sociedad; y como será fácil demostrar, que permaneciendo fiel a su método, no ha sacrificado o envilecido su propia libertad expresiva, no tiene sentido preguntar si, de la Bauhaus, él haya sido un ferviente o un tibio o un desviado seguidor.

Él es exactamente el tipo de artista y de técnico que la bauhaus se proponía formar, la demostración viviente de la bondad del método didáctico que en esa escuela se practicaba. (Argan, 1969, p.252)

El método de Breuer es colectivo y cooperativo, trabajó de la mano de Gropius durante la época de la continuación de la escuela en Norteamérica, sus trabajos conjuntos lograron una sinergia entre los preceptos formales de cada uno de ellos, pero eso solo fue posible porque la metodología usada por ambos estaba enfocada en la solución de problemas referentes a la vida cotidiana y no a los formalismos estéticos de los objetos. Para Breuer el trabajo del *designer* debía estar alejado de las posiciones políticas o de los prejuicios (incluso estilísticos) para obtener un buen proyecto; esa falta de prejuicios es lo que permite al arquitecto asimilar objetivamente los problemas que el proyecto le plantee, de modo que puedan ser resueltos mediante el goce o placer estético. Luego Argan criticaría a Breuer, pues con su método proyectual basado en la objetividad descartó un compromiso ideológico individual.

La teoría del proyecto de Gropius y Breuer hace parte del segundo tipo de proyecto, en el sentido *constitutivo*, es el proyecto que, comprendiendo críticamente los problemas del presente, y usando las experiencias previas, potencializa o posibilita el desarrollo ideológico intencionado hacia el futuro (sentido constitutivo de Argan). La herramienta del proyectista es el plano-imagen, y el método que aleja los prejuicios hace uso del plano como obra abierta. Los problemas esbozados en la teoría del proyecto de Gropius están vigentes en la contemporaneidad pues, ciertamente, en algunos ámbitos y agrupaciones colectivas del diseño y la arquitectura se busca un proyecto de código abierto que permita resolver los problemas de hoy, para poder transformar (tal vez) la sociedad del mañana.

El último caso, presenta la relación entre dos fenómenos aparentemente distantes: la *Carta de los comunes*, y la AACC: Arquitecturas Colectivas (Red Internacional de Colectivos). La *Carta de los comunes*⁵ (2011) es una narrativa ficcional que se construye en una línea de tiempos diversos. Inicia con una narración de la sociedad madrileña, en un futuro distópico ubicado en el 2033, que cuenta la historia de unos valientes que organizaron una insurrección en

⁵ Es un libro de Madrilonia.org, publicado por la editorial Traficantes de Sueños en el año 2011. Tiene por objetivo "reflexionar sobre las normas que nos pueden permitir salvaguardar lo que es fundamental para la vida: los campos, la salud, el conocimiento".

el 2015 contra el “miedo al hambre” generado tanto por las instituciones públicas como por las privadas. El método y la clave para alejarse tanto de lo uno como de lo otro y buscar el bien colectivo fue encontrado en el pasado de las sociedades medievales, en donde unos campesinos utilizaron el concepto de lo común para sostener a los menos beneficiados, concepto entonces que no podría ser definido “ni por referencia a la propiedad privada ni al Estado” (Madrilonia.org, 2011, p.14); así pactaron nuevas leyes que regirían el orden de lo “común”, sin afectar las acciones de las instituciones estatales ni a las entidades privadas, pero sí restringiendo su rango de acción. Finalmente, el libro acaba con dos ensayos cortos, en los que se plantea una crítica a las ideologías burguesas y se deja abierta la posibilidad de acción en el presente.

Por definición, lo “común” es todo lo que permite la reproducción social. Al realizar la definición de lo común, las nuevas leyes producto de la ficción suponen la dignificación del acceso de todos (sin distinciones ideológicas o políticas) a los bienes comunes de la vida compartida, ajusticiando a cualquiera que intente sacar un provecho capitalizante del recurso común. Apartando las ficciones, el concepto de lo común ha sido objeto de investigaciones por parte de la economista Elinor Ostrom, quien en el año 2009 ganó el Premio Nobel de Economía, por su teoría de los comunes, *Governing the commons* (1990). Ha sido ella quien ha mostrado que, aparte de lo público y lo privado, lo común constituye otra categoría de los bienes gobernables. En ese sentido la *Carta de los comunes*, desde la ficción, utiliza algunos de sus argumentos para establecer un orden paralelo con unos organismos ni públicos ni privados, que permiten una gobernanza de los bienes comunes, como el agua, el aire, la tierra, la ciudad y sus espacios comunes, la salud, la educación y el conocimiento.

Si bien la carta contiene una narrativa que se encuentra distante de la realidad, la “inversión” que realiza no es la que se encuentra en la utopía platónica (describir una realidad frustrante para dar plausibilidad a la sociedad en un extra-tiempo y extra-espacio), sino en la distopía, que supone describir un futuro como destino patológico, si se diera en el futuro la continuidad de las condiciones sociales, materiales, políticas e ideológicas del presente. La inversión distópica en este sentido endurece y radicaliza la *distancia crítica*, pero a su vez mantiene (según cada narrativa) una *distancia ficcional* de la realidad (que también puede llegar a ser patológica). La *distancia ficcional* de la *Carta de los comunes* se encuentra alejada de la rea-



Figura 23. [Fotografía] Solar de la calle corona en Valencia, España - Autor desconocido (2011)



Figura 24. [Fotografía] Encuentro AACC en Valencia, España - Autor desconocido (2011)

lidad, pero en su narrativa se puede comprender cuál es el asunto de fondo que es planteado mediante la creatividad ficcional.

El discurso de los comunes y sus organizaciones "procomunes" se ha hecho extensivo en la contemporaneidad. Colectivos y organizaciones ciudadanas con experiencias en diferentes ciudades del mundo han empezado a buscar formas de "gobernar lo común". El ejemplo español es quizás uno de los más nutridos, comienza con las manifestaciones de "los indignados" en el año 2011. La manifestación comenzó con la ocupación de la Plaza del Sol en Madrid, la indignación de los reunidos se propuso poner en crisis los sistemas políticos bipartidistas tradicionales, por lo que la reunión resultó en la organización de colectivos temáticos (algunos de ellos ya existentes) para la solución de los problemas que el proyecto común deseaba enfrentar.

Este es el caso de los colectivos organizados en la Red de Arquitecturas Colectivas AACC, que desde el año 2007 se reúne en algunas ciudades españolas para realizar ejercicios de autogestión ciudadana con base en la idea del espacio común (AACC, 2007); algunos de los colectivos pertenecientes a la red fueron partícipes de las manifestaciones en el 2011, y aportaron sus conocimientos para la construcción desprevénida y liviana de una cubierta plástica. La metodología común que se ha propuesto en la red es la construcción participativa del espacio común en la ciudad, creando herramientas y métodos para la participación ciudadana independiente (de instituciones públicas o entidades privadas) y la autogestión del territorio.

Como proyecto, los organizadores de la red AACC reconocen en los colectivos participantes la intención de construir un urbanismo de código abierto, donde los métodos son participativos para la colectividad, se originan en los sujetos comunes al territorio, por lo que se alejan del ordenamiento institucional en la forma de la planificación urbana, que desde la lejanía dictamina y determina de forma global los tipos de realizaciones que "deben" llevarse a cabo en el espacio de la ciudad (Ver Figura 23). Para la realización de las intenciones del proyecto colectivo, AACC opera a partir de los encuentros anuales, que buscan la organización común para resolver problemáticas espaciales de las ciudades a las que son convocados, y lo hacen, gestionando materiales, realizando asambleas con las comunidades, cartografías para reconocer las problemáticas locales, diseñan a partir de lo discutido para finalizar en un "convite" en el que todos ponen su fuerza de trabajo en la autoconstrucción del espacio común (Ver Figura 24).

6.4. La utopía tecnológica y el proyecto en proceso

En síntesis, los valores que Argan encuentra en la ideología y la utopía son igualmente opuestos, por tratarse de una relación dialéctica, pero es característico de la obra de este autor el que los significados se encuentren invertidos, como lo muestra Ricoeur, el marxismo establece connotaciones patológicas para ambos conceptos, por lo que es usual que al usar alguno de los términos se destaque su sentido patológico, más allá de lo pueda ser constitutivo en cada uno de ellos. Sin embargo, la inversión en Argan implica que la utopía sea patológica, mientras que la ideología es constitutiva. Aun así, la relación de significados de Argan plantea dos vías:

La primera es la *utopía tecnológica* que constituye un *destino* industrializante, un panorama donde no hay más que desarrollo tecnológico progresivo y continuo, con la reconstrucción en el presente de las imágenes ilusorias de la ciencia ficción. Tanto la *utopía tecnológica* para Argan como la *utopía como proyecto* para Tafuri son las que dominan y controlan la imagen del futuro, “de un fin al cual aspiramos”, es la patología del escape siendo operativa para el sistema económico capitalista; funcionalidad otorgada a la “utopía capitalista-industrial” que logra extirpar del sujeto tanto colectivo como individual la capacidad de dar forma a la historia. Esta es la posición crítica y pesimista de Argan sobre el presente y la utopía o “destino”, como única posibilidad de la sociedad ahistórica, la obra cerrada.

La segunda, es la posibilidad constitutiva, que está aún latente dentro de las disciplinas proyectivas (el rol del proyectista o el diseñador), es posibilidad de salida al “destino” que se ha autoimpuesto la sociedad en la época de la tecnologización y el consumo. Como proceso, el proyecto es imaginación productiva, que requiere de una carga de referencias y experiencias que residen en el pasado. La investigación, es el método de afrontar este proceso. Esto último ha sido encontrado en la tesis *Proyecto sin destino* (Mesa, 2013). El *proyecto como pacto*:

El proyecto-pacto puede tener entonces las características de la obra de arte, de objeto sinsemántico, porque cada proyecto es único y está relacionado con su contingencia; es una puesta en valor de las intenciones de los actos de la comunidad que lo

determina, el proyecto se convierte en objeto espacio-temporal, un lugar de relaciones, el lugar y el tiempo del pacto. Se configura así un proyecto obra abierta cuyo proceso se puede comparar, no como se ha hecho tradicionalmente con una línea o una espiral sino, con un fractal. Como un proceso sistemático "donde todo está" en cada uno de los momentos de su devenir, validando sus resultados y ajustándose paso a paso con cada acuerdo de la colectividad en la que se proyecta. (Mesa, 2013, p.81)

La espacialización del proyecto-pacto es la puesta en práctica de la metodología del proyecto como resultado de un proceso investigativo (como en el método de Breuer), alejando los prejuicios y permitiendo la aparición de soluciones diversas producto de la participación pactada entre las partes, para luego darle forma y realizarlo de acuerdo a lo que el proceso vaya requiriendo. El proyecto pactado como acción colectiva constituye la reivindicación del proceso y el retorno a los propósitos ideológicos que guían su acción simbólica en el presente.

7. Apertura y otras topías

Se logra comprender, como resultado del análisis comparativo de los autores y partiendo de la premisa, encontrada en el texto de Ricoeur, según la cual, la transformación histórica del concepto de utopía muestra un acercamiento práctico de su distancia con la realidad. Que esto tiene efecto en los siguientes asuntos.

1. La dialéctica ideología y utopía constituye un *círculo práctico*, que se manifiesta en las luchas sociales por la obtención del poder; de modo que, en cuanto práctica, la utopía relaciona tres aspectos: espacio-tiempo, pues la utopía constituye un movimiento fluctuante en la coordenada histórica; espacio-sociedad, pues la utopía constituye una idea trascendente que guía la acción simbólica del hombre en su contexto; y espacio-representación; pues, en sintonía con las dos anteriores, la utopía como representación simbólica es presentada, en su devenir, por medio de narrativas que a su vez son los medio para pactar identidades comunes.
2. Ambos conceptos, ideología y utopía, son ambiguos y sus significados requieren ser precisados, de modo que se comprenda el contexto y el sentido de lo que se expresa con ellos dependiendo de su situación. Ambos pueden ser patológicos o constitutivos. De modo que no siempre expresan el mismo sentido, y en cada caso habrá que asimilar y comprender el dinamismo de sus posibles significados.
3. Cuando se hace uso de alguno de los dos términos, se debe mostrar su contraparte. Según Ricoeur, haciendo referencia a su análisis de Mannheim, no existe ideología sin utopía que le haga contrapeso, y viceversa. Es común el uso de la crítica como medio para desenmascarar los objetivos implícitos en un discurso, en este sentido la función de la "crítica de la ideología" es mostrar la "mentalidad" (ideológica o utópica) implícita y explícita del autor,

de modo que se pueda obtener un panorama lo más completo posible, de aquello contra lo que lucha y de lo que quiere sostener.

Concepto Constitutivo	IDEOLOGÍA (Identidad)	CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA	CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA	IDEOLOGÍA (intencionalidad)
	UTOPIÍA (oposición)		PROYECTO DE ACCIÓN	PROYECTO (posibilidad)
	RICOEUR	TAFURI	MARCUSE	ARGAN
Concepto Patológico	IDEOLOGÍA (Hegemonía)	IDEOLOGÍA (control del futuro)	UTOPIÍA (irrealizabilidad)	UTOPIÍA (escape)
	UTOPIÍA (irrealizabilidad)	UTOPIÍA (Destino)		DESTINO (totalidad)

Diagrama 7. Ambigüedad presente en los conceptos. Cuadro comparativo de connotaciones del par dialéctico *Ideología y utopía* entre los autores.

Expuestos estos asuntos, se presentan las similitudes y diferencias encontradas entre los autores que permiten comprender la transformación del concepto de *utopía* y su relación con el proyecto en cuanto práctica disciplinar de la arquitectura.

7.1. Conclusiones

La primera conclusión parte del concepto de círculo práctico de Ricoeur, basado en la dialéctica *ideología y utopía*, que se invierte para dar paso a otro círculo práctico, el de la dialéctica *utopía y proyecto*. Esta inversión tiene como fin comprender el valor contenido en las prácticas representativas de la utopía con relación a la práctica proyectual de la arquitectura. La idea del *círculo práctico* implica asimilar las funciones patológicas y constitutivas, que afectan tanto para la utopía como al proyecto:

La *función patológica* de la utopía, como lo ha dicho Ricoeur, es el “sueño irrealizable”, un escape que se interpreta como una esquizofrenia del presente; o como dice Argan, una imposibilidad del utopista para “ser presente”. La patología se manifiesta con la anulación de la “distancia crítica”, por lo que la narrativa utópica se puede presentar con diferentes grados de “distancia ficcional” y constituyendo una incongruencia frente al estado de la realidad.

Oponiéndose a esta, está la *función constitutiva* de la utopía que, como lo ha dicho Ricoeur, es un escape como apertura a otro es-

pacio (en todo caso inexistente), desde el cual se puede realizar una oposición al *statu quo*. Por esta razón, lo constitutivo de la utopía es la desviación de un estado de la realidad hegemónico que fuerza un cambio o una transformación; se manifiesta como un aumento de la "distancia crítica" y una reducción de la "distancia ficcional", constituye de esta forma una reducción de la incongruencia ante el estado de la realidad, para que la narrativa utópica sea congruente con las problemáticas del presente. Es importante anotar que para Ricoeur lo constitutivo de la utopía debe siempre mantener una *distancia ficcional*, pues como práctica la utopía es la desviación crítica del estado de la realidad, o como dice Argan, la intencionalidad necesita siempre de una idea de futuro, que no es un "deber ser" sino una de tantas posibilidades para la transformación de las problemáticas del presente.

Así, el proyecto que, no es espacio de libertad ideológica, tiene por "herencia" de la utopía en el *círculo práctico* tanto la función patológica y como la función constitutiva, es decir, el proyecto puede ser verificado y juzgado con relación a su incongruencia o congruencia con el estado de la realidad. Esta es una interpretación de los esfuerzos comunes de Argan, primero, y de Tafuri, después, por mostrar en la historia las transformaciones del proyecto en la práctica de la arquitectura.

El *proyecto patológico* es el que elimina la distancia crítica y se hace herramienta para la preservación de la ideología. Como señala Tafuri, es el caso de la "utopía como proyecto" de las vanguardias artísticas (instrumentalización de ambos, de la utopía y del proyecto) que se revela en la producción de imágenes-cosa, deseos e ilusiones (como señala Argan), para el control de la imagen del futuro ("el destino").

En el lugar opuesto está el *proyecto constitutivo*, que como metodología mantiene una *distancia crítica* que le permite asimilar los problemas del presente para enfrentarlos. Así, este es imagen eidética que guía la acción simbólica transformadora del presente; tal como lo señala Argan. La crítica de la ideología es parte de la metodología proyectual, que permite al proyectista reconocer las problemáticas del presente, para proyectar *en contra* de lo que se preserva y *no para* lo que debería idílicamente ser. El "proyecto de acción", que declina lo patológico de la utopía, es decir, la "irrealizabilidad" (crítica que hace Marcuse a Mannheim) para mantener una congruencia con el estado de la realidad, se manifiesta en el plano-imagen como *pacto* transformador de la realidad.

El proyecto toma el aspecto constitutivo de la utopía, la *distancia crítica* con la realidad. Pero la acorta durante el ejercicio proyectual lo suficiente, por medio del *proyecto como pacto* que propone Mesa por ejemplo, para que sus productos resultantes, intervenciones construidas y constitutivas de la realidad cotidiana de las personas, puedan tener un efecto real sobre el contexto de acuerdo a las intenciones y valores contenidos en el proyecto. En su aspecto fecundo, el proyecto es heredero de la utopía.



Diagrama 8. Círculo práctico de la dialéctica utopía y proyecto

La segunda y última conclusión se refiere a la transformación del concepto de *utopía* como un movimiento fluctuante de significados en la historia, que se da en tres momentos: un periodo clásico, un periodo moderno y un periodo contemporáneo.

Desde periodo el clásico hasta la contemporaneidad se evidencia una reducción de la *distancia ficcional* y de variaciones en los grados de *distancia crítica* en la utopía. La *utopía* como concepto tiene origen en la narrativa de Tomás Moro, aunque algunos autores como Mumford y Argan consideren que sus inicios se pueden llevar hasta la *República* de Platón. Sin embargo, es cierto que el periodo clásico de la utopía está dominado por la "utopía platónica", pues en este periodo el utopista concibe una narrativa que como escape es únicamente contemplativa e idílica y se mantiene distante ficcionalmente de la realidad. En este sentido, el "utopista clásico" no tiene intereses positivos de llevarla a su concreción en lo real. Autores como Mannheim y Ricoeur no muestran mucho interés en la utopía platónica, precisamente por este aspecto. En este mismo sentido, Mumford señala que es propio de la naturaleza de la utopía mantener una *distancia crítica* con la sociedad que le sirve de trasfondo, *distancia* que es evidente en la ironía de Moro sobre la sociedad inglesa renacentista.

Luego de este periodo clásico, está el periodo moderno de la utopía. Para Mannheim la utopía (como desviación de la ideología y oposición al estado hegemónico del poder) solo se manifiesta a partir de la época moderna. La aparición de la "utopía social" como modelo idílico de la sociedad que debería llegar a ser, y que tiene relación con los socialistas utópicos (Fourier, Saint-Simon, Owen y Cabet, señalados por Engels en la oposición del *socialismo utópico* al *socialismo científico*), marca su inicio. Esta es una utopía en la que se utiliza la *distancia crítica* de la "civilización" como estado de la realidad, para hacerla plausible y reducir su carácter ficcional.

Con la utopía de las sociedades falanges, y su puesta en marcha alrededor del mundo, el contexto industrial de la época y la propuesta de Fourier significaron una ruptura que dio origen a un segundo estado de la utopía moderna, la *utopía tecnológica*. Esta fue la asimilación de las posibilidades de la industria la razón por la cual los utopistas modernos vieron como posible la realización material de su utopía para que fuese soporte y motor de una nueva sociedad. Se practicó como una simulación o una programación del futuro donde las nuevas tecnologías industriales permitían el condicionamiento de lo real y, adicionalmente, su imagen estética resultaba acorde con los medios de producción existentes. Esta utopía casi suprime o suprime la *distancia crítica*, y reduce la distancia ficcional, de modo que se hace operativa para los sistemas hegemónicos, realizando y controlando (construida en un presente) la imagen del futuro y determinando un "destino" que debe ser cumplido.

El periodo contemporáneo no tiene una definición global de la utopía, sobre todo, porque en sus inicios están en una corriente de pensamiento que decidió renunciar a ella y dar muerte a sus prácticas representativas. Sin embargo, el término utopía, y el concepto que encierra, se encuentra en el lenguaje teórico y crítico por lo que no sería fácil su total eliminación. Las teorías de hoy están a favor de un acercamiento a la realidad que se pueda encontrar mediante la teoría crítica. Una crítica que evidencie los problemas del presente y al mismo tiempo permita dar pasos para un actuar decidido y *proyectado* sobre el futuro que *podemos ser*.

7.2. Otras topías

El uso del término *Utopía* en la actualidad se evidencia aún inconsciente de sus connotaciones ambiguas. Sin embargo, autores

como David Harvey también hacen un recuento histórico que se puede incorporar a la transformación de la utopía, para avanzar en el intento por redefinir y comprender tanto sus posibilidades como sus debilidades significativas. Es importante entonces explorar otras *topías*.

David Harvey (2005), en su texto *Espacios de esperanza*, reduce la transformación de la utopía a tres estados: *utopías de forma espacial*, *utopías de proceso social*, (su propuesta) *utopismo dialéctico* o *utopismo espacio-temporal*.

Estas *utopías* de forma espacial que son las criticadas por Argan y Tafuri y que están en crisis porque en general, tales realizaciones materiales no concretaron nunca las idealizaciones sociales que se proponían realizar; solo quedan como formas espaciales, como vestigios de "nuevas visiones" donde se supone habitaría la sociedad del futuro; mientras que en la práctica, solo la sociedad del presente podía habitarlas, lo que evidencia su incongruencia.

Un segundo estado, es el de las *utopías de proceso social*, que son la contraparte complementaria de las *utopías de forma espacial*. Son las utopías que idealizan el proceso por el cual la sociedad es transformada, por lo que no tienen un sentido fuerte del espacio, sino proyectos sociales "infinitamente abiertos", y que, si bien tienen la posibilidad de realizarse, nunca llegan a completarse, pues no tienen forma de espacializarse.

El último estado, como continuación de los dos anteriores, y propuesta del autor, que es *utopismo dialéctico* o *utopismo espacio-temporal*. La propuesta va encaminada a relacionar de manera indivisible las *utopías de forma espacial* y las *utopías de proceso social* en un único ejercicio práctico: "De la primera, la idea de juego espacial imaginativo para alcanzar objetivos sociales y morales específicos se puede convertir en idea de potencialidad infinitamente abierta a la experimentación con las posibilidades de las formas espaciales" (p.211).

Así, se quiere obtener como resultado de los procesos imaginativos colectivos, comunes y plurales, la exploración de sus posibilidades a partir de proyectos que involucren prácticas espaciales congruentes con las relaciones sociales basadas en la dignidad y la responsabilidad con el otro; desequilibrando la desigualdad espacial presente en las ciudades del tipo de modelo del "desarrollo capitalista", de programas neoliberales. El pensamiento utópico, según Harvey, es por lo tanto necesario actualmente. Si bien él

reconoce que ha existido un momento histórico en el cual se rechazaron las ideas utópicas, debido a una "aguda conciencia de su conexión interna con el autoritarismo y el totalitarismo", esa misma conciencia ha reducido y frenado "el libre juego de la imaginación en busca de alternativas" (p.190).

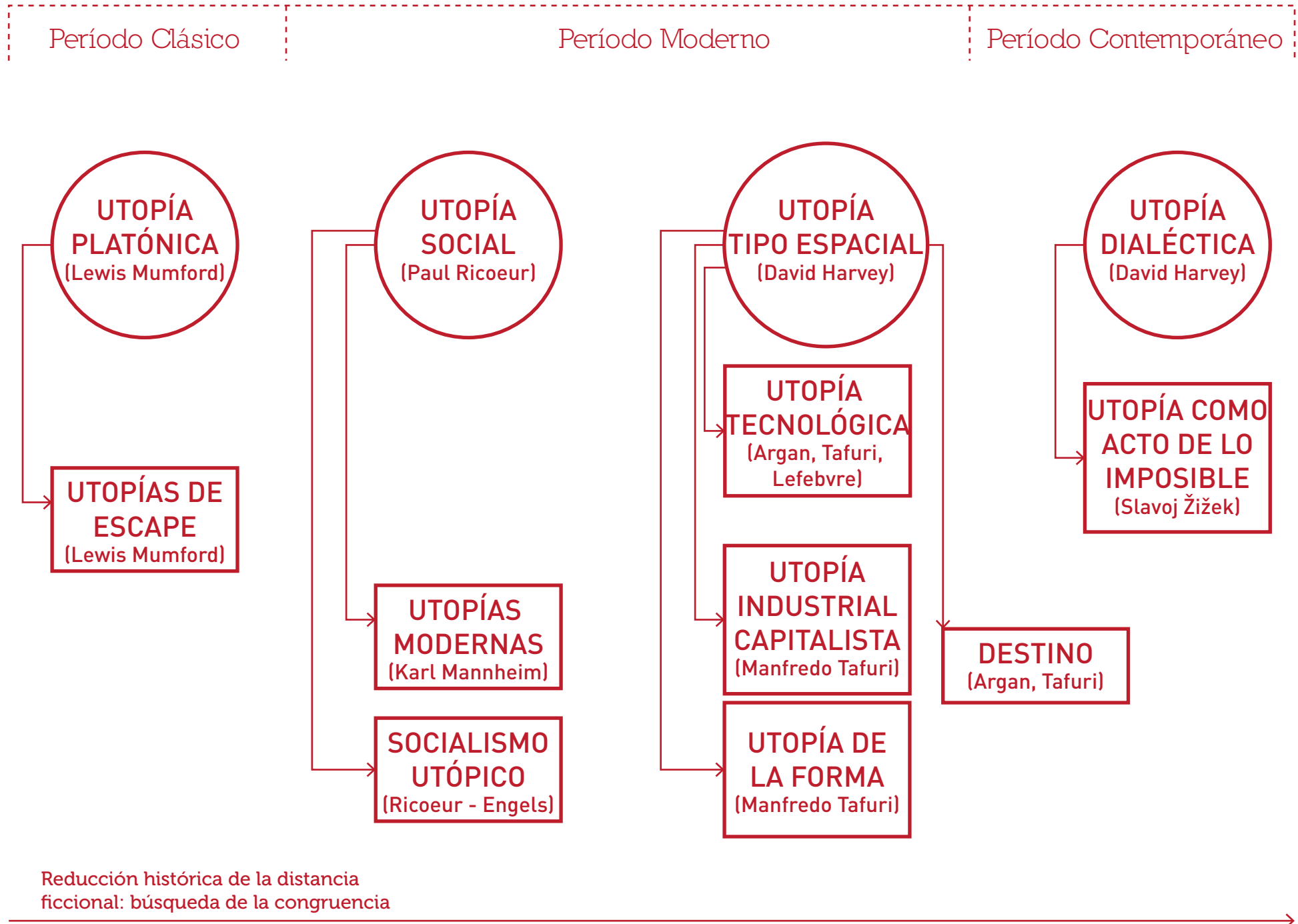
Así como Argan, Harvey considera que la acción proyectual del *utopismo dialéctico* está íntimamente relacionada con la investigación que permite develar o descubrir verdaderas posibilidades y alternativas, puesto que la investigación permite libertad al juego de la imaginación que busca (aunque esa libertad es a su vez peligrosa por su naturaleza especulativa, que es lo característico del sistema capitalista).

De manera que el tipo de *utopismo dialéctico* que propone Harvey es un utopismo que se aleja del hermetismo de tipo espacial y se abre a un tipo de mentalidad que es consciente de la necesidad de cambio continuo. Así la utopía del periodo contemporáneo es aquella que se mantiene en proceso y que, por lo tanto, no está compuesta por una imagen fija o predeterminada, sino por la diversidad de posibilidades reales en torno a la construcción social del cambio.

Para terminar, de otras *topías* como la de Harvey queda mucho por indagar. Coinciden Ricoeur y Harvey en que sin una visión utópica o ideológica es improbable el desarrollo de la sociedad humana, pues todos los sistemas de valor se originan en posiciones "pre-científicas". La declinación total de las utopías supone una muerte parcial de la cultura y la identidad humana. Habrá entonces que encontrar los métodos para redefinir los conceptos de modo que en la práctica el lenguaje, que es representación de la identidad, sea símbolo de la acción transformadora de la sociedad y del espacio.

En consecuencia, el resultado del trabajo de investigación presentado, abre la búsqueda, en los discursos más inmediatos y contemporáneos, de otras *topías*, es decir, de otros espacios, de otras connotaciones o construcciones discursivas en torno a la *u-topía* que puedan dar luces sobre significados más actuales con relación a las disciplinas del diseño y la arquitectura.

	 Paul Ricoeur <i>Ideología y utopía</i> 1996	 Manfredo Tafuri <i>Arquitectura y utopía</i> 1996	 Herbert Marcuse <i>El Final de la utopía</i> 1987	 Giulio Carlo Argan <i>Proyecto y destino</i> 1969
	DISTANCIA FICCIONAL / CRÍTICA	CRISIS DE LOS VALORES	REALISMO Y PRÁCTICA PRESENTE	DESTINO Y PRESENTE INFINITO
Tiempo y Espacio ¿Qué momento?	(Trascendencia de las ideas)	(Vanguardia como aversión al pasado)	(Lo relativamente utópico)	(Lo relativamente utópico)
	CÍRCULO PRÁCTICO	ROL IDEOLÓGICO DEL ARQUITECTO	URGENCIA DE LA PRÁCTICA SOCIAL	SUJETO Y SU SER HISTÓRICO
Sociedad y Espacio ¿Para quién?	(Prácticas de los grupos sociales)	(Planificación del futuro)	(Declinación de la patología de utopía)	(Potencialidad e intencionalidad)
	NARRATIVA UTÓPICA/MODELO	MODELO DE CIUDAD/ MODELO DE EDIFICIO	PROYECTO DE ACCIÓN	PROYECTO COMO OBRA ABIERTA
Representación y Espacio ¿Cómo se evidencia?	(Imaginarios escenográficos)	(Ámbitos teóricos y Ámbitos prácticos)	(Reivindicación de la posibilidad)	(El plano-imagen y la intuición eidética)
	UTOPIÍA COMO CRÍTICA INTENCIONADA	CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA	CRÍTICA A LA “IRREALIZABILIDAD” DE MANNHEIM	PROYECTO DE ACCIÓN Y CRÍTICA DEL DESTINO
Valores encontrados				



Referencias

- AACC. (2017, 13 de abril). Arquitecturas Colectivas. Recuperado de <https://arquitecturascolectivas.net/>.
- Argan, G. C. (1969). Proyecto y destino. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Baigorria, O. (1995). Con el sudor de tu frente: argumentos para la sociedad del ocio. Buenos Aires: La Marca.
- Benjamin, W., y Aguirre, J. (1989). Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus.
- Bey, H. (1996). T.A.Z.: zona temporalmente autónoma. Madrid: Talasa.
- Bey, H. (S. F.). Compilado: Utopías piratas. Recuperado de <http://www.escritosdesocupados.com/descargas/Utopias-Piratas-Hakim-Bey.pdf>.
- Boullée, É.-L. (1985). Arquitectura: ensayo sobre el arte. Barcelona: Gustavo Gili.
- Day, G. (2012). Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestations of Political Memory. *Historical Materialism*, 20(1), 31-77. Recuperado de <https://doi.org/10.1163/156920612X631099>.
- Eco, U. (1985). Obra abierta. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Harvey, D. (2005). Espacios de esperanza. Madrid: AKAL.
- Hilberseimer, L. (1999). La arquitectura de la gran ciudad. Barcelona: Gustavo Gili.
- Husserl, E. (2008). La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, F. (1985). Architecture and the Critique of Ideology. *Architecture, Criticism, Ideology*, 64.
- Le Corbusier. (2013). La ciudad del futuro. Buenos Aires: Infinito.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Madrilonia.org. (2011). *La carta de los comunes: para el cuidado y disfrute de lo que de todos es*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Mannheim, K. (1987). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marcuse, H. (1987). *El final de la utopía*. Bogotá: Planeta-Agostini.
- Mesa, A. (2013). *Proyecto sin destino* (Tesis de maestría). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Moro, T. (2011). *Utopía*. Madrid: Alianza, UNAM.
- Mumford, L. (2013). *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Ricoeur, P. (1996). *Ideología y utopía*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ruiz, S. (2011, 26 de mayo). *Marcuse y el Mayo del '68*. Dos-teorias.net. Recuperado de <http://www.dos-teorias.net/2011/05/marcuse-y-el-mayo-del-68.html>.
- Sant'Elia, A. (2010, 10 de septiembre). «Manifiesto de la arquitectura futurista», de Antonio Sant'Elia [web log post]. Recuperado de <http://descontexto.blogspot.com.co/2010/09/manifiesto-de-la-arquitectura-futurista.html>.
- Tafuri, M. (1981). Interview: Manfredo Tafuri [Transition]. Septiembre/Diciembre 1981, 2(3-4).
- Tafuri, M. (1983). Entrevista a Manfredo Tafuri [Materiales].
- Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, M. (1996). *Architecture and utopia: design and capitalist development*. Cambridge: MIT Press.
- Tafuri, M. (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Tafuri, M., Cacciari, M., y Dal Co, F. (1972). *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TXP. *Todo por la praxis*. (2016, 12 de enero). Island Taz. TXP. *Todo por la praxis*. Recuperado de <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2710>.
- Žižek, S. (2008). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Figuras

Figura 1. Autor desconocido. (1516). Isla de utopía. [Grabado]. Recuperado de <http://pijamasurf.com/2015/08/los-12-libros-que-deben-leer-los-que-pretenden-hacer-politica/>

Figura 2. Fourier, C. (1837). Falanterio de Charles Fourier. [Ilustración]. Recuperado de <https://josemariamarco.com/arquitecturas/arquitectura-11-saltire-falansterio-fourier-sergio-perdiguer/>

Figura 3. Autor desconocido. (1868). El soñado falansterio de Fourier. [Pintura]. Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/26/67951/giraffe-and-anti-giraffe-charles-fourier-s-artistic-thinking/>

Figura 4. Autor desconocido. (s.f.). Falansterio de Godin. [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.familistere.com/le-pavillon-central/#>

Figura 5. Autor desconocido. (s.f.). Falansterio de Monmouth. [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.loc.gov/pictures/item/nj0126.photos.108323p/>

Figura 6. Autor desconocido. (s.f.). Falansterio de Puebla. [Fotografía]. Recuperado de: <http://horizontal.mx/la-casa-de-maternidad-de-puebla-la-huella-de-la-utopia/>

Figura 7. Autor desconocido. (1937). Falansterio "Puerta de tierra". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=08121206>

Figura 8. Piranesi, G. (1778). Campo Marzio. [Planimetría]. Recuperado de: <http://arquiscopio.com/forma-urbana/>

Figura 9. Le Corbusier. (1933). Ville Radieuse. [Planimetría]. Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-296/sn-296-2.htm>

Figura 10. Autor desconocido. (s.f.). Modelo de la Ville Radieuse. [Fotografía]. Recuperado de: http://www.fondationlecorbusier.fr/Corbu-Cache/900x720_2049_1981.jpg?r=0

Figura 11. Ledoux, N. (1780). Phallic Oikema. [Planimetría]. Recuperado de: <http://www.hiddenarchitecture.net/2015/11/oikema.html>

- Figura 12. Boullée, E. (1783). Cenotafio de Newton. [Ilustración]. Recuperado de: https://www.geometriadigital.com/jose_segui/colaboraciones/arquitectura-ayer-hoy-y-manana/
- Figura 13. Boullée, E. (s.f.). La catedral metropolitana. [Ilustración]. Recuperado de: http://www.graphicine.com/wp-content/uploads/2016/09/etienne_louis_boullee_16.jpg
- Figura 14. San't Elia, A. (1914). Citta Nuova. [Ilustración]. Recuperado de: http://payload190.cargocollective.com/1/12/413501/6119944/familistere_foto%20anonima%201909_1024.jpg
- Figura 15. Hilberseimer, L. (1927). ciudad vertical. [Ilustración]. Recuperado de: <https://siteetcite.files.wordpress.com/2015/05/ville-verticale.jpg>
- Figura 16. Hilberseimer, L. (1927). ciudad vertical. [Ilustración]. Recuperado de: https://www.architectural-review.com/pictures/2000x2000fit/4/3/5/1296435_HILBERSEIMER_1.jpg
- Figura 17. T.X.P. (2016). Exterior de la "Island T.A.Z.". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2710>
- Figura 18. T.X.P. (2016). Interior de la "Island T.A.Z.". [Fotografía]. Recuperado de: http://www.eme3.org/2015/eme3_2015/todo-por-la-praxis/
- Figura 19. Finsterlin, H. (1919). Estación de investigadores veterinarios. [Ilustración]. Recuperado de: <http://50watts.com/Wandering-from-Organ-to-Organ-with-Hermann-Finsterlin>
- Figura 20. Autor desconocido. (s.f.). Einsteinturm. [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquiblog.es/erich-mendelsohn-edward-weston-extrana-pareja/>
- Figura 21. Costa, L. (1956). Plan de Brasilia. [Planimetría]. Recuperado de: <http://dare2go.com/travel/wp-content/uploads/2016/09/Brasilia-Costa-concept.jpg>
- Figura 22. Autor desconocido. (s.f.). Brasilia. [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.mdzol.com/nota/435575-el-pintor-y-su-modelo-las-fotos-que-nunca-viste/>
- Figura 23. Autor desconocido. (2011). Solar de la calle corona en Valencia, España. [Fotografía]. Recuperado de: <https://autoformato.wordpress.com/2012/04/13/autoformato-en-arquitecturas-colectivas/>
- Figura 24. Autor desconocido. (2011). Encuentro AACC en Valencia, España. [Fotografía]. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2011/07/19/cvalenciana/1311103089_850215.html

Bibliografía

- Augé, M. (2015). ¿Qué pasó con la confianza en el futuro? (A. Dillon, Trans.) (1.ed). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.
- Barthes, R. (2003). Mitologías (Siglo XXI). Argentina.
- Bauman, Z., & Ochoa de Michelena, F. (2007). Arte, ¿líquido? Madrid [etc.: Sequitur.
- Choay, F. (1983). El Urbanismo: utopías y realidades. Barcelona: Lumen.
- Déotte, J.-L., Calderón M, & Natalia. (2013). La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Foucault, M. (2010). ¿QUE ES UN AUTOR? (APOSTILLAS A ¿QUE ES UN AUTOR POR DANIEL LINK). Argentina: El cuenco de plata.
- Foucault, M., & Defert, D. (2010). El cuerpo utópico: las heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Friedman, Y. (1973). Hacia una arquitectura científica. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedman, Y., & Berdagué, R. (1978). La arquitectura móvil hacia una ciudad concebida por sus habitantes. Barcelona: Poseidón.
- Heffes, G. (Ed.). (2013). Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert.
- Lambert, L. (2012, October 17). # FOUCAULT /// Foucault and Architecture: The encounter that never was. Retrieved April 26, 2017, from <https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-foucault-and-architecture-the-encounter-that-never-was>
- Lefebvre, H. (1983). La Revolución urbana. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, H., & Gaviria, M. (1978). De lo rural a lo urbano. Barcelona: Península.

- Matos, A. S. de M. C. (2015). Filosofía radical y utopía. Inapropiabilidad, an-arquía, a-nomia. (F. García Collado, Trans.). Bogota: Siglo del Hombre Editores.
- Mesa, A. et al. (2017). El proyecto como pacto. En: Estudios del diseño: Estética, comunicación y proyecto. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Mumford, L. (2014). Arte y técnica. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Musset, A. (2009). ¿Geohistoria o geoficción?: ciudades vulnerables y justicia espacial (1. ed). Medellín: Escuela del Hábitat, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín : Editorial Universidad de Antioquia.
- Navarro Monedero, L., & Industrias Mikuerpo. (2010). Industrias Mikuerpo: un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ramírez, J. A. (1991). Edificios y sueños: ensayos sobre arquitectura y utopía. Madrid: Nerea.
- Sainz, J. (1990). El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico. Madrid: Nerea.

