



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Programa de maestría y doctorado en Arquitectura**  
**Campo de conocimiento Diseño Arquitectónico**

**La producción de lo arquitectónico**  
**como reproducción ideológica**

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Arquitectura

Presenta

Arq. Cristian David Luna Piñón

Tutor:

**Dr. Miguel Hierro Gómez**

División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

Sinodales:

**Mtro en D. I. Héctor García Olvera**

División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

**Dr. Adrián Baltierra Magaña**

División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

**Mtro. en Arq. Juan Manuel de Jesús Escalante**

División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

**Mtro en Arq. Héctor Allier Avendaño**

División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

México, D.F. Enero de 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Introducción .....	8
1.0 Antecedentes .....	10
1.2 El interés por la ideología.....	16
1.3 Cuatro semestres de recorrido .....	20
1.4 ¿Por qué la ideología, es tema?.....	24
2.0 Historiografía de la ideología.....	28
2.1 El origen del término .....	30
2.2 Teoría y práctica.....	33
2.3 Su sentido teleológico.....	35
2.4 Psicoanálisis de lo ideológico.....	36
2.5 Semiotistas.....	37
2.6 El medio de su reproducción.....	38
2.7 ¿La ideología como saber?.....	39
2.8 Ideología de lo arquitectónico.....	43
3.0 Difundir mensajes.....	46
3.1 Estructura comunicacional.....	48
3.2 La arquitectura es el mensaje .....	50
3.3 Difusión del mensaje de lo arquitectónico .....	53
3.4 La legitimación del mensaje.....	54
3.5 La investigación y enseñanza .....	55
4.0 La arquitectura no se habita.....	58
4.1 Una definición de diseño .....	60
4.2 Una definición de <i>arquitectura</i> .....	64
4.2.1 La sucesión de puntos.....	66
4.2.2 Las cosas ahora .....	70
4.3 ¿No que la arquitectura es un arte? .....	72
4.4 ¿Cómo se nos percibe a los arquitectos? y ¿Cómo nos percibimos?.....	74
5.0 La forma del mensaje es el objeto .....	76
5.1 El ser y el deber ser del saber.....	78
5.2 Arquitectura, Docencia y Legitimación.....	79
Bibliografía .....	81



## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional Autónoma de México  
Al Departamento de Estudios de Posgrado de la  
Facultad de Arquitectura a través de su Programa  
de Maestría y Doctorado en Arquitectura.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

A mi tutor: el Doctor en Arquitectura Miguel Hierro  
Gómez; así como al comité tutorial:

M. en D. I., M. en Arq. Héctor García Olvera  
Dr. Adrián Baltierra Magaña  
M. en Arq. Juan Manuel de Jesús Escalante  
M. en Arq. Héctor Allier Avendaño.

## **Agradecimientos especiales**

Muchas gracias a Sele que siempre ha estado  
cerca en este proceso para escuchar y criticar el  
desarrollo de este documento; y que junto con  
Martina han sido mis mayores motivaciones para  
concluir esta etapa.

A Lore y a Dinorah por ser ejemplo de dedicación,  
a Denise, Michelle, Bere y Valia por contribuir con  
sus diferentes enfoques a través de la bien  
llamada "Red Temática", igual que a mis demás  
compañeros del taller de Investigación: Ismael,  
Víctor, Lina, Vladimir, Ulises, Héctor, Diego,  
Armando, Gabriel, Marco, Iván y Flor.

A todos mis profesores y a los que yo he  
considerado como tales a lo largo de mi vida.

Además, muy especialmente a mis padres y  
hermanos que siempre me apoyan. Sobre todo a  
la confianza que Alfre pone en mí, a quien admiro  
mucho y que hace hasta lo imposible por  
ayudarme. Gracias.



Para Martina.





## Introducción

¿Qué aprendemos los arquitectos en la academia? ¿qué herramientas adquirimos para diseñar? y ¿cómo percibimos las edificaciones? son algunas de las preguntas que, al referirse a diferentes fases de la producción de lo arquitectónico han servido como base para el desarrollo de esta investigación.

A través de ellas, es que durante los siguientes capítulos se intenta investigar acerca del trasfondo, así como de la ejecución y de la percepción de las llamadas *obras de arquitectura*.

Se pone a discusión el hecho, de que si bien se puede partir de que es evidente para ejercer la profesión, haber aprendido ciertas habilidades, tanto técnicas, como metodológicas, administrativas, entre otras, es curioso observar, cómo es que en la academia, el acto de enseñar esas cuestiones, comparte tiempo en las aulas, con el de "*trabajar*" en las ideas que detonan todo el proceso.

Es así, que se dedica gran parte de las energías de los alumnos y profesores, en "enseñar y aprender", a *formar, defender, profundizar, contextualizar y demostrar*<sup>1</sup>, lo que cada uno da por entendido con respecto a ellas.

A partir de este punto, en el que al parecer, las ideas juegan un rol tan importante, es que se consideró la necesidad de contrastar algunos de esos enunciados con el entendimiento de *la ideología*, término, que si bien suele ser entendido en su sentido peyorativo. Etimológicamente, refiere al estudio, o al conocimiento sobre las ideas, acerca de las cuales, dicho concepto ha logrado enfocar algunos de sus elementos.

Esos enfoques, que comprenden, entre otros: el origen, la intencionalidad, la potencia de producción, la autoría, el contexto o la performatividad, al comprenderlos y analizarlos, dan pie a poner en los mismos términos al ejercicio de lo arquitectónico y al discurso que rodea su producción.

---

<sup>1</sup> Facultad de Arquitectura 1999, *Plan de estudios 99*, 4.2 Área de proyectos, CU:UNAM, p. 31, [http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/\\_plan99vercompleta.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/_plan99vercompleta.pdf), (consultado el 15/11/14).

De manera que es posible, en términos de lenguaje, por un lado, ampliar la pregunta más allá del gremio de arquitectos, acerca del modo en que surgen y la finalidad de las edificaciones que son adjetivadas como obras de lo arquitectónico, y por otro lado, permite acotar conceptos como el de diseño, dentro de un modo de producción.

Esos límites y transgresiones, colaboran a construir un andamiaje teórico que permite un mejor entendimiento de la profesión, ya sea, para insertarnos con mayor eficiencia en las dinámicas sociales, o para criticarlas en orden de planear su transformación.

Es decir que a través de este marco, es posible discernir de entre algunos de los factores de *lo arquitectónico*, su cualidad comunicativa, y así entender a su enseñanza, a su producción y a su percepción, como el mensaje que los arquitectos reproducimos más activamente.

## **1.0 Antecedentes**



Como muchos, egresé de la Licenciatura como arquitecto y me enfrenté a varias condiciones que no eran exactamente como me enseñaron en la escuela. Una de las cosas que más me impresionó, es la diferencia de la importancia que damos los arquitectos al diseño con respecto a los no arquitectos. En la academia se aprende que la idea es la que transforma al mundo<sup>2</sup>, que se pueden definir proyectos de un plumazo, de un golpe de suerte, o simplemente por la audacia de saltarse ciertas reglas que en ese momento parecen prescindibles, todo el mundo busca la idea genial que le solucione la calificación, el concurso o la presentación, sin embargo, el grueso de nosotros no logramos darle ni una *pequeña vuelta* hacia adelante a uno de los oficios más antiguos de la humanidad.

Al intentar preguntarme ¿Qué son las que llamamos "las ideas"? ¿De dónde surgen? y ¿Para qué sirven? me surgieron otros tantos cuestionamientos acerca de su relación con el diseño, como, ¿es verdad que éste las produce? y de ser así, ¿de qué elementos dispone para hacerlo? un par de acercamientos me hacían falta para profundizar en esto, entre ellos, me di cuenta que investigar acerca del significado de lo arquitectónico como producto y de la *arquitectura* como disciplina era primordial.

Llamó mi atención que aunque pasamos años en la carrera gestando y defendiendo *nuestras ideas* en la universidad, es sólo para darnos cuenta que muchas veces por sí solas *en el exterior* no nos llevan a ningún lado, parafraseando a Benjamin Bratton<sup>3</sup> me gustaría preguntar: "¿son esas ideas las que están mal, o es nuestra idea de lo que pueden hacer las ideas lo que está mal?".

Empecé a encontrar pistas al ejercer la profesión de que, como dice Miguel Hierro<sup>4</sup>, el diseño está acotado en un marco de

---

<sup>2</sup> Facultad de Arquitectura 1999, *Plan de estudios 99*, 3.2 Perfil del egresado, CU:UNAM, p. 23, [http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/\\_plan99vercompleta.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/_plan99vercompleta.pdf), (consultado el 15/11/14).

<sup>3</sup> Bratton, Benjamin 2013, *We need to talk about TED*, The guardian, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/30/we-need-to-talk-about-ted>, (consultado el 16/11/14).

<sup>4</sup> Hierro Gómez, Miguel 2012 El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico (ponencia del VI Seminario permanente: La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño).

producción determinado, y que si bien es necesario para prefigurar objetos, o para prever problemas y soluciones de su futura ejecución, en la manera en como lo hacemos en la academia, no es ni por casualidad tan importante como los arquitectos pensamos.

Sin embargo, nadie puede culparnos por creer que podemos descubrir el hilo negro a través de representar gráficamente una de esas ideas<sup>5</sup>, nuestra interpretación de las reglas que están impuestas en el juego de la producción y que regulan el sentido de aquellas ideas, muchas veces son igual de arbitrarias que las que intentamos proponer en su lugar, es común el que observemos como se elevan manifiestos a nivel de verdades absolutas.

En nuestra formación nos enseñan que el diseño es una acción *libre de prejuicios* que, a decir del plan de estudios, se basa en "un análisis crítico sustentado en las ideas personales"<sup>6</sup>, el cual se ha profesionalizado para volverse cada vez más eficiente en orden de insertarse en las *dinámicas sociales*. Sin embargo en la práctica, parece que cada vez se consideran menos sus condiciones materiales logrando precisamente lo contrario, es decir, acotar nuestras capacidades de involucrar los diferentes factores que se entrelazan en el proceso de producción de lo arquitectónico, de tal manera que basta acercarse a las *oficinas de arquitectos* cuando solicitan (o cuando les solicitan) los servicios de los egresados, para ver que son reducidos, si bien les va, en *artistas* que *experimentan con la prefiguración de objetos*, o en el peor de los casos, como los técnicos que manejan los programas de representación.

Otro acercamiento lo tuve después de algunos años de docente en la Facultad, mis argumentos se desgastaban al repetirse generación con generación, y cuando mis procedimientos eran cuestionados noté que en el fondo me era difícil contestar con algo más que juicios de valor, al grado de que la mejor respuesta que

---

<sup>5</sup> Idea es, "Cualquier representación mental que se relaciona con algo real", Word Reference, [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com) (consultado el 16/11/14).

<sup>6</sup> Facultad de Arquitectura 1999, *Plan de estudios 99*, 3.2 Campo 5. La expresividad de la arquitectura, CU:UNAM, p. 138, [http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/\\_plan99vercompleta.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/_plan99vercompleta.pdf), (consultado el 15/11/14).

tenía, aunque obviamente no lo expresaba de ese modo, era: "así es como lo sé hacer yo, y por tanto así deberías hacerlo también".

Al comparar con otros de los profesores, me di cuenta que muchos considerados como los mejores, incluso por mí, tienen grandes habilidades oratorias y hasta motivacionales, muchas veces muy por encima de su experiencia, y sin ánimo de ofender dándole a cada cosa su lugar, a mi juicio la percepción de un buen arquitecto y de un buen profesor de *proyectos de arquitectura* sólo en extrañísimos casos coinciden en la misma persona. Según yo, esto muchas veces se debe a que los que dedican su vida a la academia, es común que dejen de lado su rol en la producción de edificaciones, y en contraparte, los arquitectos *más activos en el ejercicio de la profesión* suponen que saber hacer, es saber enseñar.

En lo personal, de mis profesores de proyectos recuerdo con respeto y admiración a los que barajaban más y *mejores* referencias a otros proyectos, a los más enterados de los nuevos nombres y las nuevas obras, y a los que sabían hacerme trabajar más de lo que yo lo haría solo.

Los profesores de proyectos en la licenciatura en general somos eso, no los que empujamos a los alumnos a pensar, sino los que llenamos los vacíos motivacionales, argumentales, o incluso instrumentales con *imágenes "de analogías"* y valoraciones. Tenemos siempre en la punta de la lengua que los arquitectos somos o actuamos de cierta manera, y entre esas autoafirmaciones de las que disponemos, siempre encontramos razones para seguir trabajando, para que otros lo hagan, o para desmarcarnos de *cierto sentido común*, al declararnos incomprendidos por la sociedad en general.

Otro tema a considerar es cómo hacemos la *valoración* de nuestros alumnos, y cómo se da ese proceso en el que elegimos a nuestros favoritos, si bien ya me lo imaginaba cuando era estudiante, en la docencia descubrí que es común el prejuicio de que sólo algunos tienen lo necesario para diseñar, o por lo menos para *hacerlo bien*, como dice (más o menos) Luis Camnitzer<sup>7</sup>, en la

---

<sup>7</sup> Camnitzer, Luis 2012, *La enseñanza del arte como fraude*, Esfera pública, <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/> (consultado el 16 de noviembre de 2014).



academia se asume tácitamente la imposibilidad de enseñar a los alumnos a *tener ideas*, la producción de ellas es enteramente su responsabilidad, y en función de la calidad y cantidad de esa producción se divide a los alumnos en dos categorías, los *genios* y los que no lo son. "La academia cumple la función de cedazo o filtro que sirve para identificar a dichos genios, los cuales con suerte emergen gracias a sus facultades personales". Aunque el autor en su texto se refiere a la enseñanza del arte, e independientemente de nuestras consideraciones de similitud entre arte y arquitectura, a mi parecer, la enseñanza de ambas, tiene muchos elementos en común.

En orden de hacer funcionar ese *filtro* del que habla Camnitzer, se proponen simulacros, los cuales son representados por ejercicios cada vez más extensos en su *composición programática*, que al ser vistos en su total extensión representarían problemáticas de diversas índoles, como técnicas, económicas y sociales, entre otras, pero que reducimos al binomio forma-función. Se podría decir que hablar de *recursos* en esos simulacros está por decirlo de algún modo, *pasado de moda*, y pareciera que en vez de ello (y tal vez como consecuencia), nos enfrascamos en utilizar herramientas que elaboramos para describir a las ciudades en las que diseñamos edificios, las cuales, en muchos de los casos, tienden a confundir en lugar de aclarar, y a profundizar en algunos de sus elementos de maneras pseudocientíficas que no necesariamente dan pautas para la transformación planeada de los entornos urbanos a los que se dirigen.

Este método nos dirige al problema de encontrarnos año con año en las aulas, sin poder trasladar dicho análisis por demás sesgado, a comprobar que esa manera de trabajar repercute *positivamente* en las *condiciones de vida* de los (hipotéticos) *destinatarios* de esos (hipotéticos) proyectos, pero nos quedamos tranquilos alegando a la ausencia del alumno genio de esa generación. Sin embargo, nunca cuestionamos la potencia de tales herramientas para determinados fines.

Si bien se podría decir que sobrepasamos el positivismo<sup>8</sup> y por lo tanto puede que consideremos imposible construir la "cabaña

---

<sup>8</sup> El positivismo es, "una escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico", Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Positivismo>, (consultado el 16/11/14).

perfecta" o el manual para hacerla, al considerar cada vez menos el medio en el que se diseña, la habilidad de los estudiantes y profesionales radica más que otra cosa en una forma *retórica inconsciente* del lenguaje, haciendo muchas veces que los argumentos que utilizamos sean, aunque llamativos, poco menos que esotéricos. Por este motivo, se vuelve pertinente, hacer observable para analizar y criticar a través de esta investigación, el alcance de las ideas con respecto a la producción de lo arquitectónico, en orden de ser capaces de señalar, en qué momento algunas de ellas, entendidas como prejuicios adquiridos en la formación, ayudan o se interponen en el ejercicio de la profesión.

## 1.2 El interés por la ideología

Con base en estas premisas, Intenté ver la *arquitectura y su enseñanza* desde otra perspectiva, busqué razones fuera de la profesión que abarcaran nuestra percepción de las ciudades y de los entornos habitados. Lo mejor que se me ocurrió con ese propósito, fue investigar sobre la existencia de *motivaciones ideológicas* que determinen nuestra manera de construir las ciudades. Y es que si bien en *sentido práctico*, se puede decir que los arquitectos a través del diseño *proponemos la forma*<sup>9</sup> de los objetos, empiezo a ver que en la *forma de los mensajes* que demandan el diseño y lo detonan, existen factores determinantes que reproducen un modo de producción. Por tanto, la producción de lo arquitectónico que de ello resulta configura, antes que edificios, mensajes.

Al iniciar esa búsqueda, lo primero que me encontré es que en la academia existe una fuerte renuencia para creer que arquitectura e ideología tengan mayor relación que la que condujo al arquitecto alemán Albert Speer<sup>10</sup> a diseñar aquellos imponentes edificios durante el Tercer Reich; o *la que mostraban* los rusos al construir el Dom Pionerov<sup>11</sup> en los cincuentas. Es decir, pareciera que la

---

<sup>9</sup> Forma es, 6. Estilo o modo de expresar las ideas, a diferencia de lo que constituye el fondo, RAE, [www.rae.es](http://www.rae.es), (consultado el 16/11/14).

<sup>10</sup> Hemeroteca 2011, *Albert Speer: El arquitecto del diablo*, La Vanguardia, <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110901/54198647470/albert-speer-el-arquitecto-del-diablo.html>, (consultado el 16/11/14).

<sup>11</sup> Blanchard, Marcel 2013, *Dom Pionerov, Arquitectura e ideología al rojo*, Croquizar, <http://www.croquizar.com/dom-pionerov-arquitectura-e-ideologia-al-rojo-moscu-1961/>, (consultado el 16/11/14).

ideología es algo que se agregó en un determinado momento, una condicionante extra a la lista de requerimientos del *cliente*, personificado por algún político *no alineado* que buscaba demostrar algo.

Pero aunque *en el dominio público* parezca que la ideología está relacionada con el pasado al vincularla con personajes como Hitler y Stalin, además de estigmatizada como negativa por la percepción de lo que esos señores y los regímenes que encabezaban representaron históricamente, en realidad existen otras acepciones del término que refieren a un análisis completamente diferente.

Encontré que el estudio de la ideología se originó como una curiosidad acerca de *los prejuicios*. En ese camino podemos citar al filósofo Francis Bacon (1561-1626), que considera que el hombre por su naturaleza "cómoda, supersticiosa y propensa a creer" discrimina información con tal de "ordenar lo inordenable"<sup>12</sup> y modifica la percepción de las personas que lo rodean al tratar de convencerlos, según él, ese fenómeno se puede observar en la tendencia de las ciencias de buscar los axiomas y los absolutos, esos prejuicios proveen fórmulas de comportamiento a los diferentes estímulos, es decir, reduce la máxima de comprobabilidad del cientificismo, "la cual propone que las mismas condicionantes, bajo el mismo método, arrojarán siempre el mismo resultado"; al explicar que antes que todo, ese resultado lo que va a determinar es la manera de percibir colectivamente el experimento, lo que paradójicamente, en ese afán de "ordenar lo inordenable", puede ser visto como una característica del empirismo inglés.

Posteriormente, ya entrados en el término y particularmente en su sentido no peyorativo, podríamos partir desde su definición del diccionario: *ideología*, proviene del gr. *ἰδέα*, idea, y *λόγος* logos<sup>13</sup>. Si entendemos a la idea como una representación mental que se asocia con algo real, según la Real Academia de la Lengua Española, y a "logia", de logos, como la racionalización, la

---

<sup>12</sup> Bacon, Francis 1609, *Novum Organum*, xlv-xlvi, Buenos Aires, Losada, 1949.

<sup>13</sup> Real Academia de la Lengua Española, *Ideología*, RAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=ideolog%C3%ADa>, (consultado el 04 de enero de 2014).

argumentación, o en general el conocimiento sobre algo, podemos deducir que el término ideología constituye una especie de sistematización del estudio de las ideas. En esta definición, no la encontramos como un "sistema de ideas" y mucho menos de "ideas falsas" o de "ideas caducas", sino como dijo Pasquale Gallupi en 1820<sup>14</sup>, como "la ciencia del origen de las ideas y de su generación".

En ese tenor, poco antes en 1803, el filósofo francés de la ilustración, considerado *el padre de la ideología*, Antoine Louis Claude Destutt, marqués de Tracy (1754-1836) basado en los estudios de Locke y Condillac, postula que "pensar es sentir", y que dicha *capacidad contiene* cuatro facultades que la hacen posible: la sensibilidad, la memoria, el juicio y la voluntad<sup>15</sup>. La combinación entre ellas genera ideas, pasiones, recuerdos y deseos que orientan nuestras acciones. Es decir, con base en la escuela empirista<sup>16</sup>, particularmente en la francesa, expone que la experiencia y la percepción reaccionan a los estímulos externos y provocan respuestas que pueden ser objeto de un estudio científico.

Aunque en su época no existían los avances neurofisiológicos que contemplan las ciencias médicas hoy día, Destutt relaciona a la ideología con los impulsos cuasi mecánicos de los que dispone nuestra mente para reaccionar a las sensaciones y a las emociones, o en sus palabras "a los estímulos externos e internos", y no dudó en categorizar esa "nueva ciencia" como parte de la zoología para hacer énfasis en lo biológico de dichos procesos.

Durante el periodo de la ilustración, "en el que se sostenía que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía"<sup>17</sup>, tales postulados tuvieron sus implicaciones políticas,

---

<sup>14</sup> Gallupi, Pasquale 1820, *Elementi di filosofia del Barone*, Volumen III dell' Ideologia, Capítulo I, Nápoles, Strada Quercia, 1855, p. 4.

<sup>15</sup> Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude 1803, *Éléments d'idéologie*, París, Chez Mmc, Levi Libraire, 1824, pp. 285-297 (traducción de Rafael Vargas).

<sup>16</sup> El empirismo es, "una teoría filosófica que enfatiza el papel de la experiencia, ligada a la percepción sensorial, en la formación de conocimiento", Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Empirismo> (consultado el 24/11/14).

<sup>17</sup> Wikipedia, *La ilustración*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Ilustraci%C3%B3n> (consultado el 24/11/14).

debido a que el estudio del origen de las ideas podía extrapolarse a analizar las acciones de los gobiernos, particularmente del de Francia del que Destutt de Tracy formó parte junto con sus discípulos "los ideólogos", fue de ahí que adquirió su carácter peyorativo impulsado por el mismo Napoleón, además de Chateaubriand y posteriormente De Bonald, los cuales veían "un peligro en la *fe* que los ideólogos tenían en la *razón* para la *Francia de la restauración*"<sup>18</sup>. Sin dejar de hacer énfasis en lo tendencioso que fue postular "fe y razón" en la misma oración por parte de estos tres personajes en orden de proteger sus intereses, es que presento el contraste con lo que el crítico literario inglés Terry Eagleton (1991) denomina a partir de ello, "un curioso proceso de inversión", en el que la ideología empezó "a significar el fenómeno estudiado, en vez del conocimiento sistemático de éste". "Ideología era un intento por devolver las ideas a su sitio, como productos de ciertas leyes mentales y fisiológicas"<sup>19</sup>. Irónicamente, al ser el objeto de estudio de los ideólogos, se creyó que "para estos teóricos las ideas lo eran todo". Para ejemplificarlo, "es como si alguien tildase de *filósofo religioso* a un racionalista agnóstico que pasase su vida sumido en el misticismo y la mitología con la finalidad de demostrar que estas concepciones eran ilusiones alimentadas por determinadas condiciones sociales"<sup>20</sup>.

Este ejemplo en el que el significado de una palabra se *invierte*, puede ser observado también en expresiones como "*la metodología de Descartes*" o "*la morfología del centro histórico*", por citar algunos ejemplos, y aunque son expresiones erradas, se sobreentiende su significado.

Independientemente de dónde se originen las ideas, la ideología en la actualidad también estudia las implicaciones o finalidad de ellas al *ponerse en práctica*, en ese sentido, Luis Villoro<sup>21</sup>, la divide para su estudio en cuatro grupos de definiciones en los que ya podemos percibir ciertas connotaciones, a los que ubica en los ramos de la gnoseología y de la sociología. Para él, las definiciones que se agrupan alrededor de la gnoseología

---

<sup>18</sup> Cassigoli, Armando y Carlos Villagrán 1982, *La ideología en sus textos tomo I*, México, Marcha Editores, p. 24.

<sup>19</sup> Eagleton, Terry, *Ideología*, Barcelona, Paidós Surcos, 2005, p. 93.

<sup>20</sup> *ibid*, p. 94.

<sup>21</sup> Villoro, Luis, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, FCE, 1985

representan "una falsedad", en contraparte con las sociológicas en las que enfatiza en su carácter de "creencia colectiva" sin considerar la veracidad de las mismas.

Con el estudio de Villoro nos aproximamos un poco a la idea generalizada de la ideología, como sistemas de ideas, sin embargo, Villoro sigue sin explicarnos como después de que el objeto de estudio de la ideología sigue vigente, el estudio de la ideología no. Y es que pareciera que con nuestra idea del individualismo, las creencias sociales *han perdido algo de su valor*, pero ¿se podría decir que han dejado de influir en nosotros?

### **1.3 Cuatro semestres de recorrido**

Más adelante en este documento, trataré de profundizar en dicha relación, la de las ideas y la de la producción de lo arquitectónico, pero antes quisiera hacer una especie de repaso acerca de mi proceso por esta maestría, y de paso presentar una especie de marco referencial, desde el cual construí la perspectiva que me sirvió de base para organizar y redactar mis planteamientos.

Para esto, me gustaría hacer énfasis en las valiosas aportaciones que surgieron de la interacción con obras, profesores y compañeros, consolidando la red temática de la que nuestras investigaciones son objeto, en la maestría en general, pero sobre todo en los Talleres de Investigación I, II, III y IV de los que formé parte, así como en el VI, VII y VIII Seminario Permanente sobre la experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño. En ellos, encontré una retroalimentación muy enriquecedora al contrastar mis propios argumentos con los documentos de Miguel Hierro Gómez que abarcaban temas como la habitabilidad, finalidad y teorías del diseño, la percepción del espacio en lo que refiere a lo arquitectónico, entre otros; de Héctor García Olvera y sus ponencias sobre la autoría y la función de los mitos en la profesión, así como los atinados comentarios de Adrián Baltierra en las múltiples revisiones a mis borradores.

Además, igual de importante fue la interacción con mis compañeros, tanto de los que nos antecedían; como la de todas mis compañeras de generación (Berenice, Denise, Michelle y Valia), así como de la que nos sucedió. Entre todos se tocaban temas que iban desde la percepción de lo arquitectónico, la cultura y su repercusión en los arquitectos, la reinterpretación actual de la

belleza, el papel de las imágenes en el diseño, entre muchos otros que fueron un gran aporte, no sólo por la temática que manejaban, sino por las maneras de acercarse a sus diferentes problemáticas.

Por otro lado si pudiéramos dividir el proceso en semestres, podría decir que en el primero, descubrí el libro, el *Sublime objeto de la ideología* de Slavoj Žižek y le dediqué gran parte de mi atención, así como *La condición posmoderna* de Jean-Francois Lyotard, entre ambos, hacen referencia a temas contemporáneos como la psicología Lacaniana, la comunicación, la posmodernidad, entre otros, por tanto los he mantenido como dos de los textos que articulan la columna vertebral del documento que contiene mi tesis.

También en ese semestre fui muy influenciado por la materia de Fernando Martín Juez y su libro *Contribuciones a una Antropología del diseño*; por Ernesto Alva y el análisis que hicimos de textos como *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, *Complejidad y contradicción* de Robert Venturi, *Arte y poesía* de Martin Heidegger, *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, y más. Con base en estas referencias, se podría decir que estructuré una manera de investigar sobre el tema, por un lado a través de filósofos, para contraponerlos con textos que recogen el enfoque de algunos arquitectos.

Así concluí el primer semestre, cultivando ciertas dudas sobre la producción de lo arquitectónico en estos días: ¿qué representa el objeto arquitectónico? ¿cómo la sociedad percibe a los arquitectos? y ¿cómo nos percibimos nosotros?

Ubicados algunos de los posteriores documentos a consultar empezó el segundo semestre, al que dediqué gran parte del tiempo para estudiar una suerte de historiografía de la ideología, de la mano de un seminario de Jaime Irigoyen<sup>22</sup> y de una serie de libros de Armando Cassigoli y Carlos Villagran<sup>23</sup>, me encontré con fragmentos de libros como el *Novum Organum*, de Francis Bacon, de Claude-Adrien Helvétius, el libro titulado *Del espíritu*, *La ideología alemana* de Karl Marx, así como obras de György Lukács, de Antonio Gramsci, Herbert Marcuse, y más.

---

<sup>22</sup> Irigoyen, Jaime, Seminario de Ideología y procesos urbanos I, DEPFA, EPA, 2013-2

<sup>23</sup> Cassigoli, Armando y Carlos Villagrán 1982, *La ideología en sus textos tomo I, II y III*, México, Marcha Editores.

Con base en ese análisis es que me di a la tarea de armar una definición de ideología que me ayude a sostener la hipótesis que postulo, y descubrí que ésta no es una *falsa conciencia* en su sentido lato, no es un *no saber*, sino que es una determinación material dentro de la cual las respuestas (el hacer) están sesgadas tanto en su producción como en su percepción, en resumen, podría definir mi avance con la frase de Jean Paul Sartre que enuncia: "Habremos de ser lo que hagamos, con aquello que hicieron de nosotros", temática en la que profundizo en el capítulo siguiente.

A la par del acercamiento al tema de la ideología, gracias al desarrollo de las investigaciones semanales del taller y a los textos consultados, entre ellos, algunos de los recomendados por Miguel Hierro de los filósofos Cesáreo Morales<sup>24</sup> y Alberto Hajar<sup>25</sup>, así como algunos otros que me encontré por ahí, tal es el caso de *Arte ¿? Diseño*, por parte del diseñador industrial André Ricard, o de *Sistemas emergentes* de Steven Johnson. Me llamó la atención un tema que he ido desglosando con el tiempo, y que trato de abordar en este documento: la relación de arquitectura, arte, diseño y proyecto, así como la transformación de los términos, en torno a los tiempos y espacios, me pareció interesante vincular de alguna manera "la ideología" con ese *acto de nombrar*.

En el tercer semestre cursé un seminario de Iliana Godoy<sup>26</sup>, en el que se me cruzaron autores como Jürgen Habermas<sup>27</sup> y Jean Baudrillard<sup>28</sup>. Por fin leí el libro de *Arquitectura como ideología* de Lorenzer, Berndt y Horn cortesía de Héctor García Olvera, en el que encontré en los tres autores una necesidad revisionista del movimiento moderno, así como una fascinación por las enseñanzas de Jane Jacobs y Kevin Lynch.

---

<sup>24</sup> Morales, Cesareo. *La emergencia de una teoría*. Cuadernos Filosóficos, (ponencia presentada en el Segundo Coloquio Nacional de Filosofía), Monterrey, México, 1977.

<sup>25</sup> Hajar, Alberto, Producción, reproducción y significación artística, Cuadernos de comunicación no. 13

<sup>26</sup> Godoy, Iliana, Seminario de Posmodernidad y posestructuralismo como apoyo conceptual al diseño arquitectónico, DEPFA, DA, 2014-1

<sup>27</sup> Habermas, Jürgen, Modernidad: un proyecto incompleto, En: Nicolás Casullo (ed.): *El debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. pp. 131 – 144.

<sup>28</sup> Baudrillard, Jean 1968, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969 (traducción de Francisco González Aramburu)



Otro texto que me fue de gran apoyo a partir de este semestre y que integré como parte estructural del documento es el libro *Ideología* de Terry Eagleton, en el que encontré una visión que se contrapone a la bibliografía anteriormente consultada de Žižek y Lyotard.

Espero que no parezca pretencioso, pero al hacer uso de este capítulo para ordenar mis ideas, me parece útil enlistar algunos de los documentos y personajes clave que se me atravesaron y que me refieren a otros también consultados. Además de que a partir de ese tercer semestre debo aceptar que en gran parte de la información que me llegó, ya sean películas, revistas, libros o incluso en conversaciones, encontré un gusto por clavarme en los diferentes niveles o estratos de un mensaje que van más allá del *texto*, y traté de analizar ciertas connotaciones o formas contextuales en ellos, apoyándome en otro de los seminarios de Jaime Irigoyen<sup>29</sup> y algunas de sus referencias propuestas como fueron la lectura de Rudolph Bahro, Claude Lefort y Michel Foucault, que enfatizan en el discurso que *rodea* a los objetos.

Por último, en el cuarto semestre enmarqué una definición de arquitectura que, a mi parecer, toma en cuenta los modos de producción y que forma parte de este documento, elaborada con base en algunos textos de Peter Taylor y de David Harvey propuestos por Felipe Albino en su seminario de Procesos Urbano Regionales.

Con base en mi desarrollo y en el tiempo disponible de esta maestría, propuse una especie de estructura para este trabajo, que si bien ya comencé a esbozar en estos primeros capítulos con una declaración de motivos a partir de mis inquietudes previas, continua, al insertar a los lectores en una breve introducción a la ideología, explicando la evolución del término, el origen, la finalidad y el medio por el que se transmite en un afán de relacionarla con la comunicación, y a partir de ello, proponer que las obras de lo arquitectónico, sean entendidas como mensajes<sup>30</sup> en el cual permea *el factor ideológico*, así como en sus emisores e intérpretes, es decir, en toda la estructura comunicacional; Harold

---

<sup>29</sup> Irigoyen, Jaime, Seminario de ideología y procesos urbanos II, DEPPA, EPA, 2014-1

<sup>30</sup> Venturi, Robert 1977 *Aprendiendo de las Vegas*, Barcelona, GG, 2011, p.

Laswell, teórico de la comunicación lo expresa de mejor manera con la pregunta: " Who (says) What (to) Whom (in) What Channel (with) What Effect?"<sup>31</sup> (¿Quién dice qué a quién en qué canal con qué efecto?).

Žižek, Lyotard e Eagleton son los autores de las posturas que desarrollo en este documento, y entre los cuales intento contrastar su percepción del lenguaje, del conocimiento, y de la ideología, para aplicarlo a la producción y a la percepción de lo arquitectónico.

## 1.4 ¿Por qué la ideología, es tema?

Si bien los arquitectos siempre planteamos que la arquitectura hay que hacerla sin preguntar demasiado, o que podemos dejar de lado cualquier *razón ideológica* para sentarnos a diseñar, por otro lado, desde la filosofía se plantea la propuesta de que antes de insertarse en las estructuras productivas habrá que entender un poco más acerca de nuestro rol en ellas, es decir, antes de *hacer arquitectura*, hay que *hacer filosofía*.

En lo personal creo que el idioma, el acento o el tono con el que nos comunicamos están atravesados por *prejuicios* tanto propios como de nuestros interlocutores, que constituyen un sistema de ideas que orienta el hacer de nosotros como humanos y como arquitectos, y que en mucho, determina la imagen que construimos y proyectamos ante los demás, puesto que nos sitúan en una posición geográfica, condición socioeconómica y en general, dentro de *relaciones de semejanza y subalternidad* que nos influyen, y que *para nuestra suerte*, nos predisponen a usar ciertas herramientas.

Es así que volvemos al principio, mientras en la escuela te enseñan que la actitud de trabajo de los arquitectos es una labor *libre de prejuicios*, muchos de estos atraviesan el ejercicio profesional sin que reparemos mucho en ello, y al no hacerlo se vuelve complicado entender de qué manera determinan nuestro hacer. Es por eso que a través del estudio de la ideología me pareció factible *acercarme* de otro modo a los menesteres de la arquitectura, desde su demanda, pasando por el diseño y la materialización, hasta la percepción de lo construido, es decir, en el proceso de

---

<sup>31</sup> Laswell, Harold, Seminarios del Radio Research Center, Princeton, 1940

producción en el que está inmersa, y así, estudiar los prejuicios, un poco a partir de la reinterpretación de las motivaciones de los ilustrados, sin saber de antemano si eso es posible.

El título de este documento refiere a eso, a una manera de ver la arquitectura contemporánea desde una postura crítica basándome en el estudio de los prejuicios que vamos adquiriendo los arquitectos en nuestra formación y en nuestro ejercicio, tal vez así, sea capaz de sacudirme algunos de ellos con los que no me reconozco, en orden de ser congruente y ampliar mi propia visión.

A mi parecer la producción de lo arquitectónico refiere, o representa la ideología, si la entendemos como *sistemas de ideas*, y nos aproxima al concepto de *performatividad*<sup>32</sup>, que se traduce en la capacidad de la producción de significarse, legitimarse y reproducirse.

Es decir, que para que una obra de lo arquitectónico sea entendida como tal, depende de cierto contexto, de una combinación de condicionantes, como puede ser, el ejemplo en el que *generalmente se entiende como obra de arquitectura* sólo la que fue diseñada por un arquitecto salido de la academia, la que se percibe como resultado de un determinado nivel de experiencia, la que se ve de determinada manera, o la que cumple la función de referente económico, político, tecnológico, entre otros, lo que a su vez, nos refiere a los *criterios de autenticidad* de Austin<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Los enunciados performativos son aquellos que no se limitan a describir un hecho (como los constatativos) sino que por el mismo hecho de ser expresados realizan el hecho, Wikipedia, [http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado\\_performativo](http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado_performativo), (consultado el 25/11/14).

<sup>33</sup> John Langshaw Austin definió que en algunas ocasiones, los enunciados performativos precisan que se respeten, los que él denomina, como criterios de autenticidad, Es decir, para que una expresión del tipo "Yo te bautizo" pueda ser performativa (es decir transforme a la persona que es bautizada en miembro de la comunidad religiosa en la que ese acto tiene sentido) es necesario que quién la pronuncie sea sacerdote católico y el destinatario una persona aún ajena a dicha comunidad. Sin esta condición, la misma frase expresada a la vez que se derrama un vaso de líquido encima de alguien carecería de dicho carácter performativo y entraría en otra categoría de enunciados. Wikipedia,

Esa *forma de hacer*, que sobreentiende las dinámicas productivas puesto que desvincula las condiciones de su producción y a los diferentes actores involucrados para describir a las edificaciones como "obras de (un solo) autor"<sup>34</sup>, motiva a los arquitectos a adjudicarse una producción en orden de pertenecer, a la vez que promueve y oculta la explotación del sistema productivo. Además, dicha práctica que se legitima al ser institucionalizada en la formación de arquitectos como sistema de ideas, funge como herramienta de cohesión social. Entre ambos factores, se evidencia el hecho de que en la percepción de una obra de lo arquitectónico, por un lado, se complica asentar responsabilidades en caso de que se requiera<sup>35</sup>, y por el contrario, sea demasiado fácil concentrar el prestigio de su autoría en un arquitecto.

Por tanto, es de remarcar, que las obras de lo arquitectónico son la suma de un sinnúmero de condiciones que permiten su materialización, y que en función de dirigir una crítica certera, se vuelve necesario tratar de abarcarlas.

---

[http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado\\_performativo](http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado_performativo), (consultado el 25/1114).

<sup>34</sup> El Universal sociales, *De baterista de Aleks Syntek a genio creador de El Ovní*,

<http://www.eluniversaledomex.mx/home/nota24371.html>, (consultado el 25/1114).

<sup>35</sup> La Razón, *Que Sáizar presionó para abrir Cineteca inconclusa*, <http://www.razon.mx/spip.php?article212006>, (consultado el 25/1114)



## **2.0 Historiografía de la ideología**



Como expuse anteriormente, en orden de relacionar el término ideología con la producción de lo arquitectónico, me parece importante describir un somero análisis sobre las significaciones de ese concepto a lo largo del tiempo.

Desde su concepción a finales del siglo XVIII, ha servido para estudiar las ideas, sin embargo a través del tiempo, se ha puesto énfasis en diferentes aspectos de ellas: como su origen; la capacidad de la que disponen para producir; las personas o instituciones que las impulsan; el rol que juegan dentro del lenguaje, entre algunas otras.

Por tal motivo, en este capítulo intento abordar a través de una lista de autores que tratan el tema, los diferentes enfoques que abonan a este análisis y que ordenan mi investigación con tal de que al final, me sea posible amalgamar una definición propia que retome algunos de los aspectos que considero relevantes y que me permitan aproximarme a su relación con la producción de lo arquitectónico.

## 2.1 El origen del término

Para Francis Bacon, los seres humanos somos cómodos, propensos a creer, supersticiosos, arrogantes y torpes. Para "evitar pensar" discriminamos información y creamos axiomas y absolutos que aplicamos con base en códigos, como una especie de *muletilla*, o *reacción mecánica* a nuestra vida diaria. Para él, incluso el desarrollo científico era un síntoma de esta *languidez intelectual*.

Su manera de aproximarse a esa hipótesis fue a partir de describir a los "ídolos" que anteponeamos a nuestra percepción y experiencia para abstraernos de la realidad, a los que denominó: de la tribu, de la caverna, del foro y del teatro, a los cuales entendí relacionados con los sentidos, el conocimiento, el lenguaje y las estructuras sociales respectivamente.

Posteriormente, este tipo de análisis, dio pie a aportaciones de filósofos como fueron las de Destutt de Tracy, Claude-Adrién Helvetius<sup>36</sup> o el Barón de Holbach<sup>37</sup>, Paul Henri Dietrich, que

---

<sup>36</sup> Helvetius, Claude Adrien, *De l'esprit*, Bruselas, Marabout Université, 1973, pp. 27-49

<sup>37</sup> Dietrich, Paul Henri, *Ensayo sobre las preocupaciones*, Ensayo sobre los prejuicios, Buenos Aires, Kier, 1947.



apuntaron en diversas direcciones. Mientras que para Destutt de Tracy, la ideología representaba una suerte de *genética de las ideas* como el resultado de un proceso biológico; para los otros dos, el análisis se basaba en *diferenciar los juicios verdaderos de los falsos*, estos últimos creados por nuestras pasiones individuales, producto de la ignorancia, o de plano, inculcados por terceros a decir de Dietrich.

Conforme evoluciona esa concepción de que son las ideas las que determinan el hacer, y que surgen de manera colectiva, es que la connotación de ideología empieza a tomar un carácter negativo, puesto que a su parecer, producen una visión distorsionada o reducida de la realidad.

La pregunta que compartían estos autores era: ¿Qué determina el comportamiento humano?, ¿Qué nos motiva a actuar de maneras que a veces parecieran ir en contra de nosotros mismos?

En ese tenor, de presentar el término ideología como peyorativo, es que Marx y *los marxistas*, lo presentan como una falsa conciencia, inculcada por intereses de clase para motivar comportamientos en los individuos que reproduzcan las relaciones productivas, es decir, "las relaciones de explotación capitalistas" y así, perpetúen el statu quo. En sus análisis, la ideología aleja a las clases oprimidas (y en general a todos los individuos) de *lo real* y los integra en una dinámica de producción que por su naturaleza de *controlar la escasez*, no es la más eficiente.

"Ellos no lo saben pero lo hacen", es una de las premisas que profesa el mismo Marx al enunciar que mucho del actuar de las personas está determinado por las fuerzas productivas de su entorno, sin que los individuos estén conscientes de ello. Lo que le dio pie a elaborar conclusiones acerca de la importancia que da el modo de producción a la división del trabajo y a la propiedad privada, puesto que las propone como la capacidad económica de poseer a otras personas y ponerlos a trabajar en detrimento de su bienestar personal.

A partir de Hegel y de su concepto de *sociedad civil*, como contraparte del *Estado*, propone una visión diferente en la que la sociedad civil es parte de éste (ESQUEMA 1), de tal manera que es en su interior en donde se encuentran los estamentos o clases,

los que en su lucha por la hegemonía presentan *valores* que se generalizan a lo que llamó la "conciencia social dominante", es decir, la ideología.

Esta manera de concebir a la sociedad y su relación con el Estado, le da las herramientas para generar el concepto de "lucha de clases" que, a su entender, es lo que determina los modos de producción. De aquí, que parece simple concluir que al organizar a las clases oprimidas y concientizarlas de su rol social, se cambiará el modo de producción a uno que abarque a un mayor número proporcional de la población.

Se podría decir que el concepto de ideología, como falsa conciencia, fue el articulador que le permitió continuar su avance al analizar algunas de sus partes. En primer lugar lo hace con lo que denomina "el fetiche de las mercancías"<sup>38</sup>, es decir, "la forma fantasmagórica de las relaciones entre cosas", en el que las mercancías "parecen figuras autónomas" que se relacionan entre ellas y con las personas. De esta manera, marca una diferencia entre los modos de producción precapitalistas en los que existían *relaciones asimétricas entre individuos*, en contraparte con las sociedades capitalistas, en las que se podría decir que las personas somos iguales por naturaleza, pero nuestras posesiones son las que determinan las diferencias.

Incluso ahora, es igual de común anteponer un valor de cambio (sobre el valor de uso) a las cosas, pero al llevar esa relación al mismo valor del dinero, dicha relación se vuelve mágica. Puesto que naturaliza un cierto *valor absoluto* del dinero, al convertirlo en la medida de todas las cosas, cuando por el contrario, el *valor del dinero* es una mera convención, la cual sólo es buena bajo ciertos criterios establecidos previamente.

Por último, a través del estudio de la *economía política clásica*<sup>39</sup>, genera el concepto del "plusvalor", el cual le sirve para señalar que

---

<sup>38</sup> Marx, Karl, *El capital*, tomo 1, sección primera, capítulo 1: La Mercancía <http://aristobulo.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2008/10/marx-karl-el-capital-tomo-i1.pdf> (consultado el 25/11/14).

<sup>39</sup> La economía clásica es una escuela de pensamiento económico cuyos principales exponentes son Adam Smith, Jean-Baptiste Say y David Ricardo. Es considerada por muchos como la primera escuela económica moderna, Wikipedia,

en toda relación de trabajo existe un excedente de producción que el patrón conserva para sí mismo *sin conocimiento* de sus subalternos, proceso a través del cual las relaciones de trabajo esconden la explotación.

A través de sus textos, Marx apunta cómo es que el *desconocimiento de la máquina productiva* (entendido como parte de su concepto de ideología) no genera más que la entropía, puesto que concentra las actividades en un número reducido de individuos que privilegian una cierta competencia desleal, y se pregunta acerca de un nuevo sistema de organización que permita una mayor eficiencia en el desarrollo de las sociedades y en la distribución de los recursos.

Dichas tesis, generaron revuelo en la política al intentar ser aplicadas en grupos específicos, lo que llevó a que se materializaran revoluciones en diferentes Estados que provocaron pugnas entre facciones, además de ahondar en diferentes factores de los conceptos, entre ellos el de ideología.

Tal es el caso de filósofos como György Lukács, que enfoca sus estudios en lo referente a la conciencia de clases y apunta a la clase dominante, no sólo como la que detenta cierto poder físico-económico, sino como la que tiene los medios para difundir ideologías a través de mensajes, el caso de Yadov, V. A. que plantea a la ideología como el vehículo del desarrollo productivo, o el caso de Louis Althusser, que la presenta como un poder complementario *que antecede* el poder represivo del Estado.

## 2.2 Teoría y práctica

Ya en éste punto, si bien autores anteriores no marcaban esa diferencia, algunos se preguntaban si la ideología *se encuentra en el saber o en el hacer*, como es el caso de Antonio Gramsci, en su texto *Relación entre ciencia-religión-sentido común* <sup>40</sup>, en él, describe a la filosofía como supeditada a cuestiones políticas de aplicación, que filtra enunciados a través de personajes pertenecientes a una *clase de intelectuales*, cuya finalidad es dar forma a la "superestructura" del conocimiento de las sociedades, y

---

[http://es.wikipedia.org/wiki/Econom%C3%ADa\\_cl%C3%A1sica](http://es.wikipedia.org/wiki/Econom%C3%ADa_cl%C3%A1sica), (consultado el 25/11/14).

<sup>40</sup> Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos editor, 1975, pp. 14-28.

explica como esas estructuras de comportamiento hacen más difícil acercarse a "lo real". Además, distingue entre *enunciados de las ideologías*, algunas condiciones positivas que generan la emancipación de los individuos y por otro lado las que simplemente buscan que las cosas sigan como están. Del mismo modo también hace referencia en cómo es que se gestan dichos enunciados, diferenciando entre los de intelectuales que dan origen al sentido común, se filtran en las masas a través de personajes, y que al convertirse en sujetos históricos pasan de ser "oposición" a "ejercer" la ideología.

Es interesante la manera en que Gramsci explica el actuar de las ideas en las masas, cuando ejemplifica que un individuo, aún al no poder debatir un argumento con otra persona, "recuerda a otra persona haberlo hecho" y permanece con sus ideas inmutadas (dando la razón a la postura que vimos anteriormente de Bacon). y habla sobre la manera en que estas ideas se difunden, así como de la proporción entre los difusores de la cultura y la población en general. De tal manera, que resume al expresar la distinción entre la ideología como estructura, contra la ideología como lucubración de un individuo.

En un análisis diferente, se podría decir que esta postura, contrasta con las aportaciones de Max Weber, que trata de diluir la *sobreestimación* que tienen las causas económicas sobre el comportamiento. A su parecer, es sólo uno de los factores que actúan sobre los individuos que son *libres* de responder a dichas causas de diferentes maneras. Es decir, mientras para Gramsci, la realidad es una generalidad (estructura) que se concreta en los individuos, para Weber, la realidad es aquello *más allá* de la suma de todos los individualismos.

Sin embargo, Weber describe lo que él considera, es la necesidad de las personas de desarrollar cierto sentido de pertenencia y empatía con los demás, lo que deriva en sus estudios sobre la identidad y la cohesión social.

A partir de la ruptura con los ilustrados que proponen a la ideología como producto de un *desconocimiento*, la discusión acerca de la ideología y sus formas en estos diferentes estadios se centra en la relación entre *teoría y práctica*, entre el saber y el hacer, entre el materialismo y el idealismo y de la imposibilidad de una práctica

de explicarse sino es a través de la teoría, así como de legitimar una práctica sin una teoría que la precede. Y es así, que Karl Korsch *rescata* de Marx, la condición dialéctica aprendida de Hegel que evolucionó en el materialismo histórico, en donde explica que es la lucha de clases la que *ha formado la realidad*.

La escuela de Frankfurt, en un análisis mucho más *evolucionado*, nos la presenta como lo opuesto a las pretensiones intelectuales-espirituales del actuar crítico. Horkheimer, Adorno y Marcuse, se basan en la dialéctica y en la crítica que caracteriza a dicha escuela para analizar históricamente los fenómenos que dieron pauta a los movimientos contemporáneos, utilizando *las herramientas* del propio Marx, pero modernizándolas, por decirlo de algún modo.

### **2.3 Su sentido teleológico**

Marcuse por ejemplo, dilucida las condiciones actuales al decirnos que la ideología ocupa a los humanos, "les da sentido a sus vidas" a través del trabajo y no permite que busquen emanciparse con un orden diferente al económico<sup>41</sup>. En primer lugar, me parece que vislumbra a lo que Žižek posteriormente describe como el *goce lacaniano* del que, según él, se valen las ideologías para cohesionar a los grupos sociales, y así esbozar condiciones prácticas de distorsión ideológica en las sociedades. También funciona como una especie de *muletilla cultural* que perfila el hacer a falta de conocimiento de las determinaciones materiales. Además, presenta la condición dialéctica entre "la privación y la gratificación" dentro de una estructura de comportamiento, y como es que la ideología yuxtapone estructuras con la función de convencer a las personas de escoger la privación sobre la gratificación.

Es decir que Marcuse, por un lado, entiende a la ideología como una *estructura* que *reduce la perspectiva* de los individuos y los orienta a producir y obtener bienes de consumo sin preguntar demasiado. Además, de que en esa dinámica, en orden de emanciparse a través de las posesiones, los individuos sacrificamos nuestro tiempo y los recursos de los que disponemos.

---

<sup>41</sup> Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Las nuevas formas de control, México, ed. Joaquín Mortiz, 1973, pp. 23-34.

Como ejemplo, podríamos describir *la religiosidad*, la cual se enfoca principalmente en yuxtaponer una estructura que abarca la vida y la producción humana, a los que les *otorga un sentido* que es metaforizado a través de la representación del *más allá*, lugar en dónde lo menos es más, los últimos serán los primeros y los malos serán castigados.

Contemporáneos a esta discusión de los alcances de la ideología y de los fines que persigue, muchos filósofos como es el caso de Daniel Bell, aluden al pensamiento individual y a *sus ideas* como inherentes al comportamiento humano, y por tanto presentan a lo relativo a la ideología, como una condición natural e irremediable de las personas.

Si bien para los autores que hemos expuesto anteriormente, la finalidad de sus estudios es develar el comportamiento "ideologizado" de los individuos. Este análisis de alguna manera contrario, propone entender la conciencia social, como la suma de pensamientos individuales que son imposibles de dilucidar en conjunto, ya que "reduciríamos" el hacer humano a una especie de "ingeniería social".

## **2.4 Psicoanálisis de lo ideológico**

La intervención del psicoanálisis en la ideología, se da a través de Wilhelm Reich y Erich Fromm, entre otros, aludiendo a la conciencia individual para explicar la conciencia social, si bien ya estaba separada anteriormente por algunos otros pensadores, lo particular de esta escuela es determinar que lo colectivo es resultado de lo individual, y usan el *análisis del carácter* (caracterología) para *demostrar* sus teorías.

Fromm, en sus documentos busca insertar el concepto de carácter social como mediador entre la base material y la superestructura ideológica, en este momento, es difícil para mí poder identificar de que manera *la ideología* no genera ese carácter del que habla Fromm, y por otro lado, aún cuando la base material y la sociedad en la que se desarrollan algunos individuos puede ser muy parecida, como en una pareja de hermanos, los resultados muchas veces devienen en conductas diferentes con respecto al sistema.

Otra de las consideraciones que tengo en mente, es el carácter general de la teoría de Marx, que a partir de un andamiaje de aseveraciones describe a las sociedades, y en la "generalidad" sus tesis cobran sentido al poder ser comprobadas, mientras que el psicoanálisis de alguna manera surge de las particularidades de los individuos queriendo abarcar una conducta social.

Por otro lado, considero que la intención de sumarse al materialismo histórico a partir del psicoanálisis si particulariza en cuestiones de carácter personal, que si bien, en principio podríamos decir que las diferencias entre personas no constituyen su fuerza como sociedad, sino su debilidad, el modo de producción capitalista, ha sabido arraigarse inculcando "valores", como la libertad (de consumo), y la identidad (que nos diferencia de los demás), que como se menciona en textos anteriores, dichos valores si constituyen la potencia productora de los individuos.

Y si bien Marx, veía en el comunismo la emancipación de los hombres, que incluía una mayor productividad como sociedades y una distribución del capital entre más personas, Fromm, ve en esta productividad el peligro de que sea desmedida y lleve a los hombres a la misma enajenación capitalista de la que ya somos objeto.

## 2.5 Semiotistas

Actualmente, la discusión sobre la ideología, se encuentra en textos de autores como Jean Baudrillard y Michel Foucault, entre otros, que basados en la escuela de la semiótica discurren sobre la dialéctica entre significado y significante.

Uno de ellos es Umberto Eco, que a través de un ejemplo que se apoya en la física<sup>42</sup>, busca representar la ideología como el *residuo* de un sistema semántico, en donde a partir de comandos simples pueden ser recibidas respuestas ambiguas que son interpretadas por el lenguaje, y así por la cultura.

Nos explica que un "sistema semántico como visión del mundo", puede dar pautas para dar forma al mundo, y aquí cita a Marx, repitiendo y profundizando en el término "ideología", como una

---

<sup>42</sup> Eco, Umberto, *La estructura ausente*, La definición semiótica de las ideologías, Lumen, Barcelona, 1975, pp. 181-182.

falsa conciencia que identifica comandos con carácter performativo que se legitiman a sí mismos por su potencia pragmática.

En los textos de Jean Baudrillard, me resulta interesante su manejo del concepto de goce, basándose en la psicología y en la semiótica, critica la superficialidad del concepto de ideología en Marx, y busca profundizar en el sistema de signos y significados que interactúan en un momento dado en un individuo específico.

De igual manera busca revisar el concepto de *fetiché*, al que considera puede ser revertido en una teoría materialista debido al origen del signo, etimológicamente hablando, del concepto.

Por otro lado, y como mencionaba anteriormente, el concepto de goce, profundizado por Žižek, describe a los individuos inmersos en sociedades con cierta afección al sentido de pertenencia con respecto a ciertos grupos, en los que la ideología funge como motivación "*perversa*" que a decir de Parsons "orienta a las personas a escoger la privación sobre la gratificación", creando símbolos y validándolos en una estructura que pretende reducir el proceso de trabajo real.

Es el sistema que "sutura las contradicciones a través de significar el sexo, y el valor de cambio", y que permite perpetuar las estructuras y el orden establecido.

## **2.6 El medio de su reproducción**

Atrae mucho mi atención como el discurso conforme avanza el tiempo se va volviendo cada vez más sofisticado y cuenta con referencias que permiten profundizar en condiciones actuales con problemas vigentes. En otro de los textos, el de "El lenguaje como trabajo y como mercado" de Ferruccio Rossi-Landi, aborda dos temas: por un lado "la situación humana alienada", y en segundo lugar, "la falsa conciencia, falso pensamiento y falsa praxis".

En el primer capítulo describe a las sociedades, como nunca exentas de condiciones alienantes, cualquiera que sea el caso. La alienación es diferente pero existe, y como estructura presente en la historia, ha sido evocada para *falsearla*.

A decir del autor, la alienación es la condición que nos separa de la naturaleza, que interfiere en establecer relaciones, y que si bien,



no hemos podido libarnos de ella, presenta un escenario factible donde podría "remediarse" todo lo que sucedió.

En la segunda parte hace una distinción entre ideología y falsa conciencia, presentando a la primera como un conocimiento performativo, es decir un saber que determina el hacer, a diferencia de la falsa conciencia, que podríamos decir que es simplemente un saber equívoco. Entre estos dos: falso pensamiento y falsa praxis, juntos constituyen un sinónimo de ideología que, como ya hemos mencionado, se construye a partir de silogismos entre conciencia y praxis.

Michel Foucault a través de su ponencia "La verdad y las formas jurídicas", expresa su preocupación acerca de cómo es que a través de las prácticas sociales se instauran poderes, y como a partir de ellos se controla el saber. A ello, Louis Althusser en su texto titulado "Ideología y aparatos ideológicos del Estado" complementa con lo que a su parecer, es una necesidad de diferenciar entre el poder represivo y el poder ideológico de éste (ESQUEMA 3 página 4 AIE ESQUEMA 4 página 7 AIE), el primero legitimado por las formas jurídicas de las que habla Foucault, así como por los cuerpos policíacos y demás, hace mancuerna con su forma ideológica impulsada por instituciones, sin distinción, públicas o privadas que homologan la respuestas de las personas.

Por otro lado, Foucault, presenta el método: el discurso político como objeto de análisis en relación con "los juegos estratégicos y polémicos". Es así que presenta a la verdad como dividida en dos historias: por un lado la que corresponde al saber científico, y por otro, las reglas que condicionan la conducta de las sociedades, "la verdad jurídica".

Se podría decir que para el autor, parafraseando a Nietzsche, el conocimiento no fue creado en un lugar y en un tiempo determinado por el sujeto a entender de Descartes, sino que es manipulado y concentrado con intereses mezquinos, en donde basándose en formas jurídicas se dan relaciones de verdad que prevalecen para las personas.

## **2.7 ¿La ideología como saber?**

Por último en esta recopilación, me gustaría interpretar un texto de Slavoj Žižek titulado: "El sublime objeto de la ideología", que a mi

parecer, representa un estudio, mucho más acabado con respecto al término ideología que los que hemos analizado hasta ahora.

Žižek, parte de sus estudios sobre Lacan, y los que a su vez él hace sobre Marx de la noción de *síntoma*. A decir del autor, Marx comparte con Freud, "el eludir la fascinación propiamente fetichista del contenido oculto tras la forma" de las mercancías o de los sueños.

Plantea que a través del análisis marxiano de la forma-mercancía, podemos lograr la inversión fetichista y así descubrir lo que nos diera la "versión pura -destilada- de la realidad".

Se basa en la "estructura triple" de Habermas, "en la que siempre hay tres elementos en funcionamiento: el texto del sueño manifiesto, el contenido del sueño latente o pensamiento, y el deseo inconsciente articulado en el sueño". Y ubica en la forma de tales sueños (y no detrás de ellos), su materia oculta.

Bajo estas premisas es que propone la tesis de que: "la ideología no es simplemente una falsa conciencia, una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad a la que ya se ha de concebir como ideológica".

Parafraseando un ejemplo del mismo autor propone entender la ideología en un ejemplo sobre "ser rey", en el que los participantes de éste vínculo social, es decir, los que consensuan determinar a un individuo como rey, se les presenta la relación en una forma invertida. "Ellos creen que son súbditos cuando dan al rey tratamiento real", sin embargo, el "falso reconocimiento fetichista", se encuentra en dar al "rey" la propiedad natural de serlo. Dicho modelo, presenta a los "súbditos-no súbditos" la "libertad" de elegir ser partícipes de dicho nombramiento, sin darse cuenta que la elección debería incluir el nombramiento de dicho rey.

A esto, Žižek lo describe como el *síntoma* de las relaciones fetichizadas, en el que ya no son las personas objeto de dicho fetiche, sino las relaciones fetichizadas se dan ahora entre objetos, cómo es el caso del dinero, que se entiende ahora como la relación de valor entre las cosas, así como el mito de la "libertad de consumo" del que hablaba Marcuse en *el hombre unidimensional*.

De igual manera hace una curiosa interpretación de la conocida frase de Marx: "ellos no lo saben pero lo hacen", y la desmenuza al descubrir a través de su hipótesis que no es en el saber en donde se encuentra la ideología, sino en el hacer.

Aunque para otros autores, la ideología representaba una "máscara" que ocultaba la realidad, o unas "gafas" que distorsionan todo lo que miramos, para Žižek no representa ninguno de estos dos objetos, sino la ideología es la *estructura* que les dio el nombre a ambos.

Critica a Peter Sloterdijk, que en su "Crítica a la razón cínica", reinterpreta la frase de Marx y la presenta de otra manera: "ellos lo saben, y aún así lo hacen", es con base en este ejemplo como presenta sus conceptos del cinismo y el *kinismo*, al describir al cinismo como la respuesta de las masas (irónica y sarcástica), contra el cinismo de las acciones de las clases dominantes, en dicha relación a su parecer, se encuentra la compensación que las masas requieren para que una persona no busque "su libertad, o igualdad", el premio de consolación de las masas ante los movimientos de las estructuras que los engloban. Dichos argumentos, según Žižek presentan un mundo *posideológico*, sin embargo, en lo que no concuerda con Sloterdijk es que a su parecer, los individuos son fetichistas en la práctica y no en teoría, es decir, no saben que en su realidad social, están orientados por una ilusión fetichista.

"Esta inversión por la cual lo concreto y sensible cuenta únicamente como forma en que se manifiesta lo general-abstracto, y no a la inversa, lo general-abstracto como forma de lo concreto, caracteriza la expresión de valor. Y es esto, a la vez, lo que dificulta su comprensión. Si digo que tanto el derecho romano, como el derecho germánico, son derechos los dos, afirmo algo obvio. Si digo, en cambio, que *el* derecho, ese ente abstracto, se *efectiviza* en el derecho romano y en el germánico, en esos derechos concretos, la conexión se vuelve mística" (Marx, 1975, p.1026).

Basado en dicha cita, es que Žižek afirma haber dado un paso hacia adelante con su teoría, "lo que ellos no saben es que su realidad social, su actividad, está guiada por una ilusión, por una inversión fetichista", y a esto es lo que denomina, la *fantasía ideológica*.

Si entendemos la fórmula de Marx como que la ilusión se sitúa en el conocimiento, estaríamos hablando de una sociedad posideológica como expone Sloterdijk, sin embargo la tesis de Žižek señala lo opuesto, la fantasía se encuentra en el hacer.

Con base en este análisis es que vemos otra de las hipótesis del autor, que es una nueva fórmula de la de Marx: "Ellos ya no creen, las cosas creen por ellos".

Personalmente, me parecen muy interesantes los ejemplos que propone como acercamiento para explicar dicho proceso, como en el que presenta un ejemplo de Lacan, que a su vez explica la función del Coro en la tragedia clásica: nosotros llegamos preocupados al teatro, con nuestros problemas (domésticos o no) pero eso ya no importa, pues al entrar "uno se siente aliviado de todas las preocupaciones; aún cuando no sienta nada, el Coro se preocupará en su lugar" (Lacan, 1986, p.295), función parecida a la que cumplen las plañideras en los funerales, "se les paga para que lloren mientras los familiares pueden hacer uso del tiempo en cosas más provechosas, como repartirse la herencia".

Otro ejemplo que propone es el de los *sitcoms*: uno llega a casa cansado, después de un día pesado, y la rutina diaria del trabajo, prende la televisión y en las comedias televisivas escucha de fondo, *voz en off*, las risas grabadas. ¿Qué representan?, no es que nos muestren donde están los chistes y como o con que intensidad tenemos que reírnos, más bien, cumplen la misma función a la inversa, cuando nosotros tenemos la idea de que alguien más se la está pasando bien con determinados programas, de hecho, ¡la pasamos bien!, como diría Steven Johnson, es el resultado de nuestras neuronas espejo trabajando<sup>43</sup>.

Esa condición que nos hace pasarla bien al ver a los demás hacerlo, es la condición de goce, que impide que el síntoma desaparezca al darnos cuenta de eso, he aquí donde cobra sentido la frase de Lacan, de "convertirse en lo que ya se es".

---

<sup>43</sup>Johnson, Steven, *Sistemas emergentes*, Telépatas, FCE, México, 2003, pp. 175-202.

## 2.8 Ideología de lo arquitectónico

Como estudiamos en este capítulo, el término ideología abarca estadios que en diferentes épocas, han requerido cierto nivel de profundización para explicar su relación con la producción, de tal manera que a la fecha, ya no puede ser entendido simplemente como un estudio del origen de las ideas. Sin embargo, no quiere decir que alguno de estos análisis esté sobrepasado, sino que por el contrario, son necesarios todos, así como complementarios.

A decir de Althusser, "la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia"<sup>44</sup>. Definición de la cual podemos rescatar que la ideología entonces, abarca códigos de ilusión y alusión, o de desconocimiento y reconocimiento, que incluyen nuestras relaciones con otras personas, así como con los objetos.

Los cuales a su vez, al determinar nuestra realidad material, orientan nuestras acciones. Por otro lado, como vimos anteriormente, también producto de ella, a través de criterios de semejanza y exclusión, determinamos códigos de identidad, que nos cohesionan como sociedad.

En orden de relacionar prematuramente el estudio de la ideología con la producción de lo arquitectónico, me parece pertinente que sean algunos cuestionamientos los que detonen la discusión al respecto, los cuales nos esforzaremos en profundizar más adelante. No sin antes considerar los diferentes factores y estadios que integran esa producción, entre los que resaltan dos grandes rubros: los que derivan de la academia y los que tienen que ver con el proceso edificatorio.

En ambos, podemos reconocer una función que catalogaremos de primaria, alrededor de la cual, se aglutinan otras actividades, en el primer caso parece obvio, la función primaria es la construcción de edificios; mientras que en la academia se podría considerar que es la producción de arquitectos.

Haciendo una referencia a la tesis de Althusser mencionada anteriormente, con respecto al primer rubro se lanza la pregunta

---

<sup>44</sup> Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pg.23

¿Cuál es esa relación imaginaria entre un arquitecto y una obra de lo arquitectónico? ¿Cómo esa relación influye en la manera de organizarse tanto para su diseño como para su producción?

De igual manera con respecto a la academia se puede preguntar ¿Cuál es la relación imaginaria de un arquitecto con respecto a la academia? ¿Qué aprende o enseña en ella? ¿Qué relación tiene la academia con la forma de las edificaciones?

¿Qué diferencia existe entre un simple edificio y una "obra de lo arquitectónico"? es decir ¿Cuáles son considerados los valores de esa producción?



## **3.0 Difundir mensajes**





### 3.1 Estructura comunicacional

En "la estructura ausente", Umberto Eco intenta describir a la ideología a través de la semiótica, es decir, en términos de codificación del lenguaje<sup>45</sup>, para ello, se vale de un concepto conocido en el campo de la física, el del "demonio de Maxwell"<sup>46</sup>. En resumen, imagina un experimento en el que existe un contenedor con dos compartimientos (Alfa y Beta) conectados entre sí, los cuales se intercambian partículas dependiendo de su velocidad; de Alfa a Beta pasan las más veloces y de Beta a Alfa las más lentas, de manera que cada que  $n$  partículas se transfieren de uno a otro, el *demonio* emite una señal.

Al desarrollar su experimento, Eco, trata de demostrar que los humanos aún con señales tan básicas, como pueden ser esas, las transformamos en signos, y por tanto, les connotamos significados.

Es decir, que al ser un individuo el que interpreta, factores como la cultura y el lenguaje entran en juego al relacionarse con aquellas señales, y termina por ejemplificar en el ejercicio, como es que en sus determinaciones materiales, que implican las propiedades físicas de tales contenedores, las cualidades de comunicación de la "señal de intercambio", así como en la cantidad de señales en un tiempo determinado, caben interpretaciones por parte de los individuos del orden de eficiencia, peligro, confort, entre otras.

De esta manera es que Eco concluye, que existe un "residuo extrasemiótico" en la codificación del lenguaje, el cual surge a partir de que los individuos relacionan esas señales con la realidad objetiva, lo cual considera, es la definición semiótica de ideología.

A partir de esa definición es que Eco sugiere, que cualquier viso de ideología puede ser analizado a través del lenguaje, y lo que es

---

<sup>45</sup> Eco, Umberto, *La estructura Ausente*, La definición semiótica de las ideologías, Lumen, Barcelona, 1975, pp. 181-182.

<sup>46</sup> El demonio de Maxwell es un personaje creado por James Maxwell que ejemplifica la contradicción de la entropía en la segunda ley de la termodinámica, representado como una entidad inteligente, su función es la de separar a las partículas en función de su velocidad, en su ejemplo del contenedor, /z/ representa el mínimo de calor y de presión y /zzzz/ el máximo.

más, que es posible transformar la realidad a partir de transformar el mismo lenguaje.

Lyotard por su parte, lo argumenta de otra manera, aduciendo que en nuestra época bajo el marco de la sociedad postindustrial y la *cultura postmoderna*, las computadoras y las bases de datos disponibles afectan y afectarán la circulación de conocimientos, de igual manera que lo hicieron, primero el transporte y posteriormente los medios. A partir de esto pone sobre la mesa los mecanismos que aplica una clase o estamento sobre el control de dichos conocimientos, nótese que no hago referencia a los Estados como tal, puesto que para el autor, en los años que vienen será cada vez más evidente la subordinación de estos para con las empresas multinacionales. Y debido a éstas hipótesis lanza las preguntas: "¿Quién tendrá acceso a la información que transmiten? ¿Quién sabrá?"

Así como los países peleaban por controlar territorios y después por las materias primas y mano de obra barata, las empresas a través de los Estados lo harán por dominar las informaciones, y éstos últimos aparecerán como "un factor de opacidad" en contraste con una *ideología de transparencia comunicacional* debido a la prometedora comercialización de los saberes.

El saber, siendo la principal fuerza de producción es y será producido como mercancía, y en función de ser vendido, perderá su "valor de uso". Por éste motivo el autor hace la diferencia entre dos tipos de conocimiento: uno para decidir y otro para adquirir, uno para los "*decididores*" y otro para "pagar la deuda perpetua de cada uno con respecto al lazo social".

De acuerdo con Eco, a su modo, ambos filósofos hacen énfasis en la mediatización, y de igual manera, sitúan a la ideología en el terreno del *conocimiento*, a decir de Althusser, en la relación de reconocimiento y desconocimiento, para determinar las acciones siguientes a un enunciado denotativo.

Abonando a esa argumentación, Régis Debray va más allá, al explicar que dichos *medios* no sólo determinan "la circulación" de los mensajes, sino que se convierten en parte de él, en sus propias

palabras, "No es absurdo esperar de la pantalla del ordenador, un estilo y un género propios"<sup>47</sup>.

Ejemplos de esto sobran, basta profundizar un poco en los orígenes del funcionalismo en el marco de la revolución industrial, en las diferentes aristas del arte que encuentran su razón de ser en el proceso por sobre el resultado, en los primeros indicios de globalización y su repercusión en un "estilo internacional", entre otras.

### **3.2 La arquitectura es el mensaje**

Los arquitectos y urbanistas enfrentamos un sistema educativo que nos presenta a la profesión, más que como una disciplina, ciencia o técnica, como una doctrina que determina la manera en la que afrontamos los problemas, así como la manera en la que percibimos las soluciones aportadas por otros, sean o no de nuestro gremio.

Entre estos dogmas, se delimitan posturas que ocultan o predisponen a los estudiantes a considerar algunas incongruencias del ejercicio como *inherentes a él* y que en el fondo, no buscan más que la permanencia de las estructuras estamentales de desigualdad.

Síntomas de ello, es la percepción que tenemos los profesionales de la construcción al ver a los no profesionales como personas no aptas para esa labor, y si bien es cierto que dentro de nuestra formación se asegura el enfrentamiento a problemas diversos a través de *simulacros* cada vez "más complejos" a lo largo de la carrera, dicha condición no implica que cualquier persona con recursos materiales e intelectuales suficientes no sea capaz de construirse su propia vivienda por lo menos.

Otro de los síntomas es el que nos lleva a pasar por alto las estructuras jerárquicas que se viven tanto en las oficinas de arquitectos, como en los procesos de construcción de las obras, por mencionar dos casos: en el primero, se hacen evidentes las pobres condiciones en las que los recién egresados laboran, los cuales están convencidos de que para ejercer como sus jefes, les

---

<sup>47</sup> Debray, Régis 1992 *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós comunicación, 1994, pg. 239

falta mucho por aprender, y que además, al trabajar en esas condiciones, están en vías de conseguirlo, todo para que al final, muchas veces sus esfuerzos se pierdan en ambigüedades que respectan a la autoría de los proyectos en los que participan.

En el caso de la construcción de las edificaciones es aún más evidente, los arquitectos muchas veces nos presentamos a dar instrucciones de las cuales no tenemos pleno conocimiento a personas que probablemente si lo tienen, a los que mantenemos con sueldos y prestaciones que no son siempre de lo más equitativos.

La escuela y la sociedad en general nos enseñan a pasar por alto algunas de esas cuestiones, puesto que inclusive la normativa pública, en aras de la seguridad, de la estética, del respeto por las profesiones, y de otros argumentos igualmente esotéricos, monopolizan (o están en vías de hacerlo) la industria de la construcción en los arquitectos<sup>48</sup>, al grado de imponer penas al que ose brincar los filtros, que van desde la demolición de la obra o una multa económica, hasta la privación de su libertad.

De esta manera es que los arquitectos nos convertimos en mensajeros de un modo de producción, y las edificaciones que producimos, en el mensaje, y en ese carácter se producen y se expresan todas sus condicionantes.

De manera que los profesionales nos enfrentamos con que lo que aprendimos, como mencioné anteriormente, además del conocimiento para representar, organizar y materializar, es decir, *de ciertas habilidades*, nos dota a los futuros arquitectos de herramientas (como mencione anteriormente) para discriminar y enseñar a discriminar de entre la producción, los objetos que merecen o no, ser llamados *obras de arquitectura*.

Sin embargo, este problema no puede acotarse solamente en función de los arquitectos-no arquitectos, sino que como expresan algunos de los filósofos anteriormente citados, es estamental, mi capacidad de construir (conocimiento) y difundirlo está siempre acotada por la superestructura que determina qué, cómo y para quién es la obra de "mi" autoría.

---

<sup>48</sup> Illich, Ivan, *La convivencialidad*, La desprofesionalización, 2.11.3 La industria de la construcción

Bajo esta lógica, es que encontramos que nuestras actividades económicas, políticas y sociales, están cada vez más especializadas, dependiendo de nuestro rol en la sociedad es que se nos permiten ciertas respuestas para reforzar la estructura de la que somos parte, a decir de Rudolph Bahro<sup>49</sup>, la *subalternidad* permea en la estructura social, y nos empuja a responder cada vez más rápido un "enunciado deseable". El ejercicio de la profesión no encuentra su origen en el desarrollo personal, o inclusive en hacer uso del saber especializado para servir a una comunidad, sino que pareciera que más importante que *saber decir*, es el mero hecho de hacerlo en función de mostrar a los demás "lo que se hace", es decir, *la práctica en sí misma*, y curiosamente en esa performatividad es en la que encontraremos la experiencia necesaria para perfeccionar los procesos.

Siguiendo esa línea, cabe traer a colación la interpretación de ideología según Adam Shaff, que juega un papel importante en la legitimación de las ciencias (y en nuestro caso de la arquitectura), en su percepción y difusión, y en función de su origen y finalidad profundiza en caracterizarla a través de su división en tres grupos que identifican su surgimiento, lo que distinguen y su función, a las que denomina: genéticas, estructurales y funcionales respectivamente. Esta concepción, así como el conjunto de enunciados de los que dispone se presentan como un conjunto de opiniones y valores que orientan la acción.

Al llevar esa definición al ejercicio de lo arquitectónico podemos discernir entre ellas, a las genéticas que surgen a raíz de la necesidad de dominar la técnica de edificación de referentes, los cuales funcionan como legitimadores del modo de producción; a las estructurales que nos permiten distinguir, a través de valores, la diferencia entre las obras de lo arquitectónico de las "simples edificaciones", y a las funcionales, que son las que permiten que pasemos por alto las condiciones de explotación a las que sometemos a nuestros subalternos.

Por estas razones cabe preguntarse con base en qué condicionantes aparte de las técnicas se prefiguran las imágenes que originan los objetos, así como los procesos requeridos, en que estadios de dichos procesos permean los factores ideológicos. ¿Al

---

<sup>49</sup> Bahro, Rudolph, *Por un comunismo democrático*, Contribución a la crítica del socialismo real, Barcelona, Fontamara, 1981, pp. 21-48.

imaginar?, ¿Cuándo explicamos a nuestros colegas alguna idea?, ¿Para construir?, ¿Cuándo la explicamos al público en general?, ¿Cuándo la vendemos?, ¿Cuándo describimos un edificio?

### **3.3 Difusión del mensaje de lo arquitectónico**

De entre los mensajes que se emiten a través de lo arquitectónico, tanto del ejercicio, así como de la obra producida podemos discernir entre los destinatarios de dichos mensajes. Por un lado, los que emitimos entre arquitectos, es decir de una generación a otra, y por otro lado, los que emite el gremio a la sociedad en general.

En la academia los arquitectos nos enseñamos que somos los responsables de organizar la producción, que tenemos la facultad de sortear algunas lagunas de conocimiento con respecto a nuestros subalternos en orden de que las cosas se hagan, que lo que nos motiva es el amor al arte, por lo que nuestros intereses económicos están siempre en un segundo plano, lo que a su vez, nos vemos obligados a reproducir con nuestros empleados.

Por otro lado, al exterior demostramos que las obras de arquitectura representan un factor de exclusividad, el discurso que aprendemos funge como *integrador* de las clases rezagadas, para lo que creemos necesario predicar con la palabra de la estética y del buen gusto. Asimilando y promoviendo conceptos como, gentrificación, consumo, estatus, etc.

De aquí podemos observar, lo importante que es en la academia, el hecho de defender una idea, puesto que a falta de determinaciones materiales, las razones rayan en las fronteras del gusto.

En orden de dirigir esos mensajes existen una gran cantidad de revistas que tienen como objeto, convencer a los círculos más variados de individuos, desde las revistas de arquitectura dirigidas a las amas de casa, a los inversionistas, a los estudiantes, a los profesionistas.

Es así que es la retórica, es decir el saber narrativo, el que articula dichos mensajes, en función de ofertarse para *satisfacer necesidades*.

### 3.4 La legitimación del mensaje

En función de poder explicar el ejercicio de lo arquitectónico, me pareció interesante hacer el paralelismo con lo que entiende Lyotard por saber científico, presentando a su producción como resultante de un método que en sus procesos puede ser comprobado por medio de su repetición, representación y materialización; y que contrapuesto a este saber, nos presenta al *saber narrativo*, como el que no requiere satisfacer esas condiciones. Es el lenguaje de los relatos, que no necesariamente se basa en la creación de enunciados denotativos para legitimarlos como verdaderos, sino que cuenta con muchas más herramientas que según él, no son utilizadas a toda su capacidad. Dichos enunciados corresponden a los denotativos, performativos, prescriptivos, interrogativos, entre otros.

De esta manera, para Lyotard se hace evidente la dependencia del saber científico al narrativo, puesto que está imposibilitado de legitimarse a sí mismo al no poder ser entendido por una comunidad externa al círculo científico, y una parte muy importante de ese saber se encuentra en su poder de ser difundido o enseñado a las personas que podrían *decidir* a través de él.

Como parte de esa dependencia, observamos la actual estandarización del uso de las herramientas de representación a través de los programas de *diseño* que por sus condiciones determinan *preferencias y factibilidades*, como el predominio de las líneas rectas y ortogonales, la llana "extrusión" de las plantas para definir un volumen, la regulación, transparencia o supresión de las escalas humanas, la falta de consideración de los materiales a ocupar, o la idea generalizada de que la obra va a ser el resultado de introducir variables en un programa, y que el resultado "final", aunque no es inamovible, es visto como digno representante del esfuerzo introducido en las largas horas de trabajo frente a la computadora, y no de una serie de decisiones sobre algo que aún no se construye.

Además, al momento de su materialización y difusión, existen de igual manera canales específicos que homologan la percepción de los resultados, la academia a través de los sistemas de aprendizaje, que valoran la "forma o la estética" en rangos de reprobado a excelente, o el bombardeo de las revistas especializadas con imágenes estériles que definen un estilo de la



globalización, en el que los procesos locales, los materiales, y los recursos en general, abren paso a la industrialización, a la externalización, y al "outsourcing".

### **3.5 La investigación y enseñanza**

Regresando a estudiar la legitimidad de los saberes científicos, y ahora contextualizándolos en esta sociedad y cultura, la manera más común de validar tanto la investigación como la enseñanza es a través de la performatividad.

["La pragmática de la investigación se encuentra afectada en sus regulaciones por a) el enriquecimiento de sus argumentaciones, y b) La complicación de la administración de pruebas".

Debido a estas dos afectaciones, se presenta la pregunta: "¿Cómo se sabe lo que debe contener una axiomática?". Muchas veces, incluso se procede a "fijar la axiomática" para que a partir de ella se generen enunciados que se definan como ciertos.

A partir de estos supuestos se generan dos tipos de "progreso" en el saber, uno corresponde a una nueva jugada, y otro a un cambio de juego, al cambiarlo, en esos sistemas que *juegan con el lenguaje*, puede ser que una paradoja o un paralogismo quepa en uno de ellos y adquiera otro nivel de credibilidad. debido a que es difícil constatar, y es aquí donde intervienen las técnicas que obedecen al principio de optimización de actuaciones, aumento del output (conocimiento adquirido) minimizar el input (energía gastada).

Si bien antes hablábamos del orden de los valores en el saber y los proponíamos como, justicia, belleza, verdad y eficiencia. y partiendo de que podemos relacionar la pertinencia, como perteneciente a lo verdadero y falso, lo prescriptivo de lo justo e injusto, y lo técnico de lo eficiente e ineficiente, basta con definir la relación entre la fuerza y la sabiduría (tomando a la técnica como fuerza), es así, que a partir de la técnica "no importa si una jugada es verdadera, justa, o bella, sino eficiente". Y aquí radica la performatividad, en la deformación de las razones que generan el conocimiento. Así como de las que lo enseñan, puesto que de igual manera, para demostrar cualquier validez de una prueba se requieren recursos. Los juegos de lenguaje científico se convierten en "juegos ricos" (de ricos), y se establece una ecuación entre

riqueza, eficiencia y verdad como el uno, dos y tres de la legitimación.

Las empresas en su búsqueda del conocimiento decisivo, financian a las universidades a "*fondo perdido*". La investigación se vuelve al servicio del capital y la eficiencia domina el hacer, en el que no se busca el saber, sino el poder y es por eso que: "en la sociedad postindustrial existe un reemplazamiento de la normatividad de las leyes, por el de la performatividad de procedimientos".

Las técnicas permiten apoderarse de la realidad por su condición performativa y así adquiere forma la legitimación por el poder, buena performatividad, buena verificación y buen veredicto. "La relación de la ciencia y de la técnica se invierte".

Las instituciones funcionan a partir de producir investigadores que a su vez operan bajo dos premisas: una, vender conocimiento a nivel mundial; y dos, servir para mantener la cohesión interna, satisfacer las necesidades del Estado a nivel local, los fines de enseñanza superior son funcionales.

¿Quiénes son los destinatarios?, ya no es la sociedad que capacita a los jóvenes de las élites liberales para la emancipación, sino es el Estado en busca de jugadores el que impone un número de producción de estudiantes que se enfocan en técnicas y tecnologías a cambio de fondos. La función de dichos jóvenes es por un lado reproducir la *intelligentsia profesional* y la *intelligentsia técnica (clase social de intelectuales)* en la que paradójicamente se integran también los que no tuvieron cabida en el marco laboral.

La pregunta planteada por el estudiante profesionista ya no es: "¿Es eso verdad?", sino, ¿Para qué sirve?, y quiere decir ¿Se puede vender? y en el contexto de argumentación del poder, ¿Es eficaz?".

La enseñanza de la arquitectura está en manos de voceros y motivadores, más que en personas que alienten la capacidad de pensar.



## **4.0 La arquitectura no se habita**



## 4.1 Una definición de diseño

Encontré que el término se usó por primera vez en una publicación, de Giorgio Vasari, titulada *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostr*, en 1542, en donde agrupaba la pintura, escultura y arquitectura como "artes del diseño", según él, debido a la *prefiguración* que conlleva su ejercicio, es decir, lo manejaba como sinónimo de *proyecto*. Sin embargo, con el tiempo se ha intentado precisar la diferencia entre ambos términos, y si bien, hay muchas opiniones al respecto, personalmente, podría intentar describir al proyecto como esa cualidad de lanzar una idea hacia adelante en orden de ejecutarla, y al diseño, como la cualidad de hacer uso de ciertos medios para prefigurar un objeto, aunque similares, uno hace énfasis en el resultado, y el otro en el proceso; *uno en el qué y el otro en el cómo* (aunque tengo ciertas dudas). De igual manera, podría agregar que con lo que respecta a lo arquitectónico, entiendo el resultado del proyecto como al objeto materializado, en contraste con el resultado del diseño que me parece se extiende a la relación humana con dicho objeto.

Otra manera de estudiar al diseño es contextualizarlo, es pensar en el cómo, por qué y para qué del diseño, entre otras preguntas que permitan aproximarnos a analizarlo, de manera que podamos deducir el origen, la intencionalidad, y la manera en que realizamos *esta actividad*.

Al cuestionarnos acerca del para qué del diseño de lo arquitectónico pensamos al proyecto como un proceso lineal finito<sup>50</sup> (ESQUEMA 2), en el que podíamos reconocer cuatro estadios no consecutivos ni ordenados cronológicamente, correspondientes a la demanda, la configuración del modelo, su codificación en términos del lenguaje y su materialización. En dicho modelo, parecimos reconocer al proyecto con su adjetivación de arquitectónico, a partir de estructurar la *demanda* en un lenguaje colectivo; y al diseño, solamente en los estadios que comprenden la *configuración* y *comunicación* de cierta

---

<sup>50</sup> Mario y yo, *El diseño arquitectónico ¿Para qué se hace?*, Taller de investigación III Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, DEPFA, DA, 2014-1

"hipótesis de la forma"<sup>51</sup>. Si bien expongo esta descripción para ser probada y reprobada, me fue útil como *piedra de toque* en la elaboración de este documento, en orden de avanzar hacia adelante al analizarlo.

Me resultó interesante interpretar dicho esquema a partir de dos lecturas hasta cierto punto antagónicas que al desarrollarlas arrojan enfoques diferentes sobre la finalidad del proceso de diseño, que en nuestro caso, refiere a lo arquitectónico (aludiendo a una ponencia de Lina Ruelas, Héctor Guayaquil y Víctor Melo<sup>52</sup>).

Por un lado, interpreto y trato de profundizar en cierta *condición inmanente* en el diseño, en donde pude reconocerlo como un proceso humano, que si bien, siempre cuenta con diferentes recursos culturales, técnicos, ideológicos, teóricos, entre otros, se basa en la capacidad de *diálogo* entre el *lenguaje interno* del diseñador y un código lingüístico socio-cultural que le permite representarlo para su interpretación colectiva. Es decir, que aunque un diseñador profesional cuente con más herramientas cognitivas para pasar de lo abstracto a lo concreto de una imagen, el proceso es exactamente el mismo que el de un niño de cinco años al que se le pide diseñar la casa que quiere. Aquí, bajo esta óptica, la *calidad* de un diseño va en función de cierto *sentido hermenéutico*, es decir, de la fidelidad entre las imágenes codificadas al interior del cerebro al ser compartidas e interpretadas. Y cabe resaltar que la finalidad del diseño sería la comunicación de la idea, no vista simplemente como su representación.

Por otro lado, si enfatizamos en algo que me gustaría llamar, la *condición de trascendencia* del diseño, parecería permear en todo el proceso proyectual, al convertirlo en un medio para materializar un objeto determinado, llámese, objeto de conocimiento, objeto arquitectónico, objeto de representación, etc.

---

<sup>51</sup> Hierro Gómez, Miguel 2013, *El diseño arquitectónico ¿Para qué?* (ponencia del VII Seminario permanente: La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño).

<sup>52</sup> Ruelas, Lina, Guayaquil, Héctor, Melo, Víctor, *¿Conocimiento y diseño?* Taller de investigación III Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, DEPFA, DA, 2014-1

De esta manera en el estadio de la *demanda*, por ejemplo, se vuelve importante clarificar, ¿quién demanda el diseño? ¿a quién? ¿en dónde? ¿con qué recursos? ¿en qué condiciones? entre otras; así como en la *interpretación del objeto materializado* lo son: ¿quién lo hizo? ¿cuánto costó? ¿dónde está? etc. Es así, que la finalidad del diseño adquiere capacidades que lo sobrepasan. Dichas *capacidades*, aunque imaginarias, cobran sentido en su relación ideológica con la sociedad. Y creo por esa razón, que ahora es más probable que se le atribuya el término "diseño" al tenedor de Phillip Starck, en contraste con el proceso que conlleva tener sed, y darle la forma cóncava a una hoja como recipiente. Es así que llego a la conclusión de que la finalidad del diseño, su *para qué*, va siempre en función de un sujeto, desde el sujeto de análisis, hasta el *sujeto* que nos pidió que le "hagamos el dibujito".

En relación a los otros dos estadios del esquema, la finalidad del diseño cobra relación con los diseñadores, siendo su actividad, su *razón productiva de ser*. Es decir, son diseñadores en función de diseñar y haber diseñado en una sociedad profesionalizante, en la cual relacionar a una persona con la actividad que realiza es sinónimo de prestigio.

Sin embargo me fue imposible discernir hasta ahora, como dicen en *¿Conocimiento y diseño?*<sup>53</sup> si el proceso de diseño es una herramienta relativa al conocimiento (o cognitiva), o una suerte de potencia cognoscitiva que permite resolver problemas prácticos, y si ambas interpretaciones pueden ser ligadas a algunas de mis conjeturas sobre la condición immanente y trascendente del diseño.

Así que en resumen, en lo que refiere a su finalidad, se podría mencionar como "una actividad productiva cuyo propósito es la prefiguración de los objetos útiles que conforman el entorno humano"<sup>54</sup>, es decir, su "*intencionalidad*" es proponer la *forma* de un objeto al echar mano de los recursos disponibles en el entorno,

---

<sup>53</sup> Ruelas, Lina, Guayaquil, Héctor, Melo, Víctor, *¿Conocimiento y diseño?* Taller de investigación III Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, DEPFA, DA, 2014-1

<sup>54</sup> Hierro Gómez Miguel 2012 *El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico* (ponencia del VI Seminario permanente: La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño).



o mejor dicho, de las imágenes que refieren a esos recursos, y ordenarlos mentalmente para formular su representación.

Inserto en un marco de producción determinado, en nuestro caso el de lo arquitectónico, encuentra su razón de ser al estar referido a una demanda y a su vez a la representación y materialización del objeto diseñado.

Por otra parte para hacer énfasis en el "cómo" del diseño podríamos intentar explicarlo como un proceso, en palabras de Jaime Irigoyen<sup>55</sup>: "el hacer profundo del orden", que está dividido en dos partes: una que consiste en prefigurar, figurar, configurar y modelar un lenguaje propio del diseñador; y otra que consta de esos mismos cuatro estadios pero relativos a un lenguaje colectivo. Según él, ambos lenguajes se construyen a su vez a través de cuatro fases que denomina: mimesis, artificio, fábula y catarsis, pero bueno, bueno, bueno, el chiste de todo esto es que propone al diseño como un proceso que se desarrolla en la mente con base en analogías, donde nosotros como diseñadores generamos modelos de repetición que *extraen* la generalidad de las cosas, lo que si me apuran, es lo que mal llamamos *su concepto*, y lo contextualizamos en relación a otros objetos.

¿Porqué diseñamos? para Irigoyen es sencillo... ¡Porque nos gusta! Caracteriza al resultado del proceso creativo como una catarsis que nos es placentera y nos motiva a volvernos a meter en el problema de empezar un proyecto.

En resumen, partiendo de estas definiciones pienso en el diseño como una actividad destinada a prever la forma de un objeto, y que para hacerlo, evoca imágenes de las cuales ordena sus rasgos analógicos, y debido a que es imposible pensar sólo al diseño como una actividad inmanente, es decir como expuse anteriormente, éste siempre está en función de un objeto, es necesario que dentro de la imagen creada producto del diseño, este contemplada su comunicación representativa, tanto para su entendimiento como para su materialización.

---

<sup>55</sup> Irigoyen Castillo, Jaime, *Tema selecto de Filosofía y diseño I*, DEPFA, EPA, 2013-1

## 4.2 Una definición de *arquitectura*

Durante este periodo he modificado el uso que hago de los términos en orden de hacerlos más congruentes, tal es el caso de la palabra "arquitectura", la cual se usa indistintamente para referirse a *lo que producimos* los arquitectos (yo hago arquitectura), a las edificaciones (una obra de arquitectura), a la potencia cognoscitiva que está dentro de algunos elegidos (la arquitectura vive en mi), entre muchas otras.

Por tanto, en este capítulo trataré de extender una definición personal acerca de la arquitectura, *al verla como una actividad, que toma en consideración técnica y experiencia adquirida para prever la edificación de objetos*, es decir que tiene como intención producir obras *de lo arquitectónico*, que no escapan a las determinaciones ideológicas en su producción y percepción.

Voy a aventurarme a decir, que la producción de lo arquitectónico, nunca se ha tratado tanto de la construcción de viviendas o de la relación entre formas y funciones, como lo ha sido de erigir referentes. *La arquitectura* siempre ha consistido en la emisión de mensajes, mensajes equívocos no en el sentido de lo erróneo, sino en el de los múltiples entendimientos que permite.

Cabe mencionar que dichos mensajes no son literales, sino que evocan imágenes y emociones, y que en una simple obra, todos sus artífices (e inclusive sus intérpretes) intelectuales y materiales, encuentran la manera de establecer un vínculo con algún receptor, es decir, de lanzar una flecha que puede ser invisible para la mayoría pero que da justo en el blanco.

Esas flechas pueden estar dirigidas a ti, e incluso darte sin que te des cuenta, y es por eso que vale decir que las *obras arquitectónicas* son siempre el resultado del trabajo de individuos impactados por otros de esos mensajes. Una vez más: "Habremos de ser lo que hagamos, con aquello que hicieron de nosotros".

Para añadir complejidad a esa metáfora, podríamos agregar que los mensajes mutan conforme a su relación espacio-tiempo, por lo que no podemos reducir las obras a cierto sentido hermenéutico,

sin embargo, suelen percibirse desde *lugares comunes*<sup>56</sup>, que a su vez son observables y por tanto, objetivables para su estudio.

A partir de esto, podríamos avanzar a decir que una obra es el fiel reflejo de las sociedades en las que se edifica, es decir, es una muestra precisa de un estadio dentro de la *evolución* de los modos de producción; y que por otro lado, su interpretación es de igual manera, social, temporal y espacialmente producida.

En la primera parte de este capítulo trataré de sintetizar brevemente la construcción del significado de la prefiguración, materialización y percepción de los objetos arquitectónicos dependiendo de los diferentes modos de producción en los que fueron hechos. En segundo lugar, profundizaré en "la era de la *abolición* de los grandes relatos"<sup>57</sup>, es decir, en ésta (desde la segunda mitad del siglo XX hasta estos días). En la que para el filósofo francés Jean Francois Lyotard, ya no existe un discurso predominante que homologue la manera de percibir el mundo, sin embargo, es observable que los objetos arquitectónicos producidos por éste periodo, son cada vez más parecidos argumentando lo contrario.

Este fenómeno recuerda a Henri Ford cuando escribió en su autobiografía: "el cliente puede tener el coche del color que quiera, siempre y cuando sea negro". Se dice que en aquel entonces, el color negro no era sólo un capricho de Ford, sino que respondía en términos de eficiencia a la optimización de recursos de la producción en serie, y a raíz de ello, podemos cuestionarnos si no es que la similitud que vemos en la *arquitectura contemporánea* pueda ser un síntoma de uno de esos *metarrelatos* de los que estamos persignados.

Por otro lado Lyotard, también describe como se establecen esos círculos *de performatividad* en los que los personajes mejor posicionados con respecto a los mecanismos de difusión, tienen mayor propensión a insertar sus creaciones en el sistema de producción, y (como dicen los médicos) por rebosamiento, a

---

<sup>56</sup> Foucault, Michel, *De los espacios otros*, (Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, el 14 de marzo de 1967) (traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima).

<sup>57</sup> Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Introducción, CATEDRA: Barcelona, 1987, pp. 4-5.

perfeccionarlas, logrando relegar a sus competidores. Esta dinámica genera una concentración del *conocimiento para decidir* en cada vez menos manos.

#### 4.2.1 La sucesión de puntos

Para partir de algún lugar, podemos considerar el menhir y el dolmen como lo hace Francesco Careri<sup>58</sup>, como las obras primigenias de la arquitectura. Observaremos que estas configuraciones edilicias de los *Homo Erectus* que en algunas ocasiones datan de unos 5,000 años de antigüedad, se presentaron antes que nada como referentes indiscutibles de la capacidad humana de transformación de su entorno.

Además de los significados que se les atribuyeron a estos objetos, entre los que se encuentran ligas con el culto a la fertilidad, la demarcación de terrenos de pastoreo, la referencia a rutas principales, o su uso como observatorios astronómicos; antes que cualquier cosa, estos representaron un factor de identidad que cohesionaba a los humanos. Es decir, esa capacidad, la de construir y significar, los hacía similares entre ellos y *diferentes* de las demás especies.

Dichas *intervenciones* en el medio físico son un parteaguas que representa a las primeras producciones *artificiales*, erigidas para permanecer en el tiempo y para revelar el grado de *avance* de aquellas sociedades en un momento determinado.

Sin que sus creadores nos escribieran un manual de interpretación, podemos observar a través de sus obras, que en algunos de los casos es evidente el uso de tecnología, y que al parecer, ésta requería ciertos conocimientos empíricos de las leyes de la física, además podemos deducir que las construcciones fueron hechas colectivamente en tanto algunos grupos se establecieron en regiones.

Vale la pena comentar que los cambios en la organización de las sociedades no son una convención generalizada, sino que se van dando diferenciadamente según los procesos que siguen los individuos y las relaciones que establecen entre ellos, y que el somero análisis que hago a través de este capítulo, sólo considera

---

<sup>58</sup> Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, GG: Barcelona, 2002, pp. 51-58.

la producción colectiva de edificaciones, dejando de lado por el momento otras formas de expresión.

Si continuamos el análisis a través de la sucesión de puntos espacio temporales para enfatizar las diferencias de los modos de producción y de organización, corresponde el turno al esclavismo. Se dice que los mandatarios (de los que empiezan a verse manifestaciones en este periodo) desarrollaron dos sistemas autónomos para ejercer gobierno<sup>59</sup>, uno entre los dirigentes y "su sociedad civil"; y el otro a partir de las relaciones que se establecieron entre gobiernos. Tales desarrollos no son contemporáneos en su surgimiento, difieren en un rango de 300 años aproximadamente, y aunque ambos tuvieron manifestaciones en este periodo, me interesa marcar la diferencia para extender dos hipótesis que desarrollaré a continuación.

El primer proceso marca el comienzo de las sociedades estamentales, en las que a través de la coerción se establecía una clase de soberanos en la cima que administraban la producción y la división del trabajo entre las clases menos favorecidas, hasta llegar a los esclavos en la base.

En esa organización, los *referentes de lo arquitectónico* se convirtieron en factores de legitimación<sup>60</sup> de esa manera de organizarse, y por tanto extendieron esas relaciones de exclusión en las que se separaban los humanos de las demás especies, al grado de contemplar ese tipo de segregaciones entre humanos pertenecientes a la misma sociedad.

Los lazos familiares se vieron fortalecidos en este periodo, en el que los soberanos y su estirpe coaccionaban a sus subalternos a erigirles monumentos que dejaron de ser el reflejo de la producción colectiva para establecerse como referentes del poder de una élite gobernante. Esta dinámica puede corroborarse entre otras cosas, en el uso como mausoleo que se les daba a algunas de las edificaciones de la época, práctica de la que no existen registros anteriores.

---

<sup>59</sup> Taylor, Peter, *Geografía política*, Los Estados territoriales, TRAMA: Madrid, 1994, pp. 142-157

<sup>60</sup> Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, El problema: La legitimación, CATEDRA: Barcelona, 1987, pp. 9-10

En el caso de las pirámides egipcias, por citar un ejemplo, los gobernantes eran sepultados en ellas junto con sus seres cercanos y sus pertenencias, haciendo énfasis en el poder de su dinastía, a través del legado y de los lazos familiares.

El segundo proceso se da con respecto al exterior, la posibilidad de concentrar riquezas, a través de la administración de los excedentes de producción, volvió preponderante el desarrollo de los transportes de gran escala, en orden de empujar el intercambio de estos excedentes por productos extranjeros.

Dicho intercambio introduce una dinámica de competencia entre los dirigentes, que se ven a sí mismos en ese momento como los dueños de la producción de una sociedad que también ven como suya, mientras que al exterior, son percibidos a través de los objetos que exportan y a través de los *impactos* que guardan y difunden los que visitan sus territorios.

La imagen de lo que podríamos llamar sus ciudades, que en aquel entonces comenzaron como la simple suma aparentemente desarticulada de referentes, significaba el desarrollo y la riqueza de su dinastía, que comenzaba a ser foco de envidias tanto al interior, como al exterior. Tales fricciones, al exterior, propiciaron guerras, en las que como resultado, las regiones dominadas eran saqueadas de sus recursos y sus habitantes eran esclavizados para forzarles a producir para los vencedores.

En el feudalismo podemos ver una profundización de la problemática, las relaciones comerciales quedaron bien consolidadas y los referentes arquitectónicos se establecieron como los edificios que concentran tesoros y recursos en general, los marcadores de la riqueza, los hitos del desarrollo.

Fácilmente identificables por otras regiones no tardaron en ser objetos de saqueos, lo que transformó su tipología, convirtiéndolos en fortalezas que dieron pie a la *arquitectura medieval*, conocida por sus murallas y castillos, estableció la relación de referente-territorio que priorizaba entre objetos y personas a los que eran dignos de proteger.

Debido a la desventaja numérica de los grandes terratenientes con respecto a los individuos de sus propias sociedades y al *factor sorpresa* del que disponían los atacantes, los aristócratas se vieron

en la necesidad de negociar, en lugar de someter sin matices a sus pueblos. El trabajo retribuido y la promesa de protección fueron intercambiados por participar activamente en los procesos de defensa de sus comunidades, además de que debido a esa férrea competencia entre regiones, se volvió primordial el desarrollo y protección del conocimiento para usarlo, tanto defensiva, como ofensivamente contra otros, lo que dio pie a grupos que lo acaparaban en diferentes ámbitos, como fue el caso de los masones con respecto a las tecnologías de construcción, por citar un ejemplo.

A través de esto ya podemos observar ciertas tendencias en el desarrollo de las sociedades, por un lado vemos a la "sociedad civil" que tiende a ser convencida en vez de coaccionada debido al poder debilitado de los soberanos, lo cual pone en entredicho su "derecho divino"; y en contraparte, a una nueva clase de comerciantes que adquieren poder rápidamente al trasladar mercancías entre regiones.

Estos y otros factores estallaron en el Renacimiento, al cambiar de una vez por todas el enfoque teocéntrico por uno antropocéntrico, los reyes dejaron de ser los emisarios de dios y las personas en general se convirtieron en *iguales a sus semejantes*, solamente diferenciados por sus posesiones, lo que Žižek denomina "el cambio definitivo de las relaciones entre personas, por el de las relaciones entre objetos"<sup>61</sup>.

Este cambio radical promueve que el poder, antes concentrado solamente en el rey, que controlaba las tierras, los recursos y a las personas, se dividiera principalmente en tres: el poder económico de la naciente clase burguesa (de comerciantes), el poder político y el control de la tierra por parte de la aristocracia; y el poder religioso ejercido por la iglesia.

Como hemos visto hasta ahora, repercusiones de tal magnitud son siempre reflejadas en la producción de lo arquitectónico, y esta vez se hicieron visibles en la diversificación de referentes.

La presión que ejercía la concentración de poder por tan pocas personas se vio aliviada por esa división, lo que determinó, en el

---

<sup>61</sup> Žižek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Trad. Isabel Vericat Núñez, 1a. Edición, Siglo XXI, 1992

caso de la clase política, el cambio de los castillos a los palacios, además del auge de los templos y de la consolidación de ciudades burguesas.

Más tarde, por un lado la revolución francesa y sus repercusiones, y por otro la revolución industrial, fueron testigo y parte de la conformación de una dignificada clase trabajadora, que encontraba en el espacio público de las ciudades, cierta equidad.

La institucionalización de las academias que masificaba la difusión del conocimiento al derivar una producción controlada de profesionistas, entre los que se encontraban los arquitectos, empujaron de igual modo, a la consolidación de una cultura de masas, que volvió asequibles una vez más, los referentes arquitectónicos a una base social más amplia, ofreciendo como ejemplos de ello, escuelas como la Bauhaus y movimientos como el Art Nouveau en Europa occidental que proponían democratizar la belleza y socializar el arte.

#### **4.2.2 Las cosas ahora**

Posterior a la segunda guerra mundial y posiblemente hasta nuestros días, podemos ubicar algunas particularidades: en primer lugar, el debilitamiento de los Estados en orden de una clase "decididora"<sup>62</sup>, producto del *juego de las sillas de la historia*, en el que se disputan su lugar, políticos, empresarios, aristócratas y hasta alguno que otro artista de la farándula.

Seguido de la posibilidad como nunca antes de comunicarse y transportarse, lo que permite el *libre* flujo de capitales entre regiones y el establecimiento de empresas multinacionales. Cada vez es más común que un solo producto encuentre sus componentes en diferentes regiones alrededor del globo.

Por último, es observable una nueva regulación de los conocimientos a través de las patentes y las licencias, y un marcado distanciamiento entre las clases sociales, lo que en

---

<sup>62</sup> Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, La naturaleza del lazo social: La perspectiva postmoderna, Cátedra: Barcelona, 1987, pp. 15-17



suma, ha generado que autores como Clifford Shearing hayan acudido al término de "neofeudalismo"<sup>63</sup>.

En el terreno de la arquitectura, con respecto a su planeación, los referentes han encontrado su valor de cambio, las ciudades son depositarias de las ocurrencias de los *arquitectos integrados* que buscan dejar su marca en cada una de ellas, el marketing urbano al que hace alusión Shmädke<sup>64</sup>, incluye tácitamente las características de dichas construcciones de la posmodernidad.

Los nuevos *monumentos* del mercado, encuentran su función en atraer la confianza (y el capital) de inversores a determinadas ciudades, las cuales demuestran su solvencia al poseer determinado número de esos referentes, es decir nos encontramos con un círculo performativo de producción, en el que algunos arquitectos se legitiman como los "artistas" que dan forma a las producciones del régimen, los gobernantes atraen inversiones en orden de administrarlas, y los agentes económicos encuentran oportunidades de negocio en los usos que alojan dichos referentes.

Cabe mencionar también en este capítulo, el marco productivo de dichas obras, que desde su concepción, pagan la factura de programas especializados de diseño que a través de certificaciones y protocolos pretenden descalificar a la industria local y reducen en pocas manos la capacidad de introducirse en las dinámicas de transformación de las ciudades.

En su materialización, es usual la importación de materiales que aunque generalmente no responde de la mejor manera en términos de eficiencia, llámese económica, social, ecológica, o climática en la administración de los recursos, dichos inconvenientes son subsanados por las virtudes de demostrar que determinada ciudad tiene la capacidad de construir edificaciones de la misma manera que las más desarrolladas.

Como último factor, encontramos la producción de los propios arquitectos locales, que al recibir educación sesgada que no profundiza en las dinámicas de producción de las ciudades, sino

---

<sup>63</sup> Shearing, Clifford, *Punishment and the Changing Face of the Governance*, Punishment and society, pp. 203-220

<sup>64</sup> Shmädke, José Martín, *escenarios urbanos*, revista 30-60

que dirige sus esfuerzos a la profesionalización en el manejo de herramientas técnicas y a la sobrevaloración de las ideas, forma arquitectos desarmados, los cuales se dan cuenta rápidamente que el mercado laboral en el que buscan insertarse al terminar sus estudios, requiere muchos más conocimientos (y de otro tipo) que los que adquirió en su carrera.

### 4.3 ¿No que la arquitectura es un arte?

Para Andre Ricard, en su ensayo: *Diseño, ¿el arte de hoy?*<sup>65</sup>, el arte es "toda actividad creativa", que se produce "partiendo de un *innato impulso* de graficar para representar" (refiriéndose a las artes visuales), y que ha *servido* históricamente "para vehicular información, exaltar emociones y sublimar sentimientos", sin embargo, a su parecer dichas obras "se han caracterizado por su elitismo, (el arte) ha sido reservado a una minoría ilustrada que lo propicia y lo disfruta". Además, hace referencia a la supuesta relación del diseño con el arte, al proponer que su principal diferencia radica en el público al que está dirigido, para él, "el arte es para los ilustrados, lo que el diseño es para la clase media". Si bien el ensayo completo de Ricard, a mi parecer plantea ciertas contradicciones con respecto a la producción artística y a su alcance, y en general lo percibí como una mera justificación para poder presentarnos su ejercicio como diseñador industrial en alguna de sus propias *categorías artísticas*, me pareció interesante que en su definición, hace referencia a tres estadios del diseño. En primer lugar lo describe como un impulso de "graficar para representar", explicando su condición comunicativa; en segundo lugar, lo presenta como "toda actividad creativa" definiendo una postura acerca de quiénes producen (o deben producir) el diseño, y por último deplora el "elitismo del arte", en lo que parece ser una preocupación por el alcance de dicho ejercicio. De ésta manera, aborda cuatro cuestiones importantes que engloban su producción, difusión y percepción: ¿Qué es el diseño? ¿Quién lo produce? ¿Para quién? ¿Cómo?

Otro autor con una postura interesante al respecto es Lev Vygotsky (Psicología del arte, 1926), al que en lugar de preocuparse sobre los alcances del arte en su difusión, hace énfasis en las "razones" de su producción, al presentarlo como un ejercicio *catártico*, para

---

<sup>65</sup> Calvera, Anna, *Compilación Arte ¿? Diseño, Diseño, ¿el arte de hoy?* de Andre Ricard, 2005

lo cual, nos ejemplifica a los individuos como seres bombardeados por estímulos externos que nos saturan, que se relacionan con nuestras experiencias y deseos, y en nuestra necesidad de expulsarlos, nos resulta placentero valernos (algunas veces) del arte.

Habiendo descubierto que si bien Ricard, alude al *para qué* del diseño al crear su definición, en contraste con Vygotsky, que pone el acento en el *por qué* del ejercicio, me pareció interesante presentar su complemento a través del filósofo Alberto Hijar<sup>66</sup>, que entiende el concepto del Arte en el capitalismo como el producto del máximo ejercicio de la libertad encarnada en el hombre excepcional: El genio. Es decir, es el *producto creativo* de la *expresión y representación* de cierto tipo de persona.

Podemos sumar a estas tres definiciones, que el arte, como lo conocemos ahora, así como la producción de lo arquitectónico, no es simplemente una creación individual, o colectiva en algunos de los casos, sino que de igual manera, es el resultado de procesos y del manejo de herramientas que determinan la producción y apariencia de las obras.

Ejemplo de esto es lo que sucede con las artes gráficas, que desde sus inicios, fueron consideradas de tal modo, ya sea debido al uso de determinadas técnicas, o debido a que consideraban la utilización de cierto tipo de pigmentos, sin mencionar lo importante que es el entorno en el que se producen las obras, entre esas características, tiene mucho que ver la legitimación de una obra para ser considerada como artística, lo que al comprender las técnicas y recursos de los que dispone la construcción de los edificios, de igual manera puede ser extrapolado a la producción de lo arquitectónico.

De esta manera descubrimos que tanto el arte como la arquitectura, comparten un componente de exclusión que los hace posibles, en esta sociedad occidental, en la que "las cosas piensan por nosotros" a decir de Žižek, nuestras pertenencias terminan por relacionarse con otras hasta situarnos en *el entorno correspondiente*, evidenciando cada vez más que la producción artística existe en función de ser reconocida como tal, y que para

---

<sup>66</sup> Hijar, Alberto, *Producción, Reproducción y significación artística*, Cuadernos de comunicación no. 13

serlo, es necesario no solo producir obra, sino a la vez *producirse* como artista.

#### **4.4 ¿Cómo se nos percibe a los arquitectos? y ¿Cómo nos percibimos?**

Ahora bien, Si es común que encontremos autores que expresan que los elementos de la representación de lo arquitectónico *no son arquitectura*, consideración con la que podemos, o no, estar de acuerdo. De igual manera vale la pena preguntarse si la arquitectura es, o se encuentra, en las edificaciones que contribuimos a producir, es decir si la arquitectura cuenta con la capacidad de *ser habitable*.

Al denunciar que la arquitectura no se habita, propongo un entendimiento del concepto de arquitectura como una actividad, que parte de conocimientos específicos y de nuestras experiencias, el cual consiste en cubrir una demanda de prefiguración de un proyecto de edificación, así como de su organización y seguimiento de su proceso de materialización.

A través de esta definición, intento despejar la ambigüedad y el misticismo en el que está inmerso el término, y de tal manera, develar que la enseñanza de la arquitectura en las academias, tiene poco de "saber hacer", y mucho de aprender las "reglas de moral y de conciencia cívica y profesional", a decir de Louis Althusser<sup>67</sup>.

De ahí deriva que es difícil pensar en la *arquitectura como actividad* sin algunas pretenciones, como que en general, los arquitectos y diseñadores, ejercemos queriendo elevar el estatus de los que adquieren nuestros servicios o productos, queriendo educarlos, y de paso, queremos ser bien valorados por nuestros colegas, y por los medios impresos o digitales en los que tiene alcance el gremio.

La academia, en resumen, nos enseña a discriminar y a enseñar a discriminar objetos en función de algo "más allá" de su valor de uso, por tanto, nos gusta sentirnos como el grupo que está por encima de la producción, que propone su forma. Esa *fantasía ideológica*, nos ha convertido a los diseñadores en el sistema de

---

<sup>67</sup> Louis, Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Fred y Lacan, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pg.6

*valoración* por excelencia (en nuestro caso de las edificaciones), en el cual determinamos como conjunto, la calidad y apariencia de *lo que deben ser* las pertenencias de los diferentes individuos, agrupándolos, generalizándolos, uniformándolos.

## **5.0 La forma del mensaje es el objeto**



Sin embargo el filósofo no se queda en la descripción de la situación, sino que presenta un modelo en el que los mensajes emitidos por los objetos producidos, adquieren un carácter agonístico, de jugadas del lenguaje<sup>68</sup>.

Decía Albert Camus que “el artista debe estar siempre con aquellos que padecen la historia, no con los que la hacen”, y en ese sentido es que Lyotard presenta una manera de producir, en nuestro caso, obras arquitectónicas a través de la paralogía como herramientas críticas de transformación de la realidad.

Lyotard propone una manera de producir a través de la paralogía, que es un método de razonamiento que va en contra de las reglas establecidas, etimológicamente quiere decir a grandes rasgos, más allá de la razón.

Si pensamos a la producción arquitectónica como una de las maneras de emitir mensajes a las sociedades, dicha producción puede ser entonces concebida como una jugada del lenguaje que en su sentido agonístico se contraponga a las normas establecidas y por tanto, obligue al sistema a extender sus límites.

Definir la forma de ese mensaje dependiendo la difusión, los medios, la forma de los objetos y la forma de percibirlos.

## **5.1 El ser y el deber ser del saber**

Me pareció muy interesante considerar a Lyotard en mi ejercicio docente en estos últimos meses, en los que pensaba en la finalidad de la enseñanza, la finalidad de las evaluaciones. ¿Cómo sabemos que tienen que aprender los alumnos en determinado nivel? ¿Qué elementos deben ser parte del bagaje de herramientas cognoscitivas de los alumnos e investigadores?

Si cuando "una ciencia no ha encontrado su legitimidad, no es una ciencia auténtica, sino una ideología o un instrumento de poder". Podemos poner en mismos términos la práctica de los arquitectos como una ciencia, ¿La arquitectura ha encontrado su legitimación?. Los profesores deberíamos dejar el discurso esteticista de la arquitectura y plantearnos ejercicios que modifiquen a nuestro favor las estructuras para construir y difundir,

---

<sup>68</sup> Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna* Los juegos del lenguaje, CATEDRA: Barcelona, 1987, pp. 11-12.



el lenguaje propio del diseñador, y el lenguaje colectivo de su representación.

## **5.2 Arquitectura, Docencia y Legitimación**

¿De qué manera los ejercicios planteados en la docencia generan conocimiento?, ¿Deberían las evaluaciones servir para formar a los alumnos? ¿Son un simple aparato de diagnóstico? ¿Tenemos herramientas para plantear utopías en un ejercicio académico? ¿Podemos a través de un proyecto profundizar sobre las cuestiones sociales que nos aquejan?

Los resultados no deben de estar enfocados en la academia a la simple integración, sino a la transformación de los paradigmas productivos y estamentales. Y el medio es que las condicionantes para seguir un proceso de producción se hagan presentes y se modifiquen en orden de obtener resultados plurales y caóticos, dentro de los cuales seamos capaces de discernir entre el conocimiento como jugada y el conocimiento para decidir.

"La enseñanza y el aprendizaje son prácticas profundamente políticas. Son políticas en todos los momentos del circuito: en las condiciones de producción (¿quién produce el saber?, ¿para quién?), en los saberes y en las formas mismas del saber (¿saber de acuerdo con qué plan?, ¿útil para qué?), en su publicación, circulación y accesibilidad, en sus usos profesionales y populares y en sus impactos en la vida cotidiana. Sin embargo, el discurso al uso sobre la educación no sólo prescinde de la naturaleza ideológica de la enseñanza y el aprendizaje, sino que excluye también del ámbito político la cultura, reduciéndola a un discurso puramente estético o a una llamada cuasi religiosa para celebrar los *grandes libros* y las *grandes tradiciones* de la llamada *civilización occidental*"<sup>69</sup>.

En estas ando, cuestionándome ese *para qué*, apuntando hasta ahora que si bien el objeto y su percepción son importantes como referentes de las sociedades en las que vivimos, es importante ser congruentes en el ejercicio de proyectar y diseñar, y en todos los demás procesos a través de los cuales materializamos la obra.

---

<sup>69</sup> Giroux, Henry, *La inocencia robada, juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid, Morata, 2003, p. 15.

Me parece bien preguntarnos sobre la autoría o pertenencia de las obras, pues dichas cuestiones evitan ocultar las relaciones que las hacen posibles. La arquitectura como ideología representa hasta ahora una sociedad de consumo, de sobrevalorar el trabajo intelectual, y de *hacer por hacer* en orden de mantener *funcionando* las cosas. Tal vez deberíamos detenernos a pensarlo por un momento, una arquitectura basada en el étos: "Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad"<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Étos, RAE, [www.rae.es](http://www.rae.es), (consultado el 21/05/12).



## Bibliografía

### LIBROS

- Bacon, Francis** 1609, *Novum Organum*, xlv-xlvi, Buenos Aires, Losada, 1949.
- Gallupi, Pasquale** 1820, *Elementi di filosofia del Barone*, Volumen III dell' Ideologia, Capítulo I, Nápoles, Strada Quercia, 1855
- Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude** 1803, *Éléments d'idéologie*, París, Chez Mmc, Levi Libraire, 1824, pp. 285-297 (traducción de Rafael Vargas).
- Eagleton, Terry**, Ideología, Barcelona, Paidós Surcos, 2005
- Cassigoli, Armando y Carlos Villagrán** 1982, *La ideología en sus textos tomo I, II y III*, México, Marcha Editores.
- Morales, Cesareo**. *La emergencia de una teoría*. Cuadernos Filosóficos, (ponencia presentada en el Segundo Coloquio Nacional de Filosofía), Monterrey, México, 1977.
- Hijar, Alberto**, Producción, reproducción y significación artística, Cuadernos de comunicación no. 13
- Habermas, Jürgen**, Modernidad: un proyecto incompleto, En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- Baudrillard, Jean** 1968, El sistema de los objetos, México, Siglo XXI, 1969 (traducción de Francisco González Aramburu)
- Villoro, Luis**, El concepto de ideología y otros ensayos, México, FCE, 1985
- Venturi, Robert** 1977 *Aprendiendo de las Vegas*, Barcelona, GG, 2011
- Helvetius, Claude Adrien**, *De l'esprit*, Bruselas, Marabout Université, 1973
- Dietrich, Paul Henri**, *Ensayo sobre las preocupaciones*, Ensayo sobre los prejuicios, Buenos Aires, Kier, 1947.
- Gramsci, Antonio**, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos editor, 1975
- Marcusse, Herbert**, *El hombre unidimensional*, Las nuevas formas de control, México, ed. Joaquín Mortiz, 1973
- Eco, Umberto**, *La estructura ausente*, La definición semiótica de las ideologías, Lumen, Barcelona, 1975
- Johnson, Steven**, *Sistemas emergentes*, Telépatas, FCE, México, 2003
- Althusser, Louis**, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988
- Debray, Régis** 1992 *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós comunicación, 1994
- Illich, Ivan**, *La convivencialidad*, La desprofesionalización, 2.11.3 La industria de la construcción
- Bahro, Rudolph**, *Por un comunismo democrático*, Contribución a la crítica del socialismo real, Barcelona, Fontamara, 1981
- Liotard, Jean-Francois**, *La condición postmoderna*, Introducción, CATEDRA: Barcelona, 1987
- Careri, Francesco**, *El andar como práctica estética*, GG: Barcelona, 2002
- Taylor, Peter**, *Geografía política*, Los Estados territoriales, TRAMA: Madrid, 1994

**Žižek, Slavoj**, *El sublime objeto de la ideología*, Trad. Isabel Vericat Núñez, 1a. Edición, Siglo XXI, 1992

**Shearing, Clifford**, *Punishment and the Changing Face of the Governance*, Punishment and society

**Shmädke, José Martín**, *escenarios urbanos*, revista 30-60

**Calvera, Anna**, *Compilación Arte ¿? Diseño*, Diseño, ¿el arte de hoy? de Andre Ricard, 2005

**Hijar, Alberto**, *Producción, Reproducción y significación artística*, Cuadernos de comunicación no. 13

**Giroux, Henry**, *La inocencia robada, juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid, Morata, 2003

### **ARTÍCULOS ELECTRÓNICOS**

Facultad de Arquitectura 1999, *Plan de estudios 99*, 4.2 Área de proyectos, CU:UNAM,

[http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/\\_plan99vercompleta.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/_plan99vercompleta.pdf), (consultado el 15/11/14).

**Bratton, Benjamin** 2013, *We need to talk about TED*, The guardian, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/30/we-need-to-talk-about-ted>, (consultado el 16/11/14).

**Camnitzer, Luis** 2012, *La enseñanza del arte como fraude*, Esfera pública, <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/> (consultado el 16 de noviembre de 2014).

Hemeroteca 2011, *Albert Speer: El arquitecto del diablo*, La Vanguardia, <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110901/54198647470/albert-speer-el-arquitecto-del-diablo.html>, (consultado el 16/11/14).

**Blanchard, Marcel** 2013, *Dom Pionerov, Arquitectura e ideología al rojo*, Croquizar, <http://www.croquizar.com/dom-pionerov-arquitectura-e-ideologia-al-rojo-moscu-1961/>, (consultado el 16/11/14).

El Universal sociales, *De baterista de Aleks Syntek a genio creador de El Ovní*, <http://www.eluniversaledomex.mx/home/nota24371.html>, (consultado el 25/11/14).

La Razón, *Que Sáizar presionó para abrir Cineteca inconclusa*, <http://www.razon.mx/spip.php?article212006>, (consultado el 25/11/14)

**Marx, Karl**, *El capital*, tomo 1, sección primera, capítulo 1: La Mercancía <http://aristobulo.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2008/10/marx-karl-el-capital-tomo-i1.pdf> (consultado el 25/11/14).

### **PONENCIAS**

**Hierro Gómez, Miguel** 2012 El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico (ponencia del VI Seminario permanente: La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño).

**Laswell, Harold**, Seminarios del Radio Research Center, Princeton, 1940

**Mario y yo**, *El diseño arquitectónico ¿Para qué se hace?*, Taller de investigación III Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, DEPFA, DA, 2014-1

**Hierro Gómez, Miguel** 2013, *El diseño arquitectónico ¿Para qué?* (ponencia del VII Seminario permanente: La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño).

**Ruelas, Lina, Guayaquil, Héctor, Melo, Víctor**, *¿Conocimiento y diseño?* Taller de investigación III Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, DEPFA, DA, 2014-1

**Foucault, Michel**, *De los espacios otros*, (Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, el 14 de marzo de 1967) (traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima).

## REFERENCIAS

**Idea** es, "Cualquier representación mental que se relaciona con algo real", Word Reference, [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com) (consultado el 16/11/14).

**El positivismo** es, "una escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico", Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Positivismo>, (consultado el 16/11/14).

**Forma** es, 6. Estilo o modo de expresar las ideas, a diferencia de lo que constituye el fondo, RAE, [www.rae.es](http://www.rae.es), (consultado el 16/11/14). Real Academia de la Lengua Española, *Ideología*, RAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=ideolog%C3%ADa>, (consultado el 04 de enero de 2014).

**El empirismo** es, "una teoría filosófica que enfatiza el papel de la experiencia, ligada a la percepción sensorial, en la formación de conocimiento", Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Empirismo> (consultado el 24/11/14).

Wikipedia, *La ilustración*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Ilustraci%C3%B3n> (consultado el 24/11/14).

**Los enunciados performativos** son aquellos que no se limitan a describir un hecho (como los constatativos) sino que por el mismo hecho de ser expresados realizan el hecho, Wikipedia, [http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado\\_performativo](http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado_performativo), (consultado el 25/11/14).

**John Langshaw Austin** definió que en algunas ocasiones, los enunciados performativos precisan que se respeten, los que él denomina, como criterios de autenticidad, Es decir, para que una expresión del tipo "Yo te bautizo" pueda ser performativa (es decir transforme a la persona que es bautizada en miembro de la comunidad religiosa en la que ese acto tiene sentido) es necesario que quién la pronuncie sea sacerdote católico y el destinatario una persona aún ajena a dicha comunidad. Sin esta condición, la misma frase expresada a la vez que se derrama un vaso de líquido encima de alguien carecería de dicho carácter performativo y entraría en otra categoría de enunciados. Wikipedia, [http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado\\_performativo](http://es.wikipedia.org/wiki/Enunciado_performativo), (consultado el 25/11/14).

**La economía clásica** es una escuela de pensamiento económico cuyos principales exponentes son Adam Smith, Jean-Baptiste Say y David Ricardo. Es considerada por muchos como la primera escuela económica

moderna, Wikipedia,

[http://es.wikipedia.org/wiki/Econom%C3%ADa\\_cl%C3%A1sica](http://es.wikipedia.org/wiki/Econom%C3%ADa_cl%C3%A1sica), (consultado el 25/11/14).

**El demonio de Maxwell** es un personaje creado por James Maxwell que ejemplifica la contradicción de la entropía en la segunda ley de la termodinámica, representado como una entidad inteligente, su función es la de separar a las partículas en función de su velocidad, en su ejemplo del contenedor, /z/ representa el mínimo de calor y de presión y /zzzz/ el máximo.

**Étos**, RAE, [www.rae.es](http://www.rae.es), (consultado el 21/05/12).

## **SEMINARIOS**

**Irigoyen, Jaime**, Seminario de Ideología y procesos urbanos I, DEPFA, EPA, 2013-2

**Godoy, Iliana**, Seminario de Posmodernidad y posestructuralismo como apoyo conceptual al diseño arquitectónico, DEPFA, DA, 2014-1

**Irigoyen, Jaime**, Seminario de ideología y procesos urbanos II, DEPFA, EPA, 2014-1

**Irigoyen Castillo, Jaime**, *Tema selecto de Filosofía y diseño I*, DEPFA, EPA, 2013-1