

Imaginarios y utopías: un punto de encuentro

*María Elena Figueroa Díaz**

*Liliana López Levi***

Resumen

Las utopías, en tanto obras de frontera entre el arte, las humanidades y las ciencias sociales, expresan los imaginarios de su época, que son muchas veces constantes a lo largo de la historia de la humanidad. Esta ubicación fronteriza nos permite ver la importancia de la interrelación entre las artes, las humanidades y las ciencias sociales con respecto a los imaginarios sociales, que sufrió una división con la consolidación de la modernidad, asentada en dicotomías que hay que superar para lograr una visión más compleja y profunda de la realidad. En este texto analizamos las utopías renacentistas y socialistas como expresiones de imaginarios que reflejan la realidad social, así como la ausencia de utopías estructuradas en la actualidad.

Palabras clave: utopía, imaginarios, arte, ciencias sociales, humanidades.

Abstract

Utopias stand between art, humanities and social sciences. They express the imaginary of the time, which are often constant throughout the history of mankind. This location across borders allows us to see the importance of the interrelationship between the arts, humanities and social sciences over the social imaginary, which were separated with the consolidation of modernity, based in dichotomies that must be overcome to achieve a more complex and profound vision of reality. In this paper we analyze the Renaissance and socialist utopias and imaginary expressions that reflect social reality, as well as actual the absence of structured utopias.

Key words: utopia, imaginaries, art, social sciences, humanities.

Artículo recibido el 03-05-13

Artículo aceptado el 26-03-14

* Investigadora en estancia posdoctoral en el Doctorado en Ciencias Sociales de la UAM-Xochimilco, México [marielenafd@gmail.com].

** Profesora investigadora del Departamento de Política y Cultura de la UAM-Xochimilco, México [levi_lili@yahoo.com.mx].

El vínculo entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes se manifiesta de múltiples formas, dependiendo del momento, del lugar y del grupo social donde se presenta. De esta forma, y a lo largo de la historia, las artes y las humanidades han estado estrechamente ligadas a partir de su capacidad de crear, de reflejar, de prever, de denunciar, de soñar, de observar y de asentir ante una realidad. La estética y la filosofía del arte son algunos resultados evidentes, así como el caso de saberes y disciplinas que comparten ser arte y a la vez humanidades, como la literatura. Con el advenimiento de las ciencias sociales, se producen otros acercamientos, que parten de necesidades y proyectos diversos, que analizan las artes y las humanidades como fenómenos sociales, producciones culturales y pautas simbólicas que los grupos humanos conforman para entender el mundo. Muestra de lo anterior es el análisis del arte que hace la antropología; o el interés de la sociología por el estudio de la literatura, del cine, de la música o de cualquier otra expresión artística.

En las últimas décadas se han generado teorías, como la sociocrítica, para dar cuenta de los discursos literarios y cinematográficos. El arte, en tanto producto cultural, es objeto de reflexión social. A la vez, el arte se convierte en un recurso invaluable para que las ciencias sociales avancen en su comprensión de la realidad. Sociocrítica, análisis del discurso visual, representaciones sociales, teoría de los imaginarios, son abordajes de análisis de diversas expresiones artísticas.

A pesar de los vínculos mencionados, se ha extendido la idea de que el arte, las ciencias sociales y las humanidades pertenecen a esferas independientes del conocimiento, de la interpretación y de la representación del mundo. Para Weber, se trata del resultado de la aparición del racionalismo occidental en la Europa moderna; las ciencias experimentales, las artes y la moral y el derecho se convierten en esferas culturales autónomas. Esta separación responde a los inicios de la modernidad, y fue acentuada a partir del positivismo en el siglo XIX. Antes, las explicaciones de la realidad eran más holísticas y echaban mano tanto de las artes como de las ciencias. De hecho, algunos cuestionamientos e innovaciones ocurrieron primero en el ámbito de las artes y después fueron trasladados a las ciencias sociales y las humanidades; el caso paradigmático de esto es el origen de la modernidad como ruptura con la tradición, que aparece primero en el ámbito de las artes.¹

¹ Véanse Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Katz, 2011, pp. 11 y ss; Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2013.

Tradicionalmente, “los enfoques epistemológicos de la modernidad buscan la representación despersonalizada de los fenómenos y procesos que se analizan desde las ciencias sociales, dejando de lado las partes más humanas de la sociedad, tales como las contradicciones, las ambiciones y las esperanzas”.² Es por ello que las ciencias sociales abordan el arte desde fuera; las humanidades tienen mucho más vínculo tanto con las artes como con las ciencias sociales; son una suerte de puente comunicante y, a veces, traductor de lenguajes y maneras de ver el mundo.

A partir de la separación entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes, se les conceptualizó como miradas distintas de la vida natural y social, miradas que no compartían parámetros de entendimiento, aun cuando las humanidades han estado más cerca de las artes y han compartido con ellas una mirada desde la subjetividad. Sin embargo, existen puntos de confluencia en las tres esferas en tanto que responden a una misma realidad; las tres la interpretan, se vinculan y crean a partir de ella; generan intervenciones que transforman el mundo y producen críticas y soluciones ante lo observado y analizado.

Bourdieu,³ al hablar del campo cultural, explica que los artistas, hasta los más vanguardistas y novedosos, siempre crean dentro del espacio de los posibles. Una creación que rompa con todo lo anterior no sale de la nada; surge de este espacio; existía, latente, su posibilidad, en ese contexto y tiempo, y de ninguna manera podría haber existido en otro. Tal espacio de los posibles está vinculado a una lógica propia de ese campo, e implica categorías de percepción, de apreciación y de legitimación y, más allá, de lo que es posible, pensable, y de lo que no lo es. Además, especifica los horizontes de libertad y de necesidad que limitan y enmarcan el acto creativo. Todo ello se vuelve universal e incuestionable. Ese espacio de los posibles lo podemos llevar, más ampliamente, al universo de posibles imaginarios que son pensables y posibles, que hablan y resguardan el sentido y el alcance de una época (y de un territorio). El arte expresa esos contenidos; las utopías, también.

En el ámbito de la posmodernidad se cuestionan las dicotomías mediante las cuales el ser humano ha abordado el mundo. Lo sagrado y lo profano, lo real y lo ficticio, lo objetivo y lo subjetivo, lo verdadero y lo falso, el mundo material y el mundo de las ideas representan oposiciones que pueden ser un obstáculo para entender algunos de los fenómenos y procesos, tanto de la realidad histórica, como del mundo actual y de sus perspectivas a futuro.

² Liliana López Levi y Blanca Ramírez, “Arte y paisaje en la modernidad”, manuscrito en prensa, 2013, s/n.

³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005.

De ahí que nos parezca pertinente la reflexión acerca de las implicaciones de separar el arte de las ciencias sociales y las humanidades, lo que nos lleva a debatir hasta qué punto podemos considerar al conocimiento científico como un camino válido para encontrar la verdad y comprender la realidad, y al conocimiento artístico como un reflejo de la subjetividad del individuo creador y que, por ende, es un elemento de contemplación, más que constituyente de la realidad social.

Bien sabemos que muchas de las grandes transformaciones fueron primero imaginadas y también plasmadas a través del arte. De acuerdo con Castoriadis, los imaginarios preceden a las estructuras sociales; lo expresa de esta manera: “los atenienses no encontraron la democracia entre otras flores salvajes que crecían en el Pnyx, ni los obreros parisinos desenterraron la Comuna sacando los adoquines de los bulevares”.⁴

El presente artículo plantea que es precisamente en el marco del cuestionamiento sobre las dicotomías que separan al arte de las ciencias sociales y las humanidades, donde emergen y se hacen visibles los imaginarios, cuyo análisis se ve enriquecido si se les considera como un punto de confluencia entre estos tres ámbitos. En este sentido, queremos destacar los imaginarios como uno de los ámbitos de unión más relevantes entre las ciencias, las humanidades y las artes, con respecto a la realidad social. Se trata de una esfera que se refleja tanto en los discursos académicos como en la producción artística. Y es precisamente a través del arte que los imaginarios generalmente se plasman y en donde se establecen las pautas y las categorías para analizarlos.

En particular, revisaremos el caso de las utopías, pues consideramos que, al igual que las obras de arte, son representaciones simbólicas de los imaginarios que dan cuenta de la sociedad en la que fueron producidas, a pesar de su asumida inexistencia. Es decir, las utopías también reflejan los valores, los intereses, las jerarquías, las costumbres y todo aquello que suele quedar englobado en los imaginarios y que en numerosas ocasiones han sido tema del arte.

En síntesis, las utopías son representaciones de los imaginarios sociales, que nos permiten examinar la confluencia entre las artes, las ciencias sociales y las humanidades, para abordar, confrontar, analizar y transformar la realidad.

Si retomamos el contexto en el cual se produjeron las utopías clásicas de Tomás Moro, Francis Bacon y Tomás Campanella, resulta que fueron escritas antes de que se consolidara la separación entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes que manejamos hoy en día, aunque ya en ellas se

⁴ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, vol 1, Barcelona, Tusquets Editores, 1983, p. 231.

observa una postura crítica al divorcio paulatino que ya se operaba entre ellas. Y si tratamos de seguir un hilo conductor al presente, encontramos elementos de vinculación tanto en el socialismo utópico, como en los nacionalismos y en la gran promesa del socialismo real. Sin embargo, poco a poco, las utopías se han ido desvaneciendo.

La gran promesa del socialismo fue una utopía político-económica, fundamentada en el marxismo, y que tuvo su eco en el arte. A pesar de ello, las representaciones artísticas en este sentido hacían más alusión a la lucha por un mundo mejor y a la opresión de la realidad actual y no representaban centralmente el idílico futuro por venir. Un ejemplo claro de ello es la obra de los muralistas mexicanos, que retratan las luchas obreras, las brechas de clase, la opulencia en contraste con la miseria.

A continuación desarrollaremos tres apartados. En el primero revisaremos el contexto de la modernidad como ámbito de separación de esferas de conocimiento y creación. En el segundo analizaremos el papel de los imaginarios en el arte, en las humanidades y en las ciencias sociales. En el tercer apartado reflexionaremos sobre el sentido de las utopías en tres momentos: las utopías clásicas (Bacon, Moro y Campanella); el socialismo utópico y la utopía del socialismo y, finalmente, la ausencia de utopías que caracteriza los tiempos actuales; asimismo, sintetizaremos los imaginarios más relevantes que se presentan en tales momentos.

CONOCIMIENTO Y MODERNIDAD

Como hemos dicho, una de las características de la modernidad es la separación más o menos tajante de las distintas esferas culturales de valor: las ciencias experimentales, el arte autónomo, la moral, el derecho. Dentro de ese esquema fragmentado emergen las ciencias sociales (distintas entre sí), diferentes de las humanidades (la filosofía, la literatura, la historia). Pero eso no siempre fue así; antes, todas las esferas se sobreponían indiferenciadamente. Y el arte, al servicio de lo sagrado, o de la ciencia, tenía una función que fue desdeñada hasta más tarde.

[De este modo] en el ámbito de la ciencia, la especialización del conocimiento que empezó a gestarse desde finales del Renacimiento y que se incrementó con los descubrimientos de los nuevos continentes y los recursos naturales en ellos encontrados, resultó, con el desarrollo de la modernidad capitalista, en una separación de la ciencia, las humanidades y las ciencias sociales.⁵

⁵ Liliana López Levi y Blanca Ramírez, "Arte y paisaje en la modernidad", *op. cit.*, s/n.

La ruptura propia de la modernidad con el pasado que le antecede inicia en el terreno del arte, en su fase de autonomización. Así, Habermas explica que “el proceso de distanciamiento con respecto al modelo de arte antiguo se inicia a principios de siglo XVIII con la famosa *querelle des anciens et des modernes*”.⁶ Los modernos ponen en cuestión el sentido de la imitación de los modelos antiguos; y frente a un modelo de belleza atemporal y absoluto, “[...] elaboran los criterios de una belleza sujeta al tiempo o relativa y articulan con ello la autocomprensión de la ilustración francesa como comienzo de una nueva época”.⁷ Habermas explica que el vocablo “modernitas” ya se usaba en la Antigüedad en un sentido cronológico, pero, añade, “[...] el adjetivo ‘moderno’ sólo se sustantiva bastante tarde, a mediados del siglo XIX, y ello ocurre primero en el terreno de las bellas artes”.⁸ Así, lo moderno está, en su núcleo semántico, vinculado al arte moderno y a los vanguardistas.

El arte se enfrenta a, y toma conciencia de, la aceleración del tiempo, de la necesidad de la autofundamentación, de la subjetividad liberada de modos convencionales de percibir. Asume la modernidad como algo fugaz, transitorio, desligado del pasado. Y eso precisamente comienza a caracterizar y a perfilar a la modernidad no sólo en el arte, sino en la filosofía, y en la historia. Es como si el arte lograra expresar, antes que ningún otro medio y aparato reflexivo, las cualidades intrínsecas de una época. A pesar del carácter efímero y pasajero, lo moderno, en el arte, se asume como aquello que después pasará a ser clásico: “La obra de arte moderna está bajo el signo de la unión de lo auténtico con lo efímero”.⁹ El discurso artístico, como toma de conciencia, pasará a la reflexión filosófica, y después a las ciencias sociales, como el paradigma bajo el cual ver, observar, constatar lo que efectivamente está sucediendo durante el lapso que llamamos modernidad.

El cuestionamiento de la modernidad, entonces, comenzó en el arte y luego pasó, vía la filosofía, a las ciencias sociales. El arte se adelanta a todo: nombra, expresa y critica la realidad social antes que las ciencias sociales. Claro está que resulta indispensable la reflexión intelectual, la verbalización, el análisis profundo y claro para dar cuenta de las tensiones, las contradicciones, los valores que están en juego. El arte es, en numerosas ocasiones, el primer discurso que nombra una realidad (realidad circulante en el medio social que da lugar a la obra artística); después llegan otros discursos, otras variantes que dan cuenta de dicha realidad. Hay un ir y venir entre artes y ciencias,

⁶ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, op. cit., p. 18.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibid*, p. 20.

entre artes y filosofía, entre expresiones artísticas y culturales populares y de las élites; todos esos elementos imaginarios circulantes originan una y otra vez la realidad percibida, la realidad cultural.

Actualmente, después de un largo proceso de especialización de las ciencias y los saberes, se detecta una necesidad actual de mayor vinculación entre esferas distintas de conocimiento y de producción de ideas. Emergen desde hace tiempo las amalgamas entre ciencias, la interdisciplina, la transdisciplina, las ciencias sociales vistas como un conjunto.¹⁰ Emergen, asimismo, numerosos intentos de investigar desde las ciencias sociales distintas manifestaciones literarias, cinematográficas, musicales, visuales. Las ciencias sociales se han abierto a diversas manifestaciones sociales y culturales para contar con material complejo para sus análisis de la realidad; esto lo ha hecho siempre la antropología, sobre todo en comunidades tradicionales.

IMAGINARIOS Y ARTE

Podemos decir que el arte aglomera imaginarios cargados de símbolos y afectos, cuya síntesis conjunta la visión de un universo particular, pero siempre dirigido a la posibilidad de aprehenderse desde lo universal.¹¹ De este modo, se puede afirmar que el arte se adelanta al expresar lo que sucede en discursos más cristalinos y directos, pero quizás más restringidos (pero no por ello menos complejos, densos, profundos y clarificadores de la realidad social). Así, “el arte siempre ha sido un terreno en el que se anticipan intuiciones que luego son recogidas y expresadas en discursos racionales. Antecede y condensa imaginarios, representaciones, afectos, creencias, miedos, certidumbres, deseos y vacíos”.¹²

Los imaginarios pueden ser entendidos como cúmulos de símbolos, mitos, creencias, arquetipos y valores, así como una de las dimensiones de las representaciones que hacemos de la realidad. Son parte de la cultura subjetiva.¹³ Para Castoriadis, el imaginario es mucho más que eso. En su

¹⁰ Véase Gilberto Giménez, “Pluralidad y unidad de las ciencias sociales”, *Estudios Sociológicos*, XXII, 65, 2004, pp. 267-282.

¹¹ María Elena Figueroa, “Representaciones sociales del futuro en el arte”, *URBS, Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 2012, pp. 103-116.

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ Gilberto Giménez, “La concepción simbólica de la cultura”, en Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007, pp. 25-51.

propuesta radical acerca del imaginario, éste es fuente de todo lo real. Castoriadis afirma:

Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos 'racionales' o 'reales' y no quedan agotadas por dichos elementos, sino que están dadas por creación, y las llamo sociales porque sólo existen estando constituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.¹⁴

Según él, lo imaginario es origen de todo lo que se representa y es pensado. Todo pensamiento de la sociedad y de la historia pertenecen a la sociedad y a la historia; son un modo de "hacer" de la sociedad. "Todo lo que se nos presenta en el mundo socio-histórico está inextricablemente ligado a lo simbólico".¹⁵ Las instituciones se nos dan como simbólicas. Todas las cosas son posibles únicamente dentro de una red simbólica. Y lo simbólico se encuentra en el lenguaje y en las instituciones. Las instituciones son sistemas simbólicos.

Ahora bien, antes de instituirse, de diversas maneras, los imaginarios son generados constantemente. A diferencia de la tradición que ve lo nuevo como producto o despliegue de lo anterior, del pasado, como consecuencia natural y racional de lo que ya es, Castoriadis afirma que lo nuevo se instituye una y otra vez, emerge de la urdimbre de lo simbólico, del magma de significados, y es enteramente distinto y nuevo. Lo social se articula en cada momento en términos de una creación; la organización de la sociedad se despliega a sí misma en cada momento de manera diferente y novedosa. Se trata de una emergencia de la alteridad radical. Podríamos decir que las significaciones imaginarias de las que nos habla Castoriadis están presentes en la sociedad y en la cultura, y particularmente en el arte, puesto que es espacio privilegiado de creación de lo enteramente nuevo, a la vez que reflejo y representación de lo que ya es y lo que emerge en las demás instituciones.

El arte estaría más cerca del magma de donde todo emerge, de la urdimbre que es, en última instancia, lo social. Si bien la postura de Castoriadis es muy radical, nos es útil en términos de entender cómo lo "enteramente nuevo" se construye continuamente, da lugar a modelos, ideales, formas alternas de construir y vivir la realidad.

El arte, al expresar de manera concentrada los imaginarios del momento, expresa las distopías, los excesos, las injusticias. Ayuda a ubicar realidades

¹⁴ Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*, México, Gedisa, 1988, p. 68.

¹⁵ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 2: El imaginario social y la institución*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 117.

complejas expresadas de golpe, concentrados todos los imaginarios. A través del arte son expresados imaginarios, sin que necesariamente intervengan las dimensiones intelectuales, analíticas y racionales del contemplador o del creador. De ahí su poder. Esto no quiere decir que en las humanidades y en las ciencias sociales no haya imaginarios en juego: los objetivos de las creaciones, las reflexiones, las propuestas y las investigaciones acerca de la realidad humana y social se fundamentan en imaginarios y los dinamizan, al ser los referentes que tenemos para entender el mundo.

EL SENTIDO IMAGINARIO DE LAS UTOPIÁS

Los imaginarios reflejan lo que es y lo posible. En las utopías se conjugan esperanzas, críticas al presente, ideales, sueños; por descabelladas que nos puedan parecer, siempre aparecen dentro del espacio de los posibles. Y muchas veces, las utopías se construyen a partir de elementos culturales (modificados, agudizados, idealizados) existentes en la época en la que nace, o bien de épocas pasadas. Las utopías resultan ser un nudo en donde se intersectan arte, filosofía, literatura y ciencias sociales, además de representar los imaginarios de una época determinada en un contexto específico. Martin Buber¹⁶ afirma que “las utopías que figuran en la historia espiritual de la humanidad revelan a primera vista lo que tienen en común: son cuadros y, por cierto, cuadros de algo que no existe, que es solamente imaginario”.

Las utopías han sido una manifestación de los imaginarios sociales, que reflejan no sólo los valores, las costumbres, las tradiciones, el conocimiento del momento y el lugar donde se producen; involucran también la crítica a la sociedad que tienen como referente y los sueños o esperanzas de lo que podría ser una organización social mejor. Desde *La República* de Platón hasta las comunas hippies, la utopía se ha hecho presente en el mundo de las ideas y seguirá imaginándose, en tanto exista la esperanza de un mundo mejor y el deseo por plasmarlo. Pero el bien común es tan subjetivo, que las utopías implican una diversidad tan vasta como la de los imaginarios sociales. Muchas son las definiciones de utopía. Davis, citado por Fernández, afirma que son “sueños humanos de un mundo mejor”.¹⁷ Plantear la utopía implica una revisión y crítica de los caminos andados y de los logros, los retos y las injusticias. En este sentido va el comentario de Buber sobre Fourier, de quien

¹⁶ Martin Buber, *Caminos de utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 17.

¹⁷ Davis, en Francisco Fernández Buey, en *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona, El Viejo Topo, 2007, p. 7.

afirma que “construye el futuro después de haber examinado debidamente el pasado y el presente”.¹⁸

La utopía es lo que no está en ningún lugar; se trata de la descripción de toda sociedad que se supone perfecta en todos sentidos.¹⁹ El término, acuñado por Tomás Moro, se refiere a una sociedad inexistente, ideal y modelo de sociedad humana. A partir de ahí, la utopía se desarrolla a través de la historia como el modelo siempre inalcanzable, pero eternamente deseado y buscado; ha sido, de muchas maneras, inspiración de sueños, proyectos, críticas y resistencias. La primera utopía occidental, en tanto historia ficticia acerca de un estado ideal, fue *La República* de Platón, que el filósofo quiso poner en marcha sin mucho éxito. Pero no es sino hasta el Renacimiento, con Moro, que emerge el género utópico en el camino entre la literatura y la filosofía. Desde Platón ya hay una fuerte carga de crítica social; la utopía es siempre social, colectiva, crítica del presente, diseño perfecto de sociedad. Aunque a lo largo de la historia ha habido una gran producción de textos utópicos, junto con Moro, son Campanella y Bacon, ambos del siglo XVII, los utopistas clásicos más importantes. Cabe destacar que otra vertiente importante fueron las utopías llevadas a la práctica por parte de los jesuitas en América del Sur, así como los intentos de Vasco de Quiroga (casi contemporáneo de Moro, quien fue su inspiración para hacer la Fundaciones en Michoacán) por generar utopías reales en comunidades indígenas; de ahí quizás provenga la línea utópica revolucionaria que culmina con la teología de la liberación. El cristianismo ha dado lugar, desde una lectura de Jesús de Nazaret como revolucionario en su momento, a varios intentos, más o menos aplicados, de instaurar comunidades ideales, que pueden entenderse como utopías, desde el cristianismo primitivo, la propuesta agustiniana, hasta las misiones en tierras colonizadas. Al respecto, Francisco Fernández Buey afirma que las utopías nacieron de la combinación de:

a) la crítica moral del capitalismo incipiente [...] b) el propósito de dar nueva forma, una forma moderna alternativa, al comunitarismo municipalista tradicional, a la reivindicación de la propiedad comunal; y c) una vaga atracción por la forma de vida existente en el nuevo mundo recién descubierto (América 1492), donde se suponía que se mantiene la propiedad comunitaria y las buenas costumbres anteriores a la mercantilización y privatización de las tierras comunales y a cuyos pobladores se atribuían hábitos que el autor de *Utopía* y, en general, los erasmistas querían ver implantados en las sociedades del viejo mundo.²⁰

¹⁸ Martin Buber, *Caminos de utopía*, op. cit., pp. 12-13.

¹⁹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 3.623.

²⁰ Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit., p. 9.

Utopías clásicas

El auge de las utopías modernas se da en pleno florecimiento del humanismo, en el Renacimiento, que da lugar a la modernidad. Aparecen como creaciones en donde se acumulan imaginarios fuertes en la Europa de ese momento. Sin lugar a dudas, el primero de ellos es el Paraíso de la religión cristiana. El descubrimiento de América, como se ha señalado, fue otro motor de la imaginación que lleva a Moro, y luego a Bacon y a Campanella, en el siglo XVII, a visiones utópicas ligadas al Nuevo Mundo, a aquello que puede ser mejor, más puro, menos corrompido. Los tres hacen alusión a la América recién conocida. El explorador de la utopía de Moro es compañero de Américo Vespucio; Genovés, el navegante que llegó a la Ciudad de Sol era piloto de Colón; los marinos que llegan a Bensalem, la Nueva Atlántida, zarpan de Perú en su viaje a tierras utópicas.

Asimismo, *La República* de Platón, pero sobre todo su mención de la Atlántida, serán imaginarios guías de su creatividad. También está presente en sus obras la esperanza del progreso, de la confianza en la razón, a la vez que tratan de recuperar elementos idealizados del pasado, del cristianismo (una religión en consonancia con la razón natural). Si, para Platón, el éxito de la ciudad ideal radicaba en la justicia y el buen gobierno, para los utopistas modernos, eran el progreso y la ciencia los garantes de la armonía y la paz.

Mientras que Moro y Campanella hacen una fuerte crítica social y política, Bacon²¹ se concentra en darle una centralidad al desarrollo de la ciencia. Si, para Moro, la Utopía era la sociedad que hubiera querido en Inglaterra (al menos parcialmente), para Bacon, su sociedad ideal es aquella en la que la investigación afín al método que desarrolló es, no sólo posible, sino origen de bienestar y felicidad. Sin embargo, para los tres, la educación, el estudio y el desarrollo de las ciencias y las artes (sobre todo las artes manuales) son de suma importancia en sus sociedades ficticias.

Además, es importante que no rompen en su visión utópica con la religión dominante, pero, como buenos filósofos, los tres la compaginan con la razón natural, lo cual no deja de ser una crítica velada a cierto tipo de cristianismo alejado de la verdad y la autenticidad. En la isla de Utopía hay muchas religiones, distintos cultos, que se van dejando paulatinamente, para dar lugar a una sola religión, la verdadera, que coincide en todo con la cristiana. Por su parte, para Bacon, no existe incompatibilidad alguna entre saber científico y religioso. Para Campanella, la Iglesia es garantía de verdad y de progreso científico. Campanella utiliza, por su parte, la *Ciudad del Sol* para dirimir la

²¹ Francis Bacon, *La Nueva Atlántida*, Madrid, Mondadori, 1988.

problemática sobre la salvación de aquellos privados de la gracia divina; para el dominico, la idea de que fuera de la Iglesia no hay posibilidad de salvación va en contra de la noción fundamental de la dignidad humana y, por ello, los habitantes de su ciudad utópica, al ser respetuosos de la razón, viven en la gracia: quienes se guían por la razón son cristianos implícitamente y se salvan. “La religión cristiana es la epifanía de la razón”.²²

Tomás Moro, amigo de Erasmo de Rotterdam, acuña el término “Utopía” para designar una isla que no está en ningún lugar, por la que corre el río Anhidro (sin agua), y cuyo jefe supremo se llama Ademo (sin pueblo).²³ *Utopía*, obra que Moro termina en 1516, narra el viaje de Hitlodeo, amigo imaginario de Américo Vespucio, a la isla de Utopía, que alberga una sociedad en donde impera la justicia y la paz; no existe la propiedad privada, las personas trabajan seis horas al día, desprecian los lujos y las ostentaciones; trabajan la tierra, y algunos toman cursos (que son obligatorios para los que se dedican a las letras). Se trata de una sociedad con abundancia, felicidad y sencillez. Resulta interesante, en términos del espacio de los posibles, que en esta maravillosa sociedad existan los esclavos (los que merecen castigo), puesto que era impensable concebir su inexistencia. En la crítica que hace Moro, observamos que en el nacimiento del capitalismo ya se veían los estragos que un sistema económico de mercado podía causar, y Moro insiste en la abolición de la propiedad privada como necesaria para la paz y la armonía social. Moro juega con una ficción para condensar imaginarios de su época, elementos de la realidad rescatables, con énfasis en aquellos que podrían dar lugar a una mejor sociedad.

Menos de un siglo después, entre 1602 y 1609, el fraile dominico Tommaso Campanella, acusado de herejía, escribe su propia versión utópica de una sociedad perfecta. Se trata de una sociedad en estado de naturaleza, en la que no se ha revelado la religión cristiana, pero cuyos habitantes, al vivir de acuerdo con la razón, son de facto cristianos; los fundadores de ese pueblo provienen de la India. En la Ciudad del Sol existe una hierocracia monárquica, el príncipe supremo es un sacerdote que, al unificar el poder, garantiza la paz. Los habitantes de la Ciudad del Sol son ilustrados, cultivan las ciencias, trabajan pocas horas y el resto del tiempo lo dedican al juego y el estudio. Esa felicidad, sin embargo, es producto de un estricto control de la vida.²⁴

²² Emilio Estébanez, “Introducción”, en Tommaso Campanella, *La Ciudad del Sol*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 52.

²³ Manuel Alcalá, “Prólogo”, en Tomás Moro, *Utopía*, México, Porrúa, 1985, pp. 38 y 43.

²⁴ Campanella ha sido cuestionado porque le da una gran importancia a la guerra, a la capacidad de defensa del Estado, así como a la eugenesia como método contra los males de la humanidad.

Por su parte, Francis Bacon, hacia 1623, escribe *La Nueva Atlántida*, utopía científica que surge y coincide con sus ideas acerca de la filosofía y la importancia de la ciencia para lograr acabar con los males que aquejan a la humanidad, elevar la calidad de vida, y llegar a la felicidad y la paz. Bacon estaba convencido de que había que instaurar un método, el *Novum Organum*, con el fin de guiar la experiencia para fundamentar el conocimiento y convertir la filosofía (que incluye a las ciencias) en un medio al servicio de las necesidades materiales de la humanidad.²⁵ Bacon lamenta que en su época haya una separación entre los sentidos y la razón, y también entre las artes y las ciencias (la filosofía). Esto se debía al desprecio generalizado por las labores manuales, a favor de la actividad intelectual y contemplativa.²⁶ En ese sentido, Bacon valora la dignidad de las artes, así como la necesidad de asociarla con las ciencias. Las artes son transformadoras de la realidad, y permiten la confluencia entre teoría y praxis. Por su parte, las ciencias tienen como objetivo: “acabar con las miserias que afligen al hombre y mejorar las condiciones de su vida”.²⁷ La investigación científica en sí es suficiente para satisfacer necesidades materiales y basta ella sola para solucionar los problemas humanos.

Bacon hace cristianos a los habitantes de Bensalem, y lo son porque la verdad de Cristo les fue revelada independientemente de la historia del cristianismo. La ciencia es el centro de la vida de esta sociedad; ésta es desarrollada en la Casa de Salomón: “El fin de nuestra fundación es el conocimiento de las causas y secretas mociones de las cosas y la dilatación de los confines del imperio humano para la realización de todas las cosas posibles”.²⁸ El desarrollo de la ciencia es muy amplio y está al servicio de las necesidades de la población, y su nivel de desarrollo no se ve en ningún otro lugar del mundo. Según Estébanez,²⁹ todos los experimentos científicos que se narran en *La Nueva Atlántida*, están tomados de la Historia natural de Bacon; su utopía es una manera de plasmar cómo sería una sociedad en la que se pudiera desarrollar su teoría y su propuesta científica.

Los imaginarios que están en juego en estas utopías reflejan, en primer lugar, la idea renacentista de hombre total; sus autores intentaban serlo; los habitantes de sus utopías, también. Vemos, además, la clara unión de artes, humanidades y ciencias, así como una clara crítica a la realidad social; la unión

²⁵ Emilio Estébanez, “Introducción”, en Francis Bacon, *La Nueva Atlántida*, *op. cit.*, p. 85.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸ F. Bacon, *La Nueva Atlántida*, *op. cit.*, p. 181.

²⁹ Emilio Estébanez, “Introducción”, *op. cit.*

ideal entre religión y ciencia; así como la añoranza de la vida comunitaria precapitalista sin propiedad privada, con pocas horas de trabajo y tiempo para la recreación y el estudio; la valoración de las innovaciones científicas y tecnológicas.

Es relevante que entre los imaginarios presentes en las utopías aparezca una y otra vez el anhelo o la nostalgia de aquella época en la que los seres humanos no necesitaban demasiado para ser felices: una vida de sencillez, austeridad, simplicidad, ausencia de lujos y excesos es una constante crítica al capitalismo, al mercado, pero también a los estilos de vida decadentes de las capas poderosas de todos los tiempos. Otro imaginario presente es el del aislamiento y la autosuficiencia como garantía de no corrupción, de preservación de la existencia y de seguridad; hay en las tres utopías contacto con el exterior, pero es excepcional (por medio de viajes secretos, o exploradores náufragos).

Las utopías modernas son un producto de la creatividad explosiva propia del Renacimiento; aunque se les haya criticado por presentar sociedades estancadas, totalitarias, o controladoras, como expresión cultural de un momento, de un lugar, han ofrecido a través de los años mucha información acerca, no sólo de su época histórica, sino de los imaginarios circulantes en aquel entonces y ahora acerca de lo que podemos lograr como integrantes de una comunidad humana.

Son claramente producto de la reflexión de humanistas, producto de las humanidades en el sentido más clásico del término: obra de eruditos críticos y librepensadores, filósofos que concebían la religión en términos racionales, para quienes la conjugación de las artes, las humanidades y la crítica social eran evidentes.

El utópico siglo XIX

La utopía revolucionaria ayuda a criticar las sociedades existentes, proponer reformas, cambiar, transformar el orden de la realidad. En este sentido, la revolución francesa implicó un importante cambio en el pensamiento occidental; y con sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad orientó de manera importante a las utopías decimonónicas, que fueron predominantemente socialistas. En este marco se plantearon las propuestas de Henri de Saint Simon, Charles Fourier, Robert Owen, Etienne Cabet y Louis Blanc, unidos bajo el concepto de socialismo utópico.³⁰

³⁰ Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit., p. 155.

Por grandes que hayan sido las diferencias entre el proyecto cabetano, la propuesta falansteriana de Charles Fourier, el socialismo de Proudhon, el ideario anarquista, el proyecto socialista de Karl Marx o las *Noticias de ninguna parte* de William Morris (para cubrir un arco de tiempo que nos lleva hasta finales del siglo XIX), en todos estos casos encontramos una idea parecida a la dialéctica histórica, según la cual la crítica de lo existente hace enlazar el recuerdo del buen tiempo pasado con la armonía, la justicia y la igualdad que se desean para el futuro.³¹

En el siglo XIX, los utopistas se toman en serio la posibilidad de poner en práctica sus ideas. De manera tal que aparecen, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, diversas comunidades alternativas utópicas, consituidas por personas que deseaban vivir al margen del capitalismo, el consumo, la frivolidad, cerca de la naturaleza. Martin Buber³² hace la distinción entre el socialismo utópico y el socialismo marxista, que en algún momento constituyó también una forma de utopía. A su vez, y dentro del grupo de los utopistas, Marx y Engels hicieron la distinción entre los utopistas “prehistóricos”, es decir, aquellos que, como Saint-Simon, Fourier y Owen, se enmarcaban en un periodo previo al de la industrialización y, por ende, no pudieron considerar al proletariado y a la lucha de clases como un factor fundamental; y, por otro lado, aquellos que posteriormente no quisieron o no pudieron considerar estos factores. Entonces, ciencia y utopía pertenecieron a ámbitos opuestos.

Desde entonces, el calificativo de “utopista” pasó a ser el arma más fuerte en la lucha del marxismo contra el socialismo no marxista. Ya no se piensa en demostrar a cada momento el acierto de la opinión propia contra la del adversario; por regla general, se encuentra en el campo propio, por principio y exclusivamente, la ciencia y, por consiguiente, la verdad; y en el campo ajeno se encuentra, por principio y exclusivamente, la utopía y por consiguiente, el engaño.³³

En este sentido, los primeros utopistas, los fundadores del socialismo, eran utopistas precursores que preparaban el camino a la ciencia; los segundos son utopistas de estorbo, que obstruyen la vía científica. “Pero, por suerte, basta calificarlos de utopistas para hacerlos inocuos”.³⁴

En realidad, en el siglo XIX la utopía comienza a pensarse factible; abandona el espacio de lo imposible, para dar lugar a un programa de

³¹ *Ibid.*, p. 164.

³² Martin Buber, *Caminos de utopía*, op. cit.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

acción revolucionaria. La crítica ocupa un lugar central en los discursos: la revolución industrial como cúspide del capitalismo en ese momento, el mercado, la explotación de la mano de obra en las fábricas son los puntos de partida para pensar una sociedad mejor, “utópica”, pero realizable. Si bien los primeros utopistas pensaron que creando comunidades perfectas contribuían a cambiar el mundo, el marxismo genera una compleja propuesta con aspiraciones universales: cambiar las bases económicas de toda la sociedad. En estas propuestas, arte y humanidades están en función del cambio revolucionario, que se asume científico. Para Adolfo Sánchez Vázquez, hay un salto fundamental del socialismo utópico al socialismo científico, basado en el desarrollo del marxismo científico, única vía para lograr instaurar una nueva sociedad, al comprender claramente el devenir histórico y el papel del proletariado en él. Frente al programa teórico-práctico, aparece el rechazo a la utopía; ésta “[...] limita, frena o desvía la praxis revolucionaria”.³⁵

Aparece entonces la posibilidad efectiva del socialismo (por lo tanto, no utópico), el fin de la utopía en cuanto irrealizable, y el nacimiento de un mundo nunca antes realizado. Lukács planteará la dualidad entre lo deseable y lo posible, para derivar la categoría de posibilidad objetiva, que permite la concreción histórica del socialismo. En un análisis realizado muy de cerca de la instauración del socialismo real, el surgimiento de la conciencia de clase proletaria, la toma del poder por parte del partido comunista y el triunfo de la revolución, tanto en la Unión Soviética como en Hungría, Lukács planteará que el materialismo histórico ha sido un arma fundamental para lograr ese cambio. La teoría marxista se convirtió en guía para la acción revolucionaria. Respecto de la utopía y de la afirmación de lo posible frente a lo deseable, Lukács explica que, después de 1919:

El utopismo mesiánico de ese periodo fue perdiendo progresivamente su terreno (aparentemente) real [...] la perspectiva aparentemente cercana de una revolución mundial subrayaba entonces su carácter abstracto y meramente teórico. Ya la discusión se vertía sobre una posibilidad real y concreta [...] estos hechos me hicieron sentir la necesidad de una nueva orientación teórica y me encontré [...] del lado de la afirmación del socialismo en un solo país.³⁶

³⁵ Adolfo Sánchez V., *Del socialismo utópico al socialismo científico*, México, Era, p. 24.

³⁶ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Instituto del Libro, 1979, p. 23.

La utopía en los siglos XX y XXI

Antes de la primera guerra mundial, la idea de progreso y la esperanza en la ciencia como la vía para lograr un mundo mejor, alcanzó su máximo apogeo. Lo anterior queda bien representado en la autobiografía de Stefan Zweig, donde habla de una edad dorada del siglo XIX.

En su idealismo liberal, el siglo XIX estaba sinceramente convencido de encontrarse en el camino más recto e infalible del “mejor de los mundos”. Se miraba con desprecio a las épocas anteriores con sus guerras, carestías y revueltas, como tiempos en que el mundo no estaba aún maduro ni suficientemente advertido. Ahora, en cambio, ya no era sino cuestión de unos decenios el superar definitivamente los últimos restos de maldad y violencia; y esta fe en el “progreso” ininterrumpido e irresistible tenía para aquellos tiempos, en realidad, la fuerza de una religión.³⁷

Después vino el desencanto, la barbarie que alcanzó un punto culminante en el siglo XX y que llevó a la desilusión y a la pérdida de la esperanza. Aunque después se hayan producido pequeños intentos de utopías, en términos generales no se logró recuperar del todo la ilusión por la posibilidad de un mundo mejor. Aquí aparece el peso del carácter construido de las ideas y las instituciones,³⁸ en fin, de la realidad social, toda vez que las ideas no son expresiones de una experiencia acumulada progresivamente, sino que son resultado de su época y de su contexto social. Al respecto, Karl Mannheim afirma que “cada hecho y cada acontecimiento de un periodo histórico se explica únicamente en términos de sentido y, a su vez, ese sentido está ligado con otros”.³⁹ Para este autor, los sistemas de sentido varían “en cada una de sus partes y en su totalidad, de un periodo a otro”.⁴⁰ No se repiten. Además, según su punto de vista, es un sano escepticismo alejarse de la ideología y la utopía, buscar la realidad, y sólo contener en el pensamiento ni más ni menos que la realidad en la cual se actúa.

³⁷ Stefan Zweig, *El mundo de ayer*, México, Porrúa, 2008, pp. 1-2.

³⁸ En los términos propuestos por Peter Berger y Thomas Luckmann, en *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires, Amorrortu, 2008), obra en la cual se enfatiza que “el orden social es un producto humano o, más exactamente, una producción humana constante, realizada por el hombre en el curso de su continua externalización” (p. 71). Para los autores, los seres humanos generamos instituciones que deben ser legitimadas y transmitidas por medio de universos simbólicos.

³⁹ Karl Mannheim, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 61.

⁴⁰ *Idem*.

Fernández Buey⁴¹ menciona entre las últimas utopías producidas a mediados del siglo XX, la reflexión de Ernst Bloch, quien en su obra *Principio esperanza* condensa algunos rasgos que han estado presentes en las utopías durante siglos, es decir, una añoranza del pasado, una crítica abierta a la injusticia y la desigualdad del presente y la atracción por lo nuevo, en la medida que permita construir un futuro idealizado, que a su vez se convierte en un puente con el buen tiempo pasado. Sin embargo, pesará cada vez más el giro en el que la utopía es transformada en posibilidad de proyecto, de proyecto de sociedad, de Nación, de Estado.

Ya desde el siglo XVIII, con el liberalismo, y en el siglo XIX, con el socialismo, se fue perfilando ese giro hacia la consolidación de un proyecto de sociedad, hacia la institucionalidad que engloba los valores y las metas utópicas (libertad, totalidad), las hace posibles y las limita a la vez. Luis Aguilar Villanueva afirma que, en ambas tradiciones, el Estado se presenta como expresión racional verdadera de la libertad en sociedad. En ese sentido, la utopía no es descartada, sino transformada. Dice Aguilar:

En efecto, el surgimiento del Estado moderno es también el nacimiento de la literatura utópica, en la medida en que el nuevo proyecto político moderno se expresa bajo la forma de la utopía, que se presenta como una conciliación entre libertad y orden.⁴²

Sin embargo, el Estado moderno se expresa como un proyecto, como la creación de una nueva institucionalidad. Encarna la factibilidad técnica y la historicidad, posibilita y clausura la libertad, y así se presenta como utopía, como conciliación de la libertad y el orden.

De una manera diferente, Herbert Marcuse, en 1968, declara el final de la utopía; sin embargo, con ello se refería a la posibilidad de la realización del socialismo. La utopía deja de ser tal cuando es realizada. Aunque retoma a Marx, se distancia de él en el sentido de que dicho autor estaba atado o no cuestionaba la idea de progreso y, por ende, el fin de la utopía implica para Marcuse reconceptualizar el socialismo. El concepto de utopía, afirma Marcuse:

Es un concepto histórico. Se refiere a los *proyectos* de transformación social que se consideran imposibles. ¿Por qué razones imposibles? En la corriente discusión de

⁴¹ Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit., 2007, p. 9

⁴² Luis Aguilar Villanueva, *Política y racionalidad administrativa*, México, Instituto Nacional de Administración Pública, 1982, p. 27.

la utopía, la imposibilidad de la realización del proyecto de una nueva sociedad se afirma, primero, porque los factores subjetivos y objetivos de una determinada situación social se oponen a la transformación social [...] En segundo lugar, el proyecto de una transformación social se puede considerar irrealizable porque esté en contradicción con determinadas leyes científicamente comprobadas, leyes biológicas, o físicas, etcétera [...] Sólo cuando la utopía contradice estas leyes de la naturaleza es irrealizable y se convierte en utopía, en caso contrario, cuando el impedimento son los factores subjetivos y objetivos, se trata sólo de algo provisionalmente irrealizable.⁴³

Y precisamente porque las posibilidades llamadas utópicas no son en absoluto utópicas, sino negación histórico-social determinada de lo bastante, la toma de conciencia de esas posibilidades y la toma de conciencia de las fuerzas que las impiden y las niegan exigen de nosotros una oposición muy realista, muy pragmática. Una oposición libre de toda ilusión, pero también de todo derrotismo, el cual traiciona ya por su mera existencia las posibilidades de la libertad en beneficio de lo existente.⁴⁴

La transformación social trae consigo la liberación del ser humano y la consolidación de una sociedad libre a través de un arte no ilusorio, que es la “[...] determinación y realización de metas que engrandecen, protegen y unen la vida sobre la tierra”.⁴⁵ En esta sociedad habría un desarrollo de la sensibilidad como modo de existencia humana, en donde se da “[...] una convergencia de técnica y de arte, y una convergencia de trabajo y juego”.⁴⁶

Además del movimiento de 1968, otro gran momento que fue símbolo de esperanza fue la caída del muro de Berlín. Sin embargo, derivó más en una crítica a los países socialistas y a la exposición de su totalitarismo, que en propuestas para una nueva era. De manera más concreta, la segunda mitad del siglo XX produjo algunos intentos de organización social que, podríamos afirmar, fueron motivados por un pensamiento utópico: las comunas hippies, los kibutz en el Estado de Israel y las comunidades eclesiales de base promovidas por la teología de la liberación en América Latina. Sin embargo, se trata de experiencias que fueron mermadas hasta prácticamente desaparecer.

El neoliberalismo sobreviviente tiene en el centro de su estructura económica al consumo y permea con lo efímero y la inmediatez, el ámbito cultural y

⁴³ Herbert Marcuse, *El fin de la utopía*, Barcelona. Planeta-Agostini, 1986, pp. 8-9.

⁴⁴ *Ibid*, pp. 17-18.

⁴⁵ Herbert Marcuse, “La sociedad como obra de arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología de textos sobre estética*, México, UNAM, 1987, pp. 483-489.

⁴⁶ Herbert Marcuse, *El fin de la utopía*, *op. cit.*, p. 17.

la configuración de los lugares posibles. Se privilegia el aquí y el ahora; el inmediatismo y la satisfacción en el momento de deseos y necesidades.

Aunque Fernández Buey (2007) no concuerda con los autores que promulgan el fin de la utopía, consideramos que, en plena modernidad tardía, lo utópico dejó de tener sentido central en los imaginarios, y dio lugar a las distopías, en las que prevalece una mirada oscura y pesimista, en las que se agudizan los males de las sociedades actuales. La ciencia ficción ha sido un ejemplo primordial de cómo, hasta en las visiones utópicas, acechan elementos distópicos. Algunos ejemplos clásicos son *1984*, de George Orwell; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley; *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin; *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess y, más recientemente, *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins, y las películas *Gattaca*, de Niccol; *Doce monos*, de Gilliam, y *Elysium*, de Blomkamp.

Desde cierta perspectiva, no hay diferencia entre utopías y distopías; se sabe bien que toda utopía tiene latente la posibilidad de la distopía. Que los excesos de las cosas que nos parecen positivas dan lugar al horror. Ahora bien, frente a la presencia de diversas distopías que critican el mundo actual (y futuro), que expresan los miedos y la desesperanza ante catástrofes ambientales o económicas, los proyectos utópicos anteriores se repliegan y se expresan en algunos movimientos de resistencia.

En el siglo XXI, y con vistas al futuro, no vemos utopías desarrolladas y sistematizadas como antaño. El movimiento altermundista no ha sistematizado una propuesta. Tampoco las luchas sociales que estallaron en 2011, entre las que destacaron los movimientos de los indignados en España y las protestas contra los regímenes represivos en África del Norte y de Oriente Medio. Esto se debe quizás porque ésta es un época básicamente distópica y centrada en la inmediatez del presente efímero; no en el pasado glorioso ni en el futuro que puede ser. El futuro es corto, inmediato. Después no hay nada. Pero que no haya utopía no quiere decir que no haya imaginarios; por el contrario, son esos imaginarios del presente, del futuro catastrófico, de la distopía los que imperan en nuestra psique. Ello ha sido base para la producción de literatura de ficción distópica y futurista. Hay intentos dispersos, sobre todo enraizados en movimientos sociales (que distan de los movimientos propios de las décadas de 1960 y 1970). Ante el excesivo bombardeo constante de información, y la inmediatez de la satisfacción de los deseos como objetivo moderno tardío, los “utópicos” que quedan saben que es más urgente resolver que imaginar. El material imaginario actual, que recupera los nexos profundos del ser humano con la naturaleza, el fin del mundo, el poder de la tecnología, los desastres ecológicos, la deshumanización del mercado, la democracia efectiva, también es objeto de análisis para las ciencias sociales,

tema de las artes y de las humanidades. Por ello puede haber una eventual unión entre ellas.

La utopía deja de ser, de algún modo, vía privilegiada para conocer y entender los imaginarios sociales; se abre el paso a las distopías y a otras expresiones sociales y culturales que los manifiestan. En ese sentido, Charles Taylor propone analizar los imaginarios sociales de la actualidad a partir de que éstos incluyen cómo los seres humanos establecen relaciones entre sí, sus expectativas, imágenes e ideas normativas que subyacen a sus experiencias y acciones, las formas de entendimiento común entre ellos. En ese sentido, los imaginarios sociales son algo más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que elaboran las personas, y se expresan en imágenes, historias y leyendas, compartidas por grupos grandes de personas. Así, Taylor afirma que un imaginario social “es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad”;⁴⁷ más aún, se expresa en las prácticas y en el orden moral que están detrás de él. Taylor, junto con Castoriadis, nos dan pistas para seguir analizando los imaginarios actuales, estén o no expresados en discursos utópicos o distópicos.

CONCLUSIONES

Las utopías son claves para analizar los imaginarios de una época; al ser intersecciones entre artes, humanidades y ciencias sociales, son espacios privilegiados para la reflexión sobre la realidad social. Por ello, en este artículo proponemos que arte, humanidades y ciencias sociales se unen a partir de los imaginarios que produce el ser humano. Las obras utópicas, al encontrarse en la frontera entre artes, humanidades y ciencias sociales (aunque se hayan desarrollado antes de que éstas se definieran como tales), son productos con una enorme riqueza cultural por los imaginarios que reflejan; al igual que el arte, las utopías son concentrados de imaginarios que nos hablan de la realidad (objetiva y subjetiva) que vivimos. Son, por su naturaleza “triple”, espacios de confluencia del arte, las humanidades y las ciencias sociales: estas tres esferas han abordado el tema de las utopías una y otra vez, con el fin de reflexionar sobre lo que funciona y no funciona en una sociedad, sobre nuestros anhelos y deseos de comunidades felices y justas.

En estos tiempos de crítica a la modernidad, consideramos pertinente cuestionar esta separación entre ciencias sociales, humanidades y artes, para revalorar sus vínculos, los nexos que no han desaparecido, así como para

⁴⁷ Charles Taylor, *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 37.

generar propuestas, para reestablecer los nexos que las diferentes miradas de la realidad establecen entre sí y para entender, explicar y transformar al mundo. Esto no quiere decir que en nuestras complejas sociedades deje de haber desarrollos especializados en cada ámbito (artístico, científico social o humanístico); más aún, dichas especializaciones pueden nutrir y hacer más profundos los espacios de intersección entre las tres esferas de creación y reflexión.

Las ciencias sociales, al asumir el hecho de que el arte es expresión subjetiva e individual del artista, pero que a la vez deja entrever una mirada profunda acerca de la realidad, se han enriquecido notablemente. Si el arte es visto como condensador de imaginarios, la mirada cambia, y las ciencias sociales se enriquecen al poder captar en el arte de un momento histórico, de un lugar e incluso de un grupo social, toda una realidad imaginada (padecida, disfrutada, comprendida, incomprendida, temida). Si las ciencias sociales se abren a los análisis de imaginarios que hacen las humanidades (a través de la literatura y la filosofía) podrán enriquecerse notablemente. La apertura de las ciencias sociales a otros lenguajes es ya un hecho, y debe proseguir.

Requerimos, hoy más que nunca, una armonización y una estetización del abordaje científico de la realidad social. Acercarnos cada vez más a las múltiples expresiones artísticas y humanísticas, desde las ciencias sociales, no hace sino enriquecer nuestra investigación acerca de la realidad social. Poner especial atención a los imaginarios sociales, expresados en diversos medios, nos permite una visión más profunda y compleja de la realidad social, de cómo percibimos la realidad, qué deseamos, qué tememos, y cómo somos también creadores del mundo que nos circunda.