

EL CUIDADO DEL ESPACIO: DE BORROMINI A LA POSTMODERNIDAD

PATRICIA FERNÁNDEZ GARCÍA

UNED

“El arte en su totalidad deviene Socius, espacio social público, poblado de bailarines barrocos (...) esta unidad colectiva en extensión, se supera hacia una unidad completamente distinta, comprensiva y espiritual, puntual, conceptual: el mundo como pirámide o cono, que une una ancha base material, perdida en los vapores, con una punta, fuente luminosa o punto de vista”

GILLES DELEUZE. *El pliegue. Leibniz y el barroco*

I. INTRODUCCIÓN

El cuidado del espacio en el periodo barroco es caracterizado en este texto a través de la figura de Francesco Borromini. Se trata de un acercamiento al modo de expresión de la arquitectura barroca a través de su obra. Tomando como modelo el análisis que Gilles Deleuze desarrolla en su obra *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, donde se analizan muchos de los rasgos característicos del arte barroco en relación con el pensamiento de Leibniz, se trata de extraer algunos parámetros, que permitan una extrapolación a la arquitectura postmoderna, también en relación con el postmodernismo filosófico. El mismo Deleuze, en el texto citado, propone una relación del arte barroco con las manifestaciones culturales actuales.

Con Borromini se aspira a iniciar un acercamiento a lo que significa *lo barroco*, como una actitud cultural que tiene su manifestación paradigmática durante un periodo histórico, pero que no se cierra en él. Borromini rompe con su arquitectura el concepto clásico de la *mimesis* vigente en el renacimiento, mostrando el poder de *representación* de la obra artística, al que ya Miguel Ángel se había acercado. Todo ello no se tematiza en este momento, lo hará más tarde, pero el arte ya lo muestra en el periodo Barroco y la figura de Borromini en arquitectura resulta paradigmática en este sentido.

La segunda parte del texto trata de la condición neobarroca de la postmodernidad, aplicando los rasgos barrocos a algunas obras de arquitectura contemporáneas, y siguiendo las huellas que ya Deleuze, Lyotard, Vattimo, Derrida o Benjamin han trazado. El cuidado del espacio contemporáneo está impregnado de rasgos barrocos, y nuestro presupuesto es que nuestra actualidad sigue siendo postmoderna.

Lo que se ha llamado postmodernismo en arquitectura habitualmente es algo delimitado, y se viene a referir a la ruptura con el movimiento moderno que tiene lugar en la década de los 70 del siglo pasado, y que está presente en las obras de Robert Venturi y Denis Schots Brown, Charles Moore, Aldo Rosi, Peter Eiseman etc. Podría considerarse como una manifestación formal muy concreta de ruptura dentro de la historia de la arquitectura. Pero, siguiendo la tesis de Fredric Jameson en el postmodernismo revisado¹, donde actualiza algunas de las tesis de su ensayo de 1984 sobre el postmodernismo², la postmodernidad puede considerarse un modo de producción. Si el postmodernismo original de los años 80 del siglo pasado, se ha extinguido o ha pasado, quizás nos estemos refiriendo el estilo postmoderno de este periodo, al lenguaje utilizado en la estética del momento. *Pero la postmodernidad no sólo es un estilo, es una actitud vinculada al modo de producción capitalista*³ y en este sentido, nos recuerda Jameson, todavía está muy con nosotros, en esta tercera fase del capitalismo.

Es siguiendo esta línea como pretendemos analizar la reflexión sobre la arquitectura, en nuestra postmodernidad contemporánea, de forma que asumimos que seguimos encontrándonos en un postmodernismo, donde las condiciones epistémicas no han variado en su base, aunque evidentemente no han permanecido completamente estables desde los años ochenta.

II. LA ESTABILIDAD RENACENTISTA

El Renacimiento es un periodo de gran complejidad, en el que intervienen fuerzas muy distintas. Pero es precisamente con el Renacimiento, que pretende retomar la cultura clásica, como se entiende bien que no se puede dar un puro y simple retorno a lo mismo. Esto es lo que hace de él un fenómeno tan complejo que sigue siendo discutido debido a la heterogeneidad y las contradicciones con las que se revela en sus distintas manifestaciones artísticas y culturales en general. Se podría decir que su lugar común es la admiración por lo *clásico*, que tiene como modelo la cultura de Grecia y Roma antiguas. También el sentimiento humanista es común al Renacimiento, pero esta creciente importancia del hombre frente a una concepción de la vida presidida por Dios que había dirigido el pensamiento y el arte medievales está llena de matices. Tanto la predilección

¹ FREDRIC JAMESON. *El postmodernismo revisado*. Abada 2012. Ensayo sobre la conferencia pronunciada en el círculo de Bellas Artes de Madrid en mayo de 2010.

² FREDRIC JAMESON. *Postmodernismo or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review 1984. Versión en castellano: *El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós 1991.

³ FREDRIC JAMESON. *El postmodernismo revisado*.

por *lo clásico* como el humanismo, son expresados en el arte y el pensamiento en formas heterogéneas y complejas. Así Aby Warburg elabora su noción de *Nachleben*, o *supervivencia*⁴, precisamente en el Renacimiento, con la provocación que supone juntar estos dos términos. Entrar en el Renacimiento es entrar en una polémica sobre el estatus del discurso histórico debido a su expresión compleja.

El humanismo y el estatus de la naturaleza

El Renacimiento nace como cambio de actitud frente a la postura medieval que considera el mundo únicamente como lugar de paso hacia el encuentro con Dios. El Renacimiento descubre el valor y la belleza de la vida. La consecuencia inmediata de esta actitud fue el estudio de la naturaleza, cuyo resultado final es la aparición de la ciencia moderna y del método científico. Pero hay muy diferentes modos de concebir el estatus de la naturaleza.

En su *Oración sobre la Dignidad del Hombre*, Pico de la Mirandola⁵ cree que el hombre con su libertad puede abarcarlo todo y se encuentra por encima de la jerarquía de los otros seres. El hombre que nos muestra Pico se presenta como dueño y señor de todas las cosas, modelador de sí mismo y del mundo. Esta concepción le lleva a luchar contra el determinismo astrológico, que convive con el pensamiento humanista a lo largo del Renacimiento.

La otra línea argumental del Renacimiento, está más en relación con la filosofía clásica, afirmando con la misma intensidad la excelencia del hombre, entiende la libertad de éste de una forma muy distinta, en especial en lo que se refiere a su relación con la naturaleza; el poder del hombre queda limitado por el inmutable orden de las cosas, al que, como el resto de los seres, está sometido⁶. Defiende una concepción de la naturaleza claramente determinista, un determinismo que afecta tanto al mundo natural como al humano.

Por otra parte, frente a la relación erótica del mago con la naturaleza, intensamente presente en el pensamiento renacentista⁷, en la que todas las cosas se hayan conectadas entre sí por el amor (heredera de la tradición griega), se opone una naturaleza como un sistema sencillo y ordenado que presenta Galileo. Frente al hombre-mago que mantiene una íntima y armónica relación con la naturaleza como mediador de dos mundos, el hombre-científico de Galileo aparece como un humilde investigador que busca penetrar algunos de los secretos de la naturaleza. Pero, sin embargo, Galileo rechaza toda posición antropocéntrica:

⁴ Para una lectura extensa sobre la obra de Aby Warburg: DIDI HUBERMAN, *La Imagen superviviente*, Abada, Madrid 2009.

⁵ “(...) que el hombre, familiar de las criaturas superiores y soberano de las inferiores, es el vínculo entre ellas; que por la agudeza de los sentidos, por el poder indagador de la razón y por la luz del intelecto, es intérprete de la naturaleza; que, intermediario entre el tiempo y la eternidad es (como dicen los persas) cópula y también connubio de todos los seres del mundo y, según testimonio de David, poco inferior a los ángeles (...)”. PICO DELLA MIRANDOLA *Oración de la dignidad del hombre*.

⁶ Esta es la línea de pensamiento de Pomponazzi, máximo representante del aristotelismo paduano.

⁷ Pensadores como MARSILIO FICCINO (1.433-1.499) , TOMASO CAMPANELLA: (1.568- 1.639) o GIORDANO BRUNO: (1.548-1.626).

“...es una temeridad querer hacer a nuestra razón juez de las obras de Dios...”

El clasicismo y el arte del Renacimiento

En el arte del Renacimiento el modelo clásico está siempre presente como referencia. Las manifestaciones artísticas convergen en este interés, y su ideal se refiere a una concepción ordenada del mundo, a una naturaleza ideal y armónica, de donde deriva el ideal de belleza. Este sentido, llamado *naturalista*, tiene como referencia una naturaleza idealizada, que refleja la perfección divina, naturaleza-modelo, naturaleza objetualizada. Se abre un espacio entre esta naturaleza paralizada en su perfección, y la realidad vivida o el mundo que es múltiple y cambiante. Es una concepción heredera de una idea trascendente de Dios: Dios fuera de la naturaleza y esta imagen de la divinidad, de perfección y belleza.

La naturaleza es modelo, y el arte clásico griego y romano es su máxima expresión. Los órdenes clásicos derivan directamente del ideal de perfección de las formas naturales. El modelo clásico aparece idealizado y el interés y el análisis de la arquitectura se centra en los casos más ortodoxos, más canónicos, normalmente los templos, aunque la cultura clásica no se cierre ciertamente en este ideal.

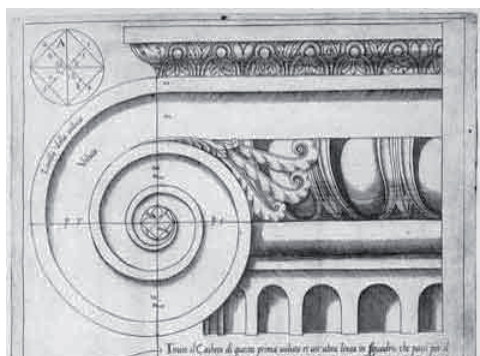
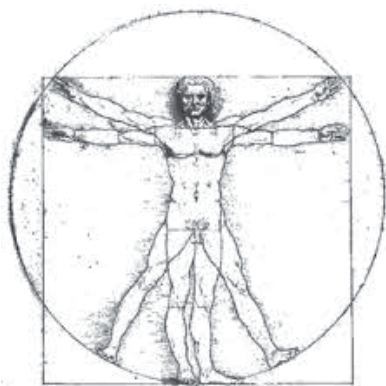
Surge la necesidad de un artificio para alcanzar la belleza. Para fundamentar su objetividad como modelo que ya no reside en el artista como idea innata, sino en la naturaleza como realidad-modelo, se acude al desarrollo de grandes tratados, a la obtención de reglas y principios, a definir el objeto-imagen, caracterizado por su determinación concreta. Se trata de organizar y ordenar la arquitectura clásica, estudiarla para tomarla como referencia. Es el momento de los grandes tratados; Vignola, Alberti, Palladio⁸, entre otros, tal como hizo Vitrubio en la época romana, tratan de delimitar los modelos. La concepción artística del Renacimiento extrae al objeto del arte del mundo representativo interior del artista (donde se encuentra en el arte medieval), situándolo en el *mundo exterior* y fundamentándolo sólidamente a través de tratados y determinaciones⁹. De esta manera se establece una distancia que separa al sujeto, al artista, del objeto que es la obra.

Con Vitrubio, en *Los diez libros de arquitectura* y más concretamente en su libro tercero sobre los templos, se inician las conocidas afirmaciones a cerca de las proporciones de la figura humana que deberían reflejarse en los templos como prueba de la armonía y perfección del cuerpo humano. Describe como un hombre bien formado con las piernas y los brazos extendidos encaja en las más perfectas figuras geométricas: el círculo y el cuadrado. Leonardo da Vinci representó gráficamente a finales del siglo XV esta figura basándose en las descripciones de Vitrubio. Es un símbolo de la creciente

⁸ VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d' architettura*, Roma (1562). PALADIO, *I quattro libri dell' architettura*, Venecia (1570), ALBERTI, *De Re aedificatoria*, Roma (1485)

⁹ Cifr. ERWIN PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ensayos de arte Cátedra, 1977. Citado por J.M.HERNANDEZ LEÓN en *Ser Paisaje* Abada editores, Madrid 2016

importancia que adquiere el hombre, frente a la primacía divina que había ocupado el arte y el pensamiento medieval, quizás un paradigma gráfico del humanismo. Pero lo más importante es que la figura humana aparece también como objeto de perfección y de belleza; el cuerpo humano se ha objetivizado, se ha puesto en relación con la geometría, como un objeto medible. Es como si el cuerpo se hubiera independizado de un *interior subjetivo*, una escisión del cuerpo como objeto, que pertenece en su corporeidad al dominio de lo natural, de la naturaleza como modelo.



REGOLA DELLI CINQUE ORDINI
D'ARCHITETTURA, ROMA (1562)

La figura de Leonardo puede tener una correspondencia con la *Oración sobre la dignidad del Hombre* de Píco de la Mirandola, de esa centralidad de lo humano, pero se hace evidente, si ambas descripciones, la gráfica y la narrativa, se ponen en relación, la distinción que surge entre la exterioridad del cuerpo como objeto parametrizable y una interioridad *que por la agudeza de los sentidos, por el poder indagador de la razón y por la luz del intelecto hace al hombre intermediario entre el tiempo y la eternidad*¹⁰. Hay una escisión entre el objeto-naturaleza-cuerpo y la subjetividad humana interior, la singularidad propia del sujeto.

Walter benjamín escribe en su texto sobre el *trauerspiel*:

*“El ideal del Renacimiento y del Clasicismo lo constituía la representación de la belleza del cuerpo humano vivo: “de este modo se expresa la voluntad de totalidad simbólica que el Humanismo veneraba en la figura del cuerpo humano”*¹¹

Resulta muy significativo, en relación con esta búsqueda de perfección artística, la aparición de las grandes utopías que definen modelos ideales de sociedad y de comportamiento ético. Pero más lo es el que éstas traten de formalizarse en modelos físicos ideales de ciudades. *Utopía* de Tomas Moro, *La Ciudad del Sol* de Campanella,

¹⁰ PICO DE LA MIRANDOLA. Op. Cit.

¹¹ WALTER BENJAMIN. *El origen del Trauerspiel alemán*. Abada 2012

o *Nueva Atlántida*” de Bacon, hacen referencia a lugares concretos, con detalladas descripciones de su estructura y características físicas de cada uno de ellos.

Cada una de las concepciones utópicas tiene un carácter distinto, e incide en el sentido y modo diferente de entender la complejidad renacentista.

En las descripciones utópicas podemos observar toda la pluralidad intelectual que se desarrolla en el Renacimiento, los distintos impulsos e intereses que afloran y la riqueza de sus diferencias. Sin embargo todas ellas, aunque de índole distinta, se refieren a una realidad física que describen como delimitando y configurando, moldeando un ideal que corresponde con su pensamiento. Coinciden precisamente en la clausura de su formalización aunque no en sus contenidos. Se trata de formas cerradas, delimitadas, estáticas.

Son muy expresivas a este respecto, las imágenes de la época que representan estas ciudades ideales. En ellas los espacios urbanos aparecen vacíos, sin ocupar, sin movimiento, como dando cuenta de ser un *no-lugar*, un ideal clausurado, reflejando estatismo y perfección.



La aparición de la perspectiva en la pintura renacentista es otro indicio de la manifestación del *objeto artístico*. Éste es un objeto-imagen que presupone la existencia de un sujeto-artista. La imagen de la perspectiva *establecerá una correspondencia entre el objeto y el ojo del sujeto siempre con la distancia necesaria de la abstracción*¹².

La reproducción del modelo pintado es una mimesis realista, lo visible como imagen de la verdad. No se trata de imaginar la naturaleza, sino de *medirla*; a través de un artificio garantizar su reproducción correcta. Algo se ha interpuesto entre el artista y el objeto, entre la naturaleza y su imagen. La naturaleza se hace objeto de reproducción adelantando la idea de *paisaje* que aparecerá posteriormente.

Al tomar la naturaleza como modelo, como objeto que se reproduce mediatizándola con la forma perspectiva, se crea una distancia, se abre un espacio vacío, que separa al sujeto de esta naturaleza objetivada. El mecanismo de la perspectiva como nueva técnica de representación gráfica tiene como consecuencia la aparición de esta *distancia* que se produce al procurar una representación objetiva de lo visible, en definitiva, una paralización-imagen, un distanciamiento del modelo, una objetivación que produce una fisura entre lo visible y lo invisible.

¹² Cfr. J.M. HERNANDEZ LEÓN. *Ser paisaje*. Op. Cit.

III. UN PUNTO DE INFLEXIÓN: UN ACONTECIMIENTO

Borromini y Miguel Ángel: una arquitectura que se despliega

*El despliegue no es lo contrario del pliegue sino su continuación o la extensión de su acto*¹³.

El giro de un pilar, un movimiento que altera la estabilidad del clasicismo, un impulso que transmite una fuerza centrífuga, una diagonal, así se rompió la estabilidad y surgió la curvatura. Es un punto de inflexión y la inflexión fue inseparable de una variación infinita; la inflexión es un Acontecimiento¹⁴. De ella se obtiene la fuerza para redondear los ángulos según la exigencia barroca, haciendo proliferar la curva. Siempre hay una inflexión que convierte la variación en un pliegue y que puede llevar el pliegue hasta el infinito. El pliegue es la potencia y *la propia potencia es acto, es el acto del pliegue*¹⁵.

En la capilla de los Sforza de la iglesia de Santa María Maggiore, Miguel Ángel presiente la arquitectura barroca. Los elementos verticales se desdoblan articulando un continuo, como en una trama vertical que proporcionara el ritmo, un ritmo que anuncia la curvatura, que constituye ya una regla de producción, un impulso. En la planta de esta capilla incorpora los cuerpos laterales al espacio central a través de un giro aumentado en el eje de las columnas que los flanquean (135°), y que se desdoblan para articular los espacios laterales de este modo. El contrafuerte se revuelve diagonalmente transmitiendo al conjunto una fuerza centrífuga, impulsando directrices diagonales de expansión de la masa que lo conforma. Esta composición da lugar a un espacio fluido, cuyas partes no se reconocen de forma independiente como se hacía habitualmente en el Renacimiento, las capillas se incorporan al espacio que discurre plegándose por el perímetro. Es un objeto manierista, ya no esencialista: deviene Acontecimiento. Miguel Ángel introdujo el giro, el punto de inflexión, la potencia del movimiento de la curvatura, que con Borromini, ya será curvatura variable.

Vemos la potencia de producción del giro de la columna de la capilla Sforza interpretada de forma paradigmática en la planta de San Carlino alle Cuatro Fontane de Borromini, donde las columnas se abren definitivamente, forzando la insinuación de Miguel Ángel, marcando el ritmo que acompaña a la geometría según la cual la materia discurre; los tramos se han vuelto curvos siguiendo una continuidad que incluye hacia adentro el espacio, concentrándolo; una curvatura variable propiciada por un pliegue a partir del punto de inflexión.

Parece como si el objeto arquitectónico estable, se hubiera puesto en movimiento infinito, y admitiera modificaciones continuas, impulsadas por una trama en la que se ha

¹³ GILLES DELEUZE. El pliegue, Leibniz y el Barroco. Paidós, Barcelona, 2015, Pág 51

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

introducido la fuerza. Gilles Deleuze diría arquitectura-*objetil*¹⁶, objeto arquitectónico que prospera según la fuerza de la curvatura, no hay una relación forma-materia, sino una modulación temporal que muestra variación y desarrollo continuo.

Si ahora nos situamos en el interior, en el centro del espacio, podemos experimentar el punto de vista, la variación. Borromini ha sustituido el centro por el punto de vista. El espacio se está definiendo como el orden de las distancias entre los distintos puntos de vista; espacio escenificado en puntos de vista que representan distancias. En la generación de la planta el centro se multiplica, y hay una inclusión del espacio hacia dentro a través de curvas generadas por puntos de inflexión de la curva de origen; curvaturas variables que generan, no centros, sino puntos de vista, focos, lugares de conjunción de los vectores de curvatura (líneas perpendiculares a los distintos puntos de la curva). Hay una especie de intimidad en el foco.

La introducción de estos elementos diagonales en sus trazas es, a partir de aquí, una constante en Borromini. Son siempre puntos de inflexión que generan esa geometría variable hacia adentro o hacia afuera, hacia el espacio urbano. La posición diagonal imprime a la planta un movimiento centrado, centrífugo, que es lo que le permite desplegar su geometría.

IV. INMANENCIA Y TRANSCENDENCIA: EL PAISAJE INTELECTUAL DONDE ESTÁ BORROMINI

Con el Barroco parece que la naturaleza ha dejado de representar esa perfección divina, y ahora es un *continuum* inabarcable, que incluye la imperfección, la vida, el mundo y la realidad, pero sobre todo, incluye a Dios. La naturaleza es intensidad. En el ambiente ha entrado el caos, el desorden, la multiplicidad, el movimiento.



FRAGMENTOS DE LA FUENTE
DE LOS CUATRO RÍOS. BERNINI

RAGAZZO DA UN RAMARRO.
CARAVAGGIO

Walter Benjamin critica de las visiones denigratorias del barroco, provenientes del clasicismo. Por ser un período de decadencia y perturbación, estaría condenado a ser

¹⁶ Deleuze menciona el *objetil* en varias de sus obras, como objeto de forma inestable o metaestable, sometida a una norma o módulo, el objeto se sitúa en un continuo por variación. Véase, entre otras GILLES DELEUZE. *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Ed. cit. Pag. 30

evaluado a la luz de los momentos de esplendor y equilibrio. Benjamin se esfuerza por rescatar el sentido positivo de los períodos de decadencia en general, bajo el presupuesto de que las ruinas de una época son más elocuentes que los supuestos momentos de esplendor.

Propone el concepto de alegoría como fenómeno barroco frente al símbolo; si el símbolo “*tal como lo habían visto los mitólogos románticos, se mantiene tenazmente igual a sí mismo*”, la alegoría se muestra como un movimiento violento de desintegración. Benjamin detecta las posibilidades antiartísticas de la alegoría y las vuelve contra el ideal clásico de la bella apariencia, oponiendo la desarticulación alegórica a la idea simbólica de totalidad¹⁷.

*“En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el eidos se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca. En los áridos rebus resultantes se encuentra depositada una clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos. La misma manera de ser del Clasicismo le impediría percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella physis sensible.”*¹⁸

El Barroco entiende que la perspectiva no es un objeto, es únicamente un *modo del ser* que no es posible representar en toda su infinitud, sino solamente a través de facetas parciales que provienen del sujeto, que ya no se presenta como algo independiente del objeto sino como su continuidad, o su *modo*. Un *modo*, o *forma de ser* que es lo que permite establecer un orden donde habitar.

Spinoza propone los *modos* y los *atributos* como las manifestaciones o expresiones de esta realidad inmanente. La base en la que se apoya Spinoza es la existencia de una sola y única *Sustancia* de una sola naturaleza. La distinción de las cosas no es una distinción numérica sino cualitativa. A la sustancia Spinoza la llama Dios, un Dios extraño, no es ningún ente y no crea fuera de sí; Dios es toda la *realidad*, que está conectada entre sí formando esta única sustancia o ser sin que haya nada exterior a ella. En la Sustancia de Spinoza, pensamiento y extensión cobran igual importancia, son sólo expresiones de una misma realidad inmanente. El Barroco incorpora la materia: el cuerpo y lo material entran en juego, ya no son sólo representaciones, aspectos menores, forman parte esencial de la realidad¹⁹.

*“...en la naturaleza no aparece nada que no sea la sustancia y sus afecciones...”*²⁰

La belleza objetiva ahora se disuelve en los abismos de esta nueva naturaleza, realidad dinámica, que ya no es modelo a la semejanza de un Dios exterior, sino pura inmanencia e infinitud, eterno retorno de un devenir ilimitado, de una multiplicidad. La naturaleza son fuerzas, diferencias de intensidades.

Leibniz describirá la fuerza que compone la realidad. Según Leibniz, extensión y movimiento, figura y número no son sino manifestaciones extrínsecas de la realidad.

¹⁷ Cfr. LUIS IGNACIO GARCÍA, Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. Constelaciones nº2, diciembre 2010.

¹⁸ WALTER BENJAMIN. Op. Cit.

¹⁹ Cifr. SPINOZA, Ética. Traducción Vidal Peña, Alianza editorial, Madrid 2014.

²⁰ *Ibid.* SPINOZA

Hay algo que se encuentra más allá de la extensión y el movimiento, que no posee una naturaleza puramente geométrica-mecánica, y en consecuencia es de naturaleza metafísica: es precisamente *la fuerza*. De dicha fuerza proceden tanto el movimiento como la extensión. Los elementos constitutivos de la realidad son algo que se haya por encima del espacio, del tiempo y del movimiento; substancias como principios de fuerza, una especie de *puntos metafísicos* o fuerzas originarias: las *Mónadas*.

La mónada es un *pliegue que se despliega* en el tiempo. Todo lo que le sucede a la mónada está incluido en ella: pasado – presente – futuro, incluido en el sujeto. Leibniz nos dice que en los compuestos todo fluye, es un *plenum*, donde toda la materia está conectada y unos movimientos proceden de otros, y éstos mueven a su vez a otros cuerpos²¹.

El perspectivismo de Leibniz es la perspectiva desde un lugar, desde un *foco* que posibilita la representación de la realidad. Según Gilles Deleuze, el foco es una *potencia de ordenar*²², una condición para la manifestación de la realidad, un modo de ser, una expresión del ser. Hay una analogía con los *modos de ser* de Spinoza y el *foco* desde el que Leibniz capta la realidad. El punto de vista es como el *vértice del cono*, es la condición bajo la cual se capta el conjunto de la variación, es la conexión de todos los perfiles, no sólo de un perfil.

Ya no hay un único foco o punto de vista que capta la realidad como un objeto. La perspectiva renacentista es un espacio dominado por el ojo; una estabilidad condicionada por la inmovilidad del sujeto abstracto. De la misma forma la realidad representada aparece inmutable y ajena al devenir, estática. El *perspectivismo* barroco no es ya un intento de ofrecer la realidad (o la naturaleza) como objetiva, más bien será una síntesis donde se enlaza lo subjetivo y lo objetivo, es la condición o modo bajo la cual se ordena el caos.

La nueva naturaleza, ya no es la naturaleza clásica ideal, ahora incluye toda la realidad. También Carvaggio con su pintura desgarró esa *belleza natural* para descubrir una realidad cruda, que se acerca a la idea de naturaleza que el barroco quiere expresar y que no excluye la imperfección.

(...) por esencia al clasicismo le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y la fragilidad de la bella *phýsis* sensible. Pero es esta precisamente, oculta debajo de su pompa extravagante, proclama la alegoría del Barroco con un énfasis que no tiene precedentes.

Benjamin nos hace notar que lo que al Barroco le interesa expresar es la naturaleza es su carácter caduco. Esta naturaleza que se ha impreso en el devenir de la historia es la naturaleza ya caduca; la naturaleza se plasma como decadencia incontenible. El tiempo ha entrado en la concepción de la naturaleza que ya no aparece idealizada, paralizada en la imagen perfecta de un Dios, lleva grabado el tiempo, y con él su caducidad, su decadencia. Solo estas hacen posible la historia.

²¹ G. LEIBNIZ. *Ensayos de teodicea*. Sígueme, Madrid 2013

²² Gilles Deleuze, se ocupa de esta comparación del pensamiento barroco con el arte barroco. GILLES DELEUZE, *Op cit.* Cap. 2. *Los pliegues en el alma*.

V. MATERIALIDAD Y CORPOREIDAD

El arte Barroco incorpora la materia: el cuerpo y lo material entran en juego, ya no son sólo representaciones, forman parte de la realidad. Pensamiento y extensión tienen para nuestros filósofos barrocos el mismo estatus.

El cuerpo ya no es el del hombre que representa Leonardo como objeto de perfección, ahora su importancia es precisamente su materialidad, su corporeidad, no su forma. Nietzsche reclamará más tarde *hacer del cuerpo el hilo conductor para entender el mundo*²³. La materialidad ocupa un puesto importante en la estética barroca, da cuenta del movimiento tratando de no paralizarse en la representación.

La arquitectura de Borromini es una combinación de velocidades, fuerzas y remansos, y existe una composición entre ella y el cuerpo que la experimenta, que nos vuelve parte de una misma cosa, algo como el encuentro de un nadador con las olas del mar. La materia arquitectónica de Borromini roza los cuerpos.

“Los edificios de Bernini se ven con los ojos, los de Borromini se sienten con el cuerpo entero”²⁴

La inflexión deviene inclusión. La materia se resiste a organizarse como forma y se produce una ruptura de la unidad armónica; refleja el caos, la *physis* se desvela como reserva de potencialidades y nos incluye. La materia es materia-fuerza, y la fuerza se revela en el cuerpo, siendo la fuerza elástica de los cuerpos la expresión de la fuerza comprensiva.

San Carlino: la tendencia de la materia a conciliarse con lo fluido

San Carlino, como hemos visto, evoluciona desde una traza sencilla que se va complicando; el espacio compartimentado en formas geométricas simples, fluye en formas complejas, se curva y se pliega interiormente sobre sí mismo, hasta constituir un único espacio complejo y concentrado. En él se articulan nichos de distintos tamaños que cubren los muros que de este modo parecen plegarse. Se desvela la potencia de desarrollar infinitamente todas las cosas, la proliferación, el despliegue, o la continuación del pliegue.

El desarrollo de la planta es de gran complejidad. Las columnas se han desdoblado y se reparten por el espacio siguiendo verticalmente su curvatura interna, dando apoyo al entablamento que recorre el espacio sin interrupción, reproduciendo la forma concentrada de la planta. Tiene un carácter de material continuo; formas geométricas se enlazan a través de pliegues formales, de curvas tangentes, asíntotas, composiciones geométricas complejas que no delatan las formas básicas del trazado. Es un espacio heterogéneo compuesto por momentos e instantes que se identifican con las posiciones. Hay un espesor, una profundidad, se ha introducido el tiempo en el espacio.

²³ Citado en J.M. HERNANDEZ LEÓN. Op. Cit.

²⁴ ANTHONY BLUNT, *Borromini*, Alianza Editorial 1979.

El interior de la cúpula de San Carlino reproduce los poros en una textura material. La textura forma parte del espíritu del barroco, es lo material más básico y es en el límite donde se determina, antes de la ruptura del material, en sus estratos, su cohesión. La textura es lo que determina la forma de los pliegues, es por ello, *materia de expresión*²⁵, modo de expresión corporal, lo material que define un cuerpo. Lo material plegado, que Borromini sitúa abajo, remite a un punto más elevado o espiritual que contiene el secreto de los pliegues materiales. Estas fuerzas de la materia remiten a fuerzas del alma, y en San Carlino se produce una transición que lo expresa separándolo.

Sant´Ivo: la materia fluye hacia una unidad comprensiva

Si en San Carlino, las tres partes de la iglesia, muros, pechinas y cúpula están organizadas según principios diferentes, sin embargo, en Sant´Ivo, Borromini prolonga la forma de la planta en toda la altura de la iglesia, pues va contrayendo la planta hasta la base de la linterna a modo de tienda de campaña. La planta es completamente central y simétrica respecto a seis ejes. Pero hay un efecto de movimiento, de repetición rítmica: *Quizás no haya habido nunca una más completa y perfecta expresión de la idea barroca del movimiento*²⁶. San Ivo asciende hacia el piso de arriba desde su base plegada y material que posibilita a base de pliegues mínimos, lo orgánico, asciende hacia una unidad espiritual, una fuente luminosa o punto de vista.



CÚPULA Y LINTERNA DE SAN CARLINO CÚPULA Y LINTERNA DE SANT´IVO

Si San Carlino es la materia fluida que envuelve el cuerpo haciéndolo participe de un todo material, en un movimiento que concentra, como en un orden de *impresión*, causalidad transitiva horizontal; en Sant´Ivo la materia fluye en un movimiento vertical que prolifera en una unidad comprensiva, un orden de *expresión*, causalidad vertical inmanente. Es el régimen de lo corpóreo o material separado por un gran entablamiento del interior de la mónada, creando entre los dos *claroscuros* que llenan el espacio de la experiencia de San Carlino; y el régimen de lo espiritual que se eleva desde la base material sin discontinuidad expresando la convergencia del mundo material y el punto de vista espiritual.

²⁵ GILLES DELEUZE, *Op. Cit.* pag 53

²⁶ ANTHONY BLUNT, *Op. Cit.*

La fuerza se revela en la materia y envuelve el cuerpo, materia capaz de producir afecciones desde un interior cerrado, y un cuerpo capaz de recibir pasiones.

El pensamiento de Spinoza supone un rescate del cuerpo. En *Ética demostrada según el orden geométrico*, Spinoza afirma que cuerpo y mente son atributos constituidos por relaciones que se fortalecen o se deshacen de acuerdo a leyes complejas. La vida implicará tanto las fuerzas corporales como las potencias intelectuales y ambas serán atributos de una única sustancia. A partir de sus reflexiones sobre el mundo, Spinoza propondrá un nuevo modelo: el cuerpo, y declarará: “*No sabemos lo que puede el cuerpo*”²⁷. Esta afirmación no implica la desvalorización de la razón, pues cuerpo y razón estarán en el mismo nivel, en el de atributo. Spinoza propone un paralelismo entre ambos y elimina cualquier preeminencia de uno sobre otro: “*lo que es acción en el alma también es necesariamente acción en el cuerpo, lo que es pasión en el cuerpo también es necesariamente pasión en el alma*”²⁸.

VI. EL PLANO: PLEGADO Y DESPLEGADO

*El pliegue infinito pasa entre la materia y el alma*²⁹

También hay materialidad en el pliegue. La geometría de los muros abandona la retícula ortogonal para individualizarse en un juego de concavidades y convexidades. Aparece el pliegue de la *materia*; pliegues al infinito. *Hay una tendencia en la materia a desbordar el espacio a conciliarse con lo fluido. La unidad más pequeña de la materia es el pliegue y no el punto*³⁰. En el barroco, todo exterior se pliega en un interior.

*El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis*³¹.

El arte renacentista se establecía desde un modelo, se modelaba o moldeaba con las reglas del clasicismo; su forma se cerraba en el objeto. El barroco proyecta la forma en formas dinámicas, que no pueden cerrarse en el término objeto. La forma deviene *metaestable*³², contienen como una potencia de cambio, una forma distinta que la que deriva de la noción clásica de estabilidad. Por ello el Barroco modula y no modela. Moldear es dar forma definitiva. Modular es moldear de manera continua y variable. Si la arquitectura del Renacimiento había moldeado sus formas conforme a un molde o modelo, el barroco modula. El molde es cerrado y estático, el módulo permite la variación infinita.

²⁷ SPINOZA. *Op. Cit.* Parte tercera, proposición II, escolio.

²⁸ GILLES DELEUZE. *Spinoza. Kant. Nietzsche*. Trad. Francisco Monge, Barcelona, Labor, 1974. Pag 24

²⁹ GILLES DELEUZE. *Op cit.*, pag 50

³⁰ *Ibid.*

³¹ W. BENJAMIN. El origen del drama barroco alemán. En obras, Abada editores, 2006-2008

³² El concepto de metaestabilidad es desarrollado por GILBERT SIMONDÓN en *La Individuación*, Cactus, 2009

La pareja materia- fuerza es la característica del barroco, y sustituye a la materia-forma; el barroco muestra la fuerza en un intento de desestabilizar la forma, haciéndola progresar y proliferar.

*Soy inaprensible en la inmanencia*³³

La arquitectura barroca se despliega a partir del punto de inflexión. Como hemos visto, el desplazamiento de las columnas como *bisagras fuera de sus goznes* da lugar a un movimiento que deviene infinito y se traduce en pliegues, repliegues, despliegues. Los pliegues interiores que en la arquitectura de Borromini se cierran en *cofres donde reposa el absoluto*, donde se expresa magistralmente el interior barroco, ahora se revelan en los planos, los planos exteriores. La fachada se agujerea y se curva según los repliegues de la materia y es pura receptividad. El pliegue barroco separa entre el alma reflejada en el interior cerrado, y su cuerpo material volcado a los otros cuerpos, al espacio público, deviene *socius*.

Pero el mecanismo es el mismo, se rige por esa extraña armonía que los pone en relación o por el paralelismo spinocista que les da un carácter simultáneo y coincidente, intensivo.

El claustro de San Carlino: la producción del movimiento

En el claustro de San Carlino, Borromini dispone de muy poco espacio y lo aprovecha brillantemente otorgándole unidad y fluidez. Es de planta rectangular, pero al cortar las esquinas introduce el movimiento; aparece el ritmo, el ritmo que expresa la repetición y la diferencia, la diferencia de intensidades, la fuerza, que hace que en los extremos de su planta rectangular, las columnas giren, bailen y se abran produciendo el chaflán, el plegado del plano convexo.

El ritmo no es uniforme, lleva implícita la fuerza y el impulso, pues muestra la variación y la diferencia, la posibilidad del pliegue. Es *metaestable*, contiene una energía potencial que admitiría una variación continua.

El plano de San Carlino: la gran curvatura variable

El plano de fachada pasa entre el exterior colectivo y el interior espiritual subjetivo, pero pasa en un pliegue continuo, infinito que le otorga espesor.

La fachada de San Carlino, el paño que contiene la puerta es convexo, pero se une a los cuerpos laterales con una curvatura cóncava, trazando como una S; un gran pliegue que contiene múltiples pliegues aumentando el espesor del plano, su entidad material. Un gran despliegue en curva de elementos plegados. Las columnas superpuestas en la fachada, dejan huecos entre ellas que admiten columnas de un orden menor, y entre ellas

³³ *Soy inaprensible en la inmanencia, pues resido tanto entre los muertos como entre los seres que aún no han nacido*, P. KLEE, *Journal*, trad. fr. P. Klossowski, París, Bernard Grasset, 1959. Cit. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Trota 2013

nichos que contradicen la curvatura convexa del plano sobre el que se sitúan las columnas. Hay por tanto, dentro del plegado en S mencionado, un despliegue de elementos hacia adentro y hacia afuera, subdividiendo el gran pliegue en pliegues menores, que proliferan del primero. Por eso el despliegue no es lo contrario que el pliegue; éste ha proliferado, se ha desplegado en más pliegues menores hacia adentro, que podrían ir hasta el infinito.

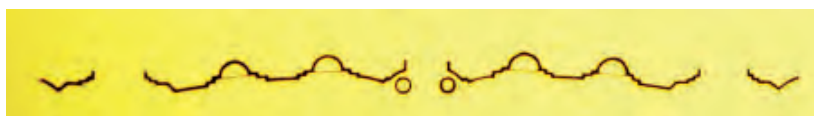


FRAGMENTO DE LA FACHADA DE SAN CARLINO

El plano deviene inestable, se ha aplicado una fuerza, que lo pliega y lo pone en movimiento; la curva se complica (pliegue dentro de pliegue) generando espesor, creando un umbral. Un umbral formado de materia, el máximo de materia para un mínimo de extensión; así es el plano barroco.

El plano del Oratorio de los Filipenses: *el pliegue laminar*

La fachada del Oratorio de los Filipenses está construida sobre una curva continua. En esto puede parecer similar a San Carlino, pero la curva es mucho menos pronunciada pues los planteamientos son bien distintos. Parece que se solicita al arquitecto que la fachada fuera de ladrillo. Puesto que no pudo tratarla de un modo escultórico, adoptó el sistema contrario intentando señalar el plano como elemento dominante; Borromini escribe en el *Opus Architectonicum*: “*qué maravilloso sería si pudiera construir la fachada de una única pieza de terracota*”³⁴. Dispone ladrillos muy delgados y regulares, con poca argamasa, en un entramado finísimo. Si San Carlino es una gran masa de mampostería que se curva con riqueza hacia adentro y hacia afuera, la fachada del oratorio transcribe el movimiento en su ligereza, plegándose levemente como una lámina metálica a la que se ha aplicado una fuerza.

SOLUCIÓN DEFINITIVA DE LA FACHADA DE LOS FILIPENSES
(dibujo Paolo Portoghesi)

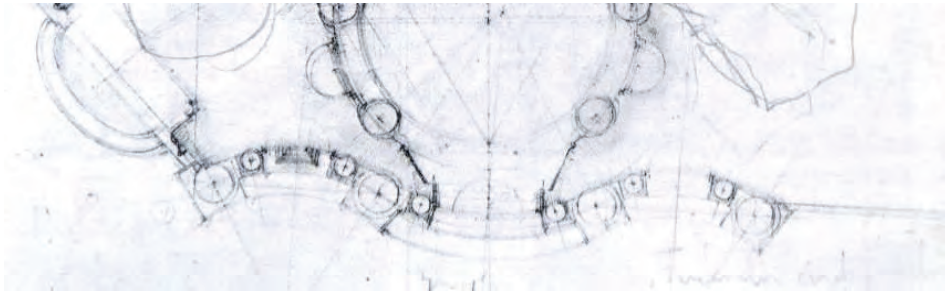
³⁴ Descripción de la *Opus Architectonicum*.

La lámina ha de mostrar también su condición flexible, su materialidad, su fluidez; el ladrillo, de mínimas piezas, se ha tratado como un material continuo con un resultado de gran elegancia en su nueva condición laminar, como un trampantojo de otra índole.

VII. UNIDAD COLECTIVA-UNIDAD CONCEPTUAL: EXTERIOR E INTERIOR BARROCO

*Las mónadas no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ellas, no tienen agujeros ni puertas...*³⁵

San Carlino: la fachada escindida



DIBUJO DE LA FACHADA DE SAN CARLINO. Albertina de Viena

En San Carlino la fachada se escinde, el plano se separa casi literalmente, atiende al exterior, al espacio de la calle, a las fuentes, a las sombras, al escorzo.

Borromini tiene en cuenta la fuente que se sitúa en la esquina y la incorpora desde el principio al diseño de la fachada, situando otro elemento similar al otro lado de la puerta, y pensando en una fachada simétrica. Gira levemente la fachada con respecto a la iglesia buscando el mejor ángulo para la calle; con este leve giro la fachada se despega; el exterior urbano es importante y sus condiciones son las que resolverán la traza. El juego de curvas cuando recibe la luz solar ofrece unos contrastes muy marcados que acentúan la curvatura del plano con el juego de sombras. Este exterior colectivo afecta al espacio público, urbano, y está pensado para él, para ser visto en escorzo, en una calle que quedará trasformada por un juego de pliegues acentuados con sombras; un exterior dramático, como en un teatro abierto, algo fantasmal, irreal. La fachada se ha desbordado ampliando los límites y extendiéndolos a la ciudad, con independencia de su interior, pero regida por los mismos criterios de proyecto.

³⁵ LEIBNIZ, *Monadología, Carta a la princesa Sophie*, junio de 1700

Al contrario que en la utopía renacentista de perspectivas indiferentes y solitarias, la ciudad barroca es un gran teatro, *poblado de bailarines barrocos*, deviene espacio social público.

Planos superpuestos: Conjunto dei Filippini, Santa Maria dei Sette Dolori y Colegio Propaganda Fide

En el Oratorio dei Filippini el resultado de la fachada no corresponde con lo que sucede en el interior. La longitud del oratorio sobrepasa el cuerpo saliente de la fachada que señala al exterior, a la plaza y se compone según esta, no atendiendo al interior que se encierra en sí mismo en otra composición. El Oratorio queda a caballo entre el cuerpo central y los cuerpos bajos laterales de la fachada. Los últimos tramos de fachada alojan sólo una parte de la iglesia; está detrás pero la fachada no la señala en absoluto.

En la iglesia de Santa Maria dei Sette Dolori, la relación entre la fachada y el interior es similar a la del Oratorio; de nuevo se establece una escisión; la fachada se compone independientemente y el interior no es previsible.

Lo mismo sucede en el conjunto del colegio Propaganda Fide, Borromini construye la pieza de la capilla de los Reyes Magos, que es de gran singularidad. Sin embargo la fachada no recoge su importancia en el conjunto y es trazada para la calle, con su espesor de sombras trazado para ser visto en el escorzo estrecho de la calle donde se sitúa, de forma uniforme y simétrica, ignorando un interior complejo.

Deleuze, en su análisis sobre el Barroco y la filosofía de Leibniz, hace notar que lo esencial de la mónada es que tiene un fondo sombrío de donde extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia afuera³⁶. La arquitectura Barroca constituye el ejemplo que caracteriza el sistema del pensamiento barroco: el Barroco construye capillas y cámaras en las que la luz procede de unas aperturas casi invisibles. Los interiores barrocos son como habitaciones sin puertas ni ventanas, como las mónadas, donde todas las acciones son internas.

La luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas; *la mónada no tiene ventanas* es un desarrollo de su propia esencia. Las fuerzas en la materia son exteriores, en el alma son interiores, y hay una escisión exterior-interior en la arquitectura barroca: ambos muestran lo mismo, pero ambos permanecen separados. Hay una tensión entre la fachada abierta y la interioridad cerrada, ambas reguladas por una correspondencia, una extraña *armonía preestablecida*; la conexión de interior-exterior no es directa sino que se realiza a través del orden, de la armonía, la racionalidad geométrica.

El Barroco extrae su potencia de *hacer lugares donde lo que importa está en el interior*³⁷. La mónada es la autonomía del interior, pero la independencia de la fachada es su correlato, regido por el mismo criterio. Interioridad infinita de la mónada y exterioridad absoluta de la materia. La fachada barroca se expresa por sí misma, hacia un

³⁶ Cfr. GILLES DELEUZE, Ed. cit. Pag 41

³⁷ Cfr. GILES DELEUZE, *Op. Cit.*

exterior social, urbano, colectivo. El interior barroco permanece cerrado, se ofrece en su totalidad desde un sólo punto de vista. Pero su composición se desarrolla con los mismos criterios, el mismo sentido que manifiesta ese *paralelismo*, esa *armonía preestablecida*.

VIII. PERMANENCIAS: BORROMINI Y EL TIEMPO

Los elementos en desuso, las formas con reminiscencias medievales, las múltiples impurezas formales que utiliza en su arquitectura Borromini, han dado lugar a diversas especulaciones. La mayoría de las críticas de sus contemporáneos se centraban en su modo de hacer *gótico*, en terminología de su época. Borromini no fue estudiado como artista plenamente barroco durante mucho tiempo. Su obra no se *localizaba* en un ideal artístico, estaba impregnada de anacronismos e imperfecciones, algo que se vino considerando como negativo a la hora de valorarlo como artista de relevancia.

La historia del arte muestra en muchos casos una linealidad temporal forzada, que deja a un lado todo aquello que no se ajuste a la norma. Foucault ve en esta manera de abordar la historia del arte, dos principios en acción: analogía y sucesión³⁸, que son los que impregnan esta forma de historia *positiva*. Esta manera de enfocar la historia define un ideal artístico muy distinto, un ideal que se separa de términos como expresión, violencia, alteración; se delimita en la negación del *pathos*, y Borromini no está ahí. Él abraza el *pathos* como parte de la esencia del Barroco, como lo hace también Caravaggio. Ambos forman un arte híbrido que manifiesta la ruptura del paradigma renacentista.

Aby Warburg descomponía, y deconstruía todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte; sustituía un modelo *natural* (ciclo vida-muerte), por un modelo *cultural* de la historia, donde los tiempos se expresan por estratos, bloques híbridos, rizomas y complejidades. Sustituye el modelo ideal por un modelo que se expresa en supervivencias, en imágenes que se relacionan no cronológicamente. La arquitectura de Borromini tiene una referencia en esta concepción de la imagen de Warburg.

Pero *¿No habrá un tiempo de los fantasmas, un retorno a las imágenes, una supervivencia (Nachleben) que no esté sometida a la inmitación?*³⁹

La idea de la imagen de Warburg es el *resultado de movimientos que provisionalmente han cristalizado en ella*⁴⁰. Nos invita a pensar la imagen como un momento energético o dinámico. Warburg quiere comprender la vida de las imágenes a través de la fuerza que interviene en ellas, y estas fuerzas se refieren al tiempo, a la dimensión del tiempo como un juego de potencias. La imagen no se puede disociar del actuar social, de sus impulsos intervinientes. No hay morfología posible sin un análisis de las fuerzas. Y hay fuerzas manifiestas, pero también hay fuerzas latentes de las que somos ignorantes, hay una patología del tiempo.

³⁸ M. FOUCAULT, *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid 1999

³⁹ Cfr. DIDI HUBERMAN, *Op. Cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

Borromini representa ese barroco del *pathos* que le une tanto a la pintura de Caravaggio, esa expresión de los movimientos invisibles, fuerzas y potencias. Piensa conjuntamente la diferencia, la distancia y el ritmo. La *imagen-pathos*, como diría Aby Warburg, trata de hacer visible lo invisible.



MEDUSA. CARAVAGGIO

LAOCOONTE. MUSEOSVATICANOS

Borromini expresa la tensión entre la innovación que pretende y sus anacronismos medievales; entre una exigencia de alteración de la forma de hacer clásica, y una voluntad de identificación, quizás con su temprana formación en la Lombardía, con las imágenes medievales que le acompañaron. Pero también con *lo clásico*, aunque su compromiso con la arquitectura clásica se mueve en ámbitos que no fueron los habituales. Él no rechaza la antigüedad sino los principios de la antigüedad fijados en los tratados; reivindica el derecho a remontarse a las fuentes, prescindiendo de la tradición por la que se habían reducido a formas normativas. Borromini se fija en ejemplos domésticos, como la villa Adriana o la Domus Áurea, o en la arquitectura de la última época del imperio, como las termas de Diocleciano, y sobre todo, en modelos de la época imperial extendidos por partes del imperio que recogían más fácilmente expresiones locales o permanencias también medievales.

Es singular el parecido de la fachada de San Carlino con la de uno de los sepulcros rupestres de Petra, o de la planta de la linterna de San Ivo y el templo circular de Baalbeck. Nuestro artista pudo basarse en los dibujos de reconstrucciones de monumentos antiguos que Montano realizó a principios del siglo XVI, o en el Codex Corner, que representaban casos singulares y no tan canónicos de la arquitectura clásica, o en las reconstrucciones de Villa Adriana llevadas a cabo por Ligorio, así como a las descripciones de la Domus Áurea de Nerón⁴¹.

⁴¹ Estas son las posibles fuentes que inspiran su arquitectura según señala Anthony Blunt en su libro *Borromini*, Alianza Editorial 1979.

Por otra parte, Borromini está influido por su educación de cantero en la Lombardía, y arrastra también con ello influencias medievales que ve y aprende en Milán. Repite en muchas de sus obras este contacto con el pasado medieval y no se limita a imitar las formas sino que hace que sean parte de sus propias creaciones dándoles plena vigencia. Los nervios que articulan la bóveda del Oratorio y la capilla dei Regi Magi nacen de las pilastras, como si de una estructura gótica se tratara y recorren el espacio como atándolo sobre sí mismo.

En Sant'Andrea della Fratte, la traza del tambor tiene semejanza con una tumba del último periodo romano cerca de Capúa y que tiene por nombre la Conocchia⁴².

Borromini se nutre de estas imágenes para impregnar su arquitectura de permanencias y anacronismos que le ayudan a articular su discurso arquitectónico barroco. Sus supervivencias le acercan más a la representación de la pluralidad y la riqueza, presentando una estratificación temporal donde emergen capas del tiempo, donde los pasados son posibles en una nueva lectura diversa; le hacen plenamente moderno en su tiempo, plenamente barroco.

IX. ¿QUÉ ES EL BARROCO?

Cuando Spinoza publica su *Ética demostrada según el orden geométrico* (1665), Borromini sigue vivo, pero seguramente ya no pudo leerla. Quizás si lo hubiera hecho habría visto expresada su arquitectura, reflejada en un pensamiento, intuida en una forma de expresión diferente, en un texto filosófico. Él ya había notado esa intensidad del barroco, y le había dado forma arquitectónica. Spinoza es un racionalista, toma un axioma y a partir de él produce racionalmente. Esta urdimbre racional discurre paralela al rigor geométrico con el que Borromini genera sus formas arquitectónicas. Son formas racionales de expresar la complejidad que a su vez se escapa a la razón. Son reglas de producción. Spinoza expresa su sustancia, que es Dios, y que es un *mundo saturado*⁴³; parte de un axioma y lo hace proliferar de forma geométrica, a base de proposiciones, conceptos, escolios. Un mundo intensivo, de alta densidad, pero inestable, como el de Borromini, que partiendo de un triángulo equilátero, que sería su axioma, le hace proliferar también geoméricamente a partir de sí mismo y a través de simetrías, circunferencias, ejes, tangencias, circunscripciones...

Y todo ello produce una planta que muestra abiertamente la inestabilidad de un flujo fluido, y que evoluciona en una linterna, que ya no admite simetría, ni plano privilegiado de proyección; deviene turbulenta y se realiza por proliferación. La línea se repliega en espiral para desembocar en un movimiento suspendido entre el cielo y la tierra, y *desaparece el contorno que se difumina en espuma o crines*⁴⁴ subiendo por encima de las

⁴² Estas referencias están documentadas en los textos de Paolo Portoghesi y Anthony Blunt.

⁴³ Cfr. GILLES DELEUZE. *Kant y el tiempo*, Cactus 2008, prólogo.

⁴⁴ GILLES DELEUZE. *Op cit.*

cubiertas romanas y apareciendo junto al Pantheon, allí siempre, señalando al cielo, al Dios de Spinoza, a la Sustancia, a la Naturaleza.



La experiencia de la arquitectura de Borromini consigue inquietar, acerca a la vivencia de lo indeterminado, de lo desconocido y hace participe al sujeto del objeto arquitectónico que lo incluye elevándolo a lo sagrado, a lo divino inmanente, que es lo inaccesible. Por ello sus interiores resultan turbadores; se acerca a lo sublime, a la imposibilidad de representar el infinito, la totalidad⁴⁵. Niega la representación consoladora del ideal de belleza que proponía el arte clásico, *la forma autosuficiente donde resonaba la armonía del mundo*⁴⁶. Dios ha cambiado de estatus, ahora aparece inmerso en los interiores y no es necesario acudir a formas bellas e ideales de belleza, ya no es ese Dios tranquilizador y trascendente; ahora Dios nos envuelve, es un Dios-sustancia del que formamos parte, que nos eleva con él y nos acerca a lo desconocido, inquietante.

Quizás Borromini fuera a villa Adriana en Tivoli, y viera el Teatro Marítimo o las construcciones de lo que llaman la Piazza D'oro o la plaza de las Tres Exedras. También se daría cuenta entonces que la arquitectura tenía más posibilidades que las que le daban los cuatro órdenes de Vitruvio, admitía combinaciones infinitas. Tal vez también, habiendo leído a Séneca admirara el estoicismo, como lo hizo el emperador Adriano, y, mientras observaba su villa, como Marguerite Yourcenar, pensaría en Adriano diciendo:

*Inclinábame a creer como algunos de nuestros sabios más atrevidos, que también la tierra participa de esa marcha nocturna y diurna que las santas procesiones de Eleusis simbolizan en su humano simulacro. En un mundo donde todo es torbellino y fuerzas, danza de átomos, donde todo está arriba y abajo a la vez, en la periferia y en el centro, me costaba imaginar la existencia de un globo inmóvil, de un punto fijo que al mismo tiempo no fuera moviente*⁴⁷.

⁴⁵ Cfr. REMO BODEI. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Siruela, 2011

⁴⁶ J.M. HERNÁNDEZ DE LEÓN. *Op. Cit.*

⁴⁷ MARGERITE YOURCENAR, *Memorias de Adriano*

E intentaría construir el movimiento, y representar la fuerza, en una inevitable limitación, en un punto del espacio y en un segmento del tiempo. Allí desplegaría su materia arquitectónica haciéndola proliferar representando la fuerza, el valor del movimiento.

Pero también es posible que Borromini sólo fuera parte de su tiempo. El mismo tiempo en el que ocupaba otro espacio Spinoza, que también hacía proliferar su filosofía con rigor geométrico, paralelamente, plegando, pliegue sobre pliegue, axiomas, postulados, proposiciones, escolios, otros escolios...; columnas curvas, giros, puntos de inflexión, convexidades, concavidades, hornacinas, huecos, pilastra sobre pilastra..., son sistemas saturados.

Pero en ambos casos Borromini expresa un Barroco que convoca a la naturaleza-*physis* como reserva de potenciales, al movimiento, a los dioses presocráticos y a Dionisos como hubiera querido Nietzsche:

*Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina*⁴⁸

Un barroco que bien puede ser otro barroco, quiero decir de otro tiempo, enlazado en bucle o pliegue, un tiempo estratificado que permite intercambios y reversibilidades, donde los pasados son posibles, que vuelve como en un eterno retorno, que bien puede ser un barroco actual, lleno también de *estrellas danzarinas* como salpicado de querubes borrominianos.

X. TOPOLOGÍA BARROCA CONTEMPORÁNEA

Aunque habitualmente el término de arquitectura postmoderna señala expresamente un modo de hacer arquitectura que se desarrolla entre las décadas 70 y 80 del siglo pasado..., creemos que en arquitectura el ámbito del discurso posmoderno es mucho más amplio.

La decadencia del proyecto moderno como proceso que culmina en una finalidad, en un ideal de progreso, coincide con la crisis de la representación como paradigma artístico. La modernidad supone la existencia de una racionalidad global. En la postmodernidad entra en juego la diferencia y se abraza la convivencia de racionalidades plurales.

La crisis del proyecto moderno sigue particularmente vigente en la contemporaneidad, y por ello en el discurso arquitectónico actual.

Aunque no pretendemos quedarnos en una simplificación cultural que trace periodos artísticos, ignorando la diversidad de manifestaciones en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, si vamos a hablar de *pautas culturales dominantes*⁴⁹, que evidencian etapas distintas respecto a su significación. En este sentido nos vamos a referir a la

⁴⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997

⁴⁹ FREDERIC JAMESON. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

arquitectura dominante que tiene lugar en la primera parte del siglo XX, previa a la introducción del postmodernismo.

La certeza de un fundamento fuerte y con vocación universal, en arquitectura se había evidenciado con fuerza en lo que se ha llamado *Movimiento Moderno* y en el *Estilo Internacional*. Este discurso partía precisamente de esta racionalidad única moderna, podemos llamarlo, siguiendo a Françoise Lyotard, *metarelato arquitectónico*, e irrumpe con gran fuerza y repercusión en el aspecto de nuestras ciudades, casi a nivel internacional a mediados del siglo pasado.

Si los avances técnicos del siglo XVIII habían tenido una percepción común del progreso del objeto técnico como marcha hacia adelante, pues la mejora y desarrollo de la herramienta se recibía como una prolongación del cuerpo humano, donde el hombre seguía siendo individuo técnico⁵⁰, en el siglo XIX comienza una frustración ante el progreso que cristaliza en el desarrollo de la metrópoli y el capitalismo del siglo XX. La máquina reemplaza al hombre y hay una discontinuidad entre el hombre y el individuo técnico. El discurso arquitectónico está presidido por una reflexión sobre la máquina, la industria y el trabajo artesanal. Hay una ambigüedad en la reflexión sobre la tecnología, una relación con ella que denota cierto malestar, por un lado, y admiración por el otro, sin que la idea de progreso se presente sin reparos.

La reflexión sobre el progreso está encima de la mesa y hace emerger un interés por la artesanía como respuesta alternativa, o al menos complementaria, al desarrollo de la industria, al objeto técnico. Esta tensión parece resolverse finalmente en un optimismo referido a lo científico, lo tecnológico o lo social, con cierto grado de utopía arquitectónica, que otorga a nuestra disciplina, entre otras, capacidades de transformación social. Estos principios son los que se estructuran a partir de lo que se ha llamado la arquitectura radical europea⁵¹.

El rastro del postmodernismo en arquitectura, en cambio, se detecta de forma dispersa y transversal. Actualmente el discurso arquitectónico es tan amplio que resulta casi inabarcable. Se trata únicamente de seguir el rastro de algunos de los ejemplos más explícitos, y de señalar indicios que han resultado significativos. Explorar la postmodernidad no en clave temporal, o más bien, con otra forma de temporalidad, donde, el barroco se presenta a modo de neobarroco.

Gilles Deleuze en su citado texto sobre El Pliegue⁵², sugiere varios rasgos que explican la especificidad del Barroco y, con ello, la posibilidad de extenderlo fuera de sus límites históricos. Nosotros hemos repasado también una serie de categorías que extraemos del análisis de la obra de Borromini y que extendemos a la arquitectura postmoderna. Otro

⁵⁰ Cfr. GILBERT SIMONDÓN. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo libros, Buenos Aires 2007

⁵¹ Así se refieren Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co a la arquitectura que defiende el grupo más característico de arquitectos europeos encabezados por Le Corbusier, que participan en los primeros congresos de la CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura). MANFREDO TAFURI Y FRANCESCO DAL CO. *Arquitectura contemporánea*. Historia universal de la arquitectura. Aguilar 1980.

⁵² GILLES DELEUZE, *op. cit.*, cap.3, ¿Qué es el Barroco?

modo de cuidar el espacio que enlaza en bucle con la arquitectura de Borromini como paradigma barroco.

Hermeneutica e interpretación. Una arquitectura híbrida: hacia la no superación. Permanencias e impurezas del tiempo



PABELLÓN ROLEX. SANAA

TERMAS DE VALS. PETER ZUMTHOR

La incorporación de elementos modernos es una constante en las obras de nuestra arquitectura contemporánea. La interpretación de Mies Van der Rohe en la obra de los japoneses SAANA o el sesgo fenomenológico del suizo Peter Zumthor, que también contiene elementos modernos son ejemplos que no promueven la superación, sino la reinterpretación.

La arquitectura contemporánea crece en el Movimiento Moderno, tomando sus elementos e incorporándolos al discurso contemporáneo, transformándolos en otro relato. Podemos relacionar esta actitud con la hermenéutica de Vattimo; un envío de mensajes cuyo sentido debe ser entendido he interpretado. Una ambigüedad entre la proximidad y la distancia. Es una hermenéutica como ontología y no como método, que incorpora las distintas posibilidades acontecidas, y que no trata de superar, sino de incorporar el discurso moderno, pero ahora interpretado de otro modo.

Recordamos las interpretaciones que hace Borromini de su maestro Miguel Ángel, incorporando a sus trabajos distintas posibilidades a partir de sus textos (obras), sin tratar de superar sino más bien de integrar su modo de cuidar el espacio. Y del mismo modo que también nuestro autor barroco incorpora lecciones medievales y expresiones clásicas que encuentra en su aprendizaje temprano, resultando esa arquitectura de referencias, enriquecida con anacronismos e impurezas.

Alegoría y montaje: Walter Benjamin. El tiempo sincrónico, lo fragmentario, lo superpuesto: el acontecimiento

Alvaro Siza, ya en los años 90, jugando con los volúmenes diversificados y los recorridos no lineales en la escuela de arquitectura de Oporto, proponiendo un recorrido disgregado, donde el espacio sucede, acontece como experiencia puntual y accidental.

La experiencia doméstica de las propuestas de SANAA y Fujimoto, no es uniforme ni continua. Las distintas estancias acontecen por separado, sin jerarquía, jugando con espacios fluidos en los que se insertan eventos domésticos.

Peter Zumthor disgrega el volumen en sus termas de Vals, para generar pequeños acontecimientos que suceden sin orden; una serie de descubrimientos en los que juega con el agua.

Benjamin plantea en su alegoría barroca una concepción asincrónica de tiempos superpuestos, intercalados, de tiempos en montaje. Este es el sentido de la cita entre pasado y presente que preside la construcción histórica de Benjamin:

*“La alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo orden dado” –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría.”*⁵³

El tiempo clásico de la arquitectura tenía un principio y un orden de expansión. La contemporaneidad, en cambio, propone un tiempo diversificado, yuxtapuesto, convirtiendo la experiencia de la arquitectura en acontecimiento, que no se presenta como un sistema sino como un instante casual, mostrando así su fragilidad. Hay una experiencia discontinua de la obra. Hay una lectura superpuesta de la realidad que ya no puede verse como un todo unitario. En la arquitectura acontece la simultaneidad-yuxtaposición: hay una experiencia de lo fragmentario, un cambio en el modo de la experiencia, los caminos de la afectación se modifican.

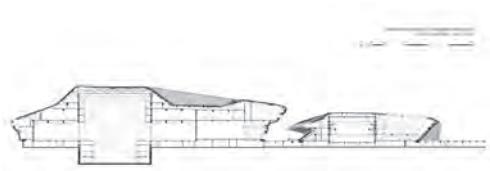
Se proponen conjuntos de simultaneidades, formas superpuestas sin orden jerárquico; no es, por tanto, un sistema cerrado, se pueden añadir más piezas; el sistema no se cierra admite adiciones, la obra está viva.

⁵³ Walter Benjamín. *Op cit.*

La potencia o la posibilidad: metaestabilidad



GUANGZHOU OPERA HOUSE/ ZAHA HADID,
2011



MEISO NO MORI MUNICIPAL FUNERAL.
TOYO HITO, 2008

El japonés Toyo Hito y Zaha Hadid, proponen en algunas de sus obras, envolventes independientes, autónomas, que cobran protagonismo, que son lo esencial-in-esencial por su peculiaridad. Son como mantas superpuestas al espacio interior, que corre por su lado. La envolvente se separa cobrando autonomía. Es lo inesencial, la diferencia que emerge, y que a su vez consigna su metaestabilidad.

La atención parece que se traslada a las pieles, poniendo la relevancia en el lenguaje. Esta arquitectura ya no tiene su referencia en la técnica como en el movimiento moderno, su articulación formal se independiza, ya no pretende ser resultado de un mecanismo específico; el lenguaje ha tomado el protagonismo y es la metáfora de la fuerza, el movimiento y la potencia.

La interpretación postmoderna de la *voluntad de poder* nietzschana a través de Vattimo o Deleuze, no es el dominio excluyente de un sujeto, que busca trascender en una temporalidad todavía lineal, sino el poder como potencia, como posibilidad. Es deseo o querer de potencia, basada en la afirmación, en la asunción de la finitud trágica, abriendo la posibilidad del otro, de lo diferente.

Esta idea de la potencia introduce una modificación del paradigma formal en la arquitectura. Aparece una crítica al proceso hyleomórfico y deja de interesar la forma estable. Surge entonces la metaestabilidad, como ya sugiere Albert Simondón en su texto *La individuación*. La forma metaestable, contiene una energía potencial que admitiría una variación continua. O como Gilles Deleuze sintetiza en su *objetil*, que sería en este sentido un *meta-objeto*. La potencia queda insinuada en la obra de arquitectura a través de lo formal. Luigi Pareyson, maestro de Vattimo, también había hablado de ello en su texto *Teoría de la formatividad*, distinguiendo entre forma formante y forma formada; en la forma formada está implícita la forma formante, y en la forma formante, anunciada, o potencialmente, la forma formada.

Como despegándose también de los grandes relatos modernos de los que hablaba Lyotard, la arquitectura ya no es esencialista, se fija en lo no-esencial, lo accidental. Entonces la envolvente sobrevuela por su cuenta (como ya lo hacía en el Barroco), el hipotético fondo de las cosas.

Hay dos cuestiones a tener en cuenta; por una parte el lenguaje metafórico que da cuenta de la potencia, que simboliza objetos metaestables; por otra la autonomía de las pieles y la escisión barroca exterior-interior. Zaha Hadid recubre su Guangzhou Opera House con una membrana de acero que pretende reproducir piedras naturales del río; en su interior se desarrolla un programa de usos propios de un centro cultural que se articulan por su lado. Toyo Hito cubre con un manto de hormigón *en armonía con la silueta de las montañas circundantes*, todo el programa de un cementerio que discurre por su parte. Ambos objetos, las piedras naturales de Hadid y el manto-montaña de Hyto, se integran en el entorno, lo reproducen o emulan, se mimetizan, reproduciendo el movimiento de la naturaleza, la naturaleza imperfecta de Borromini, la inmanencia.

La mónada es un pliegue, un adentro que se aloja en el interior de un pliegue, donde la inflexión de la materia deviene inclusión. Exterior e interior no se tocan nunca: la interioridad absoluta del principio de vida y la exterioridad absoluta de la materia, pero ambos discurren correlativamente, paralelamente.

Arquitectura atenuada: fenómenos de superficie

Vattimo radicaliza los mensajes que recibe de su maestro Gadamer y de Heidegger, debilitándolos, nihilizándolos. Articula una ontología hermenéutica debolista que tratará de debilitar cualquier estructura que intente imponerse sin poder ser discutida, y proponiendo a cambio una hermenéutica como nuevo espacio de encuentro para las corrientes actuales de pensamiento: una *nueva Koiné* como espacio de encuentro. Una *ontología del declinar*, en relación con la tierra del ocaso de Heidegger, donde el ser se da hacia su desaparición.

Sobre la arquitectura débil ya había escrito el arquitecto catalán Ignasi Solá Morales⁵⁴, a principios de los años 90 del pasado siglo, precisamente en relación con el pensamiento de Vattimo. Podríamos también llamarla *arquitectura atenuada*; una cierta renuncia a la importancia del objeto arquitectónico. La arquitectura pasa a tener un efecto como de mueble, de elemento mudable, efímero sin fundamento fuerte. Podríamos decir que se producen *fenómenos de superficie*. Por ello es en la envolvente donde se concentra la carga simbólica de la misma forma que lo hacía en el Barroco.

⁵⁴ IGNASI DE SOLÁ MORALES, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.



PALACIO DE CONGRESOS DE SALAMANCA,
JUAN NAVARRO BALDEBERG, 1992



ROLEX CENTER, SANAA, LAUSANE, 2010

Surgen también arquitecturas flotantes, ingrávidas, que parecen estar construidas como en el vacío. Juan Navarro Baldeberg ya lo mostraba así desde los años 90 en sus interiores ingrávidos, cúpulas sin fundamento, que flotan sobre el vacío, cubriendo sin apoyo un espacio escénico. También el centro Rolex de SANAA se posa en el terreno como un objeto, se ondula y se curva con la lógica de lo tectónico natural, pero siguiendo su propia necesidad, flotando ingrávido, atectónico. En la tensión entre materia y gravedad, lo tectónico ha perdido protagonismo frente a lo atectónico.

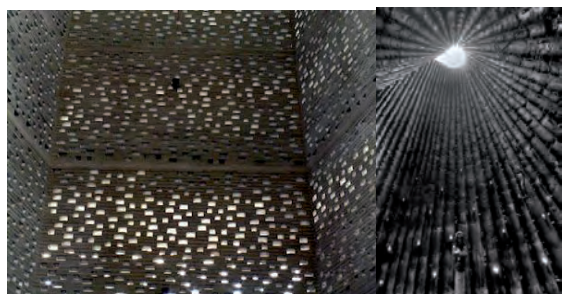
Hay casi sólo una constante: las arquitecturas han perdido la fachada en el sentido tradicional. Sus pieles ya no pueden denominarse fachadas, son como capturas de paisaje, umbrales en el paisaje, hacen habitables sectores de espacio. Son como apropiaciones. Ahora el *espacio lo crean las personas y sus acciones*, en un mismo espacio pueden convivir varios espacios sin delimitaciones físicas. Son las sensaciones las que determinan los límites. Es un repliegue de la arquitectura que se *retira* discretamente, la aceptación de una cierta debilidad. La arquitectura como *insinuación*, implantada de manera suave y tangencial en un contexto dado.

Cuerpo, materia, textura. Claroscuros barrocos

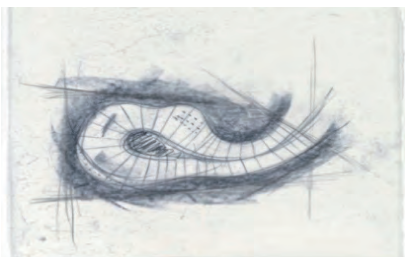
Peter Zumthor proyecta su capilla Bruder Klaus donde un interior místico y reflexivo está enmascarado por un exterior rectangular muy rígido, siguiendo las pautas barrocas. Pero además hay también una *tendencia de la materia a conciliarse con lo fluido*⁵⁵, la planta evoluciona en un óculo de luz, una ranura o rendija, la luz se vuelve a filtrar como por una hendidura en medio de las tinieblas, como lo hacía en la linterna de san Ivo; la mónada no tiene ventanas es un desarrollo de su propia esencia. Zumthor dibuja una

⁵⁵ GILES DELEUZE, Op. cit.

mónada leibniziana, donde interior y exterior no se tocan, encerrada en su propia esencia. El interior de la mónada es materia texturada. Zumthor repite los poros en la materia en la piel del museo Kolumba, son perforaciones en el hormigón. El interior de la Guangzhou Opera House de Zaha Hadid también expresa la textura y su claroscuro.



CAPILLA BRUDER KLAUS. ZUMTHOR



MUSEO KOLUMBA. ZUMTHOR

El barroco expresa la materia en el exterior y el alma en el interior, pero el interior a su vez envuelve al cuerpo, lo incluye en el flujo de la inmanencia, en lo claro, en lo oscuro. Y el interior también enseña las texturas, las texturas que son relativas a la resistencia de lo material. Y la manera de plegarse la materia es relativa a su textura, y esta determina su forma de expresión, de plegado. Y todas estas texturas de la materia apuntan a un punto más elevado y espiritual que contiene el secreto de los pliegues materiales⁵⁶. Los interiores barrocos están cerrados en sí mismos y la luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas; el interior permanece completamente íntegro desde su punto de vista.

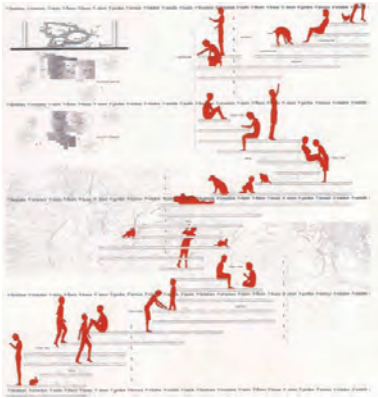
La luz rasante procede de unas aperturas casi invisibles incluso para el que habita el espacio; claroscuros barrocos, claros-oscuros inseparables. Lo claro nace de lo oscuro en el interior Barroco, no puede dejar de estar inmerso en él. El Barroco introduce lo oscuro, que es lo infinito, lo indeterminado, en el acto de la percepción; el espíritu está en la sombra, es sombrío, inmerso en lo indeterminado, pero el espíritu exige un cuerpo, y esta es su claridad⁵⁷.

El simulacro: juego, hipótesis, experimento

Las potencias de lo falso ya se habían extendido en los años 70 en el discurso arquitectónico en forma de crítica abierta al racionalismo moderno con las propuestas de Denis Scott Brown y Robert Venturi, como precursores. Ahora, Sou Fujimoto levanta casas para habitar como un árbol, trepando por las ramas, y SANAA se inspira en un apilamiento casual de cajas para distribuir la ampliación del MOMA de Nueva York.

⁵⁶ GILES DELEUZE. *Op. cit.*, pag 53

⁵⁷ GILES DELEUZE. *Op. cit.*, cap.7



CASA TALLER EN HOKKAIDO,
SOU FUJIMOTO, 2001



NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART NEW YORK.
SANAA, 2007

El juego asoma como recurso arquitectónico, alejándose del rigor funcionalista. Formas y espacios experimentales, inspirados en el juego son recurrentes en la arquitectura contemporánea: son hipótesis, experimentos. Recursos experimentales que tienen como modelo objetos naturales o cotidianos, sirven para desarrollar los proyectos, que se convierten en simulacros barrocos.

El fin de los metarelatos modernos. Arquitectura modal: las arquitecturas, no la arquitectura

Señala Frederic Jameson en su ensayo sobre el postmodernismo⁵⁸, la emergencia de la *singularidad*, siendo inherente al propio concepto esta disputa contra los universales. Procedente de los presupuestos de la filosofía, se descubre un *anti-esencialismo*, que está precedido de *la muerte de Dios* de Nietzsche, pero no como anhelo de lo absoluto, sino en el sentido de una liberación positiva, como el abandono de unos universales que ya no necesitamos. Esta singularidad a la que Jameson se refiere hace emerger la diferencia, que pasa a ocupar el primer plano que abandona el esencialismo.

En general, en una buena parte del ámbito filosófico, el tema de la posmodernidad es la emergencia de la cuestión de la diferencia. Lyotard, que es el pensador que se refiere más explícitamente al término postmodernidad⁵⁹, llega a esta *diferencia* a través del análisis de la cultura y de los relatos imbricados en ella; los *metarelatos* modernos se diluyen y dispersan en elementos lingüísticos diferentes, con valor en sí mismos, que además no son necesariamente estables. Otros autores contemporáneos atienden a la tema de la diferencia analizando la cuestión desde otros ámbitos y de otros modos. Jaques Derrida, propone como alternativa a la metafísica, una no oposición presencia-ausencia a través

⁵⁸ FREDRIC JAMESON. *El postmodernismo revisado*. Abada 2012.

⁵⁹ LYOTARD, *La Condición Postmoderna*, Cátedra 1984.

de la huella. La huella es la marca de la diferencia ontológica, lo que llama *grama o difference*⁶⁰, algo como diferencia siempre diferida, juego sistemático de las diferencias. También Gilles Deleuze, desde una filosofía critico-afirmativa de la inmanencia, señala el carácter positivo y constituyente de la diferencia⁶¹. Deleuze construye una metafísica de la diferencia; la diferencia libre es la diferencia sin negación, su funcionamiento no es de oposición, sino de distinción. Podemos citar más autores, pero quizás Gianni Vattimo sea el más pertinente, pues en su crítica a la metafísica moderna, lidera junto con Lyotard el pensamiento más propiamente *postmoderno*, pudiéndose vincular su *debolismo* con las propuestas de Lyotard sobre el *localismo de los consensos*, sujetos a variaciones en el espacio y en el tiempo, producto de la disolución del consenso único que rige el juego del lenguaje científico moderno, podríamos llamarlos *consensos débiles*, nacidos de la sensibilidad ante las diferencias.

La experiencia arquitectónica postmoderna ya no puede más producirse desde un sistema, sobre un único relato. Las manifestaciones son múltiples, con múltiples lenguajes. El panorama contemporáneo es diverso y presenta una actitud modal; son modos de interpretación que no tratan de unificarse o de delimitar un discurso arquitectónico. Hay una constelación de figuras y obras que se relacionan de formas diversas y transversales. Es precisamente esa condición diversa la que nos hace reconocer más claramente la postmodernidad.

⁶⁰ El grama o *difference* es entonces una escritura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia (JAQUES DERRIDA. *Semiología y gramatología* Publicado en *Information sur les sciences sociales*, VII, 3, junio de 1968)

⁶¹ Deleuze se ocupa de esta cuestión en muchos de sus textos, pero en particular en *Diferencia y Repetición* (1968). En este texto hace una crítica de la subordinación de la diferencia a la identidad.