

El asterisco barroco: urbanismo y retórica (poética)

Facundo Ruiz
Universidad de Buenos Aires

Resumen

De carácter ensayístico, el siguiente trabajo busca pensar cierta lógica de construcción estética que aparece, nítidamente, en el siglo XVII y bajo el diseño (dinámico) del *plano en asterisco*. Cierta configuración política del Estado-nación, así como la creciente extensión de un dominio imperial-colonial de la economía, ponen en primer plano el problema del espacio (y del control de su infinitud). Este fenómeno, entre otros, lleva a retrazar la antigua ciudad medieval y a reconfigurar no sólo la imagen sino la concepción de lo que una ciudad debía ser. La ciudad barroca, moderna y multitudinaria, adquiere entonces la forma de un *asterisco*: una plaza central y rectas avenidas irradiadas. Pero al mismo tiempo (o poco antes), el asterisco se vuelve el *modo* que adopta el mundo para conjurar o contener el infinito que amenaza cada plano de la vida: sea el cielo heliocéntrico de Copérnico y Galileo, la barroca fuga de puntos (y el no punto de fuga renacentista) de Bach o de Velásquez, el “mapa” imperial de una Nación, o la dispersión multitudinaria y digresiva de un narrador-lector como el del *Quijote*, entre otros.

Este plano en asterisco, será también el dibujo más ajustado de otros problemas o invenciones barrocas, como son el punto de vista y el famoso *concepto* de Baltasar Gracián. A partir de allí, conceptos e ideas-forma como el pliegue (Deleuze), la hidra vocal (Egido) o la estructura radial (Carreter), configurarán cierta historia teórica del barroco, de sus procedimientos ético-estéticos, y de su obsesión por la formación y transformación de formas formadas.

Palabras clave: Barroco – urbanismo – asterisco – punto de vista – forma

Ha resultado cierto que el Barroco, y no la Muralla China, es algo que puede observarse tanto desde el cielo como desde la tierra. Perplejo y a la vez encantado, nocturno e itinerante, el siglo XVII vio reflejados ambos extremos, y ante la inminente pérdida de límites, y la necesaria demarcación de fronteras, trazó un esquema que pudiera, si no desambiguar el espejo, al menos reproducirlo con cierto orden. La constelación de un cielo que descentraba a quien lo observase y la centralización de un poder terrenal cada vez más vasto y absoluto, fueron no sólo contemporáneos sino necesarios para trazar caminos seguros, o simplemente repetibles, sobre un insondable mar¹ devenido *terrae plus ultra*: mercados y súbditos en ciernes.

La curvatura de la tierra no era sólo una hipótesis más o menos comprobable científicamente, sino el resultado de un poder terrenal que se extendía cada vez más sobre un espacio horizontal e indefinido. Cedía el punto de fuga y la corta visión en relieve, el contorno nítido (orgánico)² ya no distinguía un primer plano de un paisaje, el espacio ni era un accidente de los objetos ni una propiedad de los cuerpos.³ El infinito, hasta entonces jerarquizado, unificado, que permitía a la perspectiva (filosófica o pictórica, urbanística o política) su función de encuadre y la representación de la unidad, perdía su valor *divino* para convertirse en una construcción geométrica neutral, ni siquiera humana. La *diferencia topográfica* pasaba de centrípeta y vertical, a centrífuga y horizontal.

¹ “El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica: *el punto*, que se obtiene por un conjunto de cálculos a partir de una observación exacta de los astros y del sol; *la carta*, que entrecruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, cuadrículando así las regiones conocidas o desconocidas (...)” G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 488. Véase también: G. R. Crone, *Historia de los mapas*, México, D. F., FCE, 1956.

² Cfr. G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

³ “La teoría aristotélica del ‘lugar’ pone fin, en el siglo IV, a la especulación de la filosofía presocrática sobre el infinito y sobre sus posibles representaciones (...). Esta noción permite a la Cristiandad imaginar un universo limitado, contenido en algo que no es un espacio físico, sino el Empíreo donde está el Padre Nuestro con sus santos.” L. Benévolo, *La captura del infinito*, España, Celeste Ediciones, 1994, p. 15.

El problema del espacio, devenido infinito aunque numerable, fue político antes que científico, militar antes que pictórico, económico antes que religioso, y su comprensión dependió de la posibilidad de su captura:⁴ ni defenderlo ni vislumbrarlo, sino controlarlo y administrarlo, fueron algunas de las tareas más constantes entre los siglos XV y XVIII.

Infinito: primer movimiento. La forma de una ciudad

La pólvora y el catalejo, el reloj doméstico y la contabilidad por partida doble, lejos están de ser causas fundamentales de la decadencia de la ciudad medieval, pero indican hábilmente hacia y desde dónde se estaba produciendo el cambio. Y puesto que, “si se emplea el término con precisión, no hay ciudad renacentista” (Mumford 1966: 483), sino más bien contribuciones, en muchos casos fundamentales, al diseño de ese antiguo tejido urbano medieval,⁵ habría que situar allí, en ese pasaje, entre los siglos XV y XVI, el principio de aquello que Lewis Mumford llama “una especie de clarificación geométrica del espíritu” (1966: 482), y que conducirá a la absoluta, moderna y multitudinaria ciudad barroca.

El plan geométrico complejo de la ciudad barroca podría pensarse partiendo de tres procedimientos prácticamente abstractos y teóricamente complementarios: la desagregación, la concentración y la repetición de *un* infinito, ahora, absolutamente relativo. Y la recta y clara avenida, esa línea nueva y definitiva que traza un horizonte interno e indeterminado en el núcleo urbano, funciona como *clave* (*chiave di volta*) de dicho plan.

El plano como “colcha de retazos” que componía la ciudad medieval complicaba el desenvolvimiento de un poder cuya visibilidad era condición de duración, a la par que su duración estaba determinada por la extensión del espacio que la sostenía. Ya en 1475, el rey Ferrante de Nápoles advertía que las retorcidas y oscuras callejas constituían un peligro para el Estado: el poder local (el municipio), incluso el universal (la Iglesia), quedaban subordinados a las necesidades de una incipiente nación, cuyo centro era el Estado y su forma, la de un ejército disciplinado que no podía circular sin inconvenientes por aquellas cerradas perspectivas medievales. Estriar el espacio no era el problema sino diseñarlo y reticularlo para que garantizara, inmediatamente, la eternidad de un poder que se concebía no sólo como terreno sino como absoluto. La plaza central, rectangular y abierta, con calles que irradiaban, y las anchas avenidas, desde las cuales se accedía, de un solo golpe, a una visión ordenada de conjunto, fueron la cifra del nuevo urbanismo. El plano de la ciudad adquirió la forma de un asterisco. Y el asterisco se convirtió en la matriz (abstracta y multipolar) de una vida moderna que se perdía en el horizonte sin límite de un espacio que se pretendía centralizado en un punto (la ciudad capital) y en un poder (el del Estado). En “el nuevo plan”, explica Mumford, “se sacrificaba la ciudad al tránsito: la calle, y no el vecindario o el barrio, constituyó la unidad de planeamiento” (1966: 533).

Por un lado, el asterisco habilitaba los tres procedimientos antes mencionados: *desagregaba*, el centro de la periferia, el espacio público del privado, los edificios de oficinas de las viviendas, el placer del trabajo, la calle de la cuneta (más tarde vereda), la fachada del interior, el orden abierto de la subordinación cerrada, la administración comercial de la industria, el mercado de sus productores, consumidores o distribuidores; asimismo *concentraba*, en el palacio todas avenidas, y en el gobernante el poder político (antes desperdigado en familias feudales y corporaciones municipales), unificando valores y medidas, conformando ejércitos civiles (burocráticos) y militares, ya no mercenarios o locales sino nacionales, volviendo inevitable el paso de cualquier voluntad (y de cualquier mirada) por el punto cero de un orden que numeraba con exactitud y posicionaba con abstracta determinación toda materia; y también, cualidad fundamental de este

⁴ “Con prescindencia de todo lo demás que podía significar, el plano barroco representaba la conquista militar del espacio: los resultados humanos no eran tenidos en cuenta (...).” L. Mumford, *La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966, T. 2, p.532.

⁵ “(...) la decoración de la calle constituyó una de las contribuciones no menos importantes de la tradición renacentista: el pavimento de piedra y de ladrillo, las escaleras de piedra, las fuentes esculpidas y las estatuas conmemorativas.” L. Mumford, *Ibid.*, p. 485.

planeamiento, *repetía* (al infinito): todas las ciudades y todas las avenidas se volvían, geoméricamente, iguales; así como todos los libros y todas las palabras eran, formalmente, textos; porque la ciudad barroca ya no traduce, no compatibiliza ni contemporiza, sino que lee, y vuelve a leer (parodia),⁶ una forma del espacio en un lugar cualquiera. En cada punto (en un punto cualquiera) podía acontecer, siempre, un asterisco.

Infinito: segundo movimiento. La forma de un punto

El plano en asterisco diseña la captura del espacio infinito porque puede trazar en él recorridos constantes y repetibles, sin importar cuánto o cómo se lo conozca: una vez establecidas las líneas rectoras y su centro-matriz, “hasta lo que no se ve puede ser fácilmente deducible por la imaginación” (Mumford 1966: 532). Pero este inmenso poder de predicción (una de cuyas derivas será el panóptico de Bentham),⁷ esta máquina imperial de leer y construir lugar donde sólo parecía haber espacio (o nada),⁸ produce al mismo tiempo un desmedido efecto de agorafobia: horror al vacío. La rectitud interminable de la avenida, la línea ininterrumpida y horizontal de tejados, la repetición en las fachadas de elementos uniformes (cornisa, dintel, ventana y columna), el uso decorativo de la naturaleza en jardines o parques, convierten a la ciudad en un lugar más que humano y menos que divino. Otro tanto ocurría en el cielo: la geometría abstracta del asterisco era exacta y ubicua, pero inmisericorde. En algún sentido, y pensando en ciertas ideas expuestas en *Las palabras y las cosas*, podría especularse que al “desencantamiento” religioso del mundo sucede cierto “encantamiento matemático” (biológico y físico, lingüístico y económico). En ámbito urbano, las instituciones generaban el plano de la ciudad, y éste (su figura abstracta), delimitaba el contenido social, pero no se derivaba de él.

Sucedía que la ciudad barroca no pensaba el espacio para el peatón, que ya entonces debía andar absurdamente hasta encontrar lugares “verdes” o despoblados, sino para el vehículo.⁹ El tránsito, y la velocidad, definían no sólo la circulación sino el modo de *estar* (y su relevancia respecto de *ser*). En este sentido, no llama la atención que tópicos como el de la fugacidad o la muerte, formas breves como la del soneto o procedimientos como el de la fuga y el claroscuro, estuvieran tan presentes en el siglo XVII. La monotonía estética que reglaba la construcción era directamente proporcional al vértigo con el que producía multitud de diferencias. Desde el carro, pasando rápidamente, la ciudad era no sólo sorprendente sino extraña: las similitudes contiguas conformaban, con elementos discontinuos, una imagen total o única, cuya cifra, generalmente, era la novedad, cuando no, la monstruosidad. Los cuadros de Arcimboldo dan una idea del rostro que un ciudadano, desde su carro, podía componer de sus conciudadanos; de la misma manera que los *Ensayos* de Montaigne exhiben la multitud que *un* libro significaba. Un punto, o un rostro cualquiera, devenía cruce de líneas, combinación de muchos otros: multitud, infinito.

También el soberano, absoluto y único, como su palacio, que ocupaba el centro del tejido urbano y político barroco, a la distancia, eran apenas distinguibles. Es que la avenida funcionaba, lógicamente, como un espejo reductor: “en las largas perspectivas de Versalles o San Petersburgo, la figura humana central, rey o zar, se hizo cada vez más pequeña y pronto alcanzó el punto de desaparición política.” (Mumford 1966: 533) El centro de un

⁶ La idea del *plano en asterisco* ya aparece en el s. V a. c. en la comedia *Las aves* de Aristófanes, donde son parodiados los planes y planos de Metón, matemático, astrónomo, geómetra e ingeniero griego, más conocido por el “ciclo metódico”.

⁷ Cfr. M. Foucault, “El panoptismo”, en *Vigilar y Castigar*, México D. F., Siglo XXI, 2001.

⁸ “La primera ciudad novohispana, la Villa Rica de la Vera Cruz, es una ciudad imaginaria, una ciudad escriturada en un libro de actas ante escribano.” M. Glantz, “Ciudad y escritura: la ciudad de México de Hernán Cortés”, en *Obras reunidas I*, México D. F., FCE, 2006, p. 38.

⁹ Curiosa pero no casualmente, la rueda, por aquellos años, también desagrega su forma maciza y medieval distinguiendo aro, eje y rayos: es decir, otro asterisco. Para la relación entre rueda y estética barroca, cfr. H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Austral, 2007, p. 367.

asterisco deja de ser un punto para convertirse en un cruce de líneas, y su dibujo grafica, inmejorablemente, el funcionamiento de ese otro gran problema, hallazgo o procedimiento barroco, que es el punto de vista.

Del punto de fuga y el orden ptolemaico a la fuga de puntos y el modelo heliocéntrico, ocurre que la verdad (sea la Tierra, el hombre o Dios, la palabra humana, divina o su cifra), se torna *una* verdad: algo absolutamente relativo. Pero así como en la escritura barroca, yo lírico o narrador no significan ni “yo-mismo” ni “yo-autor”, relativismo o perspectivismo no se explican a través del sujeto o la subjetividad. Lo relativo barroco no es lo subjetivo: otra vez, como en el trazado de la ciudad, el diseño del asterisco se muestra más que humano y menos que divino, y ahora tal vez, ciertamente matemático. El relativismo “No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta la sujeto.” (Deleuze 1989: 31)

El infinito que captura el asterisco es, como muchas de las construcciones barrocas, una ilusión real, puesto que todo punto es potencia de asterisco y todo cruce de líneas puede encontrar un centro relativo,¹⁰ que aunque no lo represente le permita funcionar y continuar trazándose;¹¹ y simultáneamente, una abstracción imaginaria, cuya forma concreta dependerá, cada vez, de la acción que articule conjuntamente aquellas variables o líneas de cruce. Y esta “acción de disponer juntamente” es, sin más (o etimológicamente),¹² el origen de una sintaxis.

Infinito: tercer movimiento. La forma de una sintaxis

Cuando Leandro, enamorado de Hero, decide cruzar de noche y a nado el Helesponto, no confía su suerte sólo a los dioses sino que traza en el espacio un plan de lógica clásica o renacentista: organiza el mundo en dos orillas o planos, sitúa su figura en el primero y, para que no se diluya el contorno y se pierda su forma humana, subordina la luz del faro como punto de fuga. Primer plano, Leandro: forma y contorno; segundo plano, Hero: luz y fondo. Es lo que Wölfflin llama la claridad absoluta: incluso de noche, y aún cuando rujan las olas y pretendan ocultarlo, o mejor, confundirlo, Leandro (su plan) permanecerá claramente orientado. La luz (del faro) determina la forma particular (de Leandro) y ordena y organiza el conjunto (paisaje o escena) en líneas claras, regulares, y continuas, subordinadas al trazado del tema u objeto (Hero).

Pero al Barroco le atrae singularmente el segundo momento de la historia, cuando un viento cualquiera apaga el único faro y trastorna las jerarquías, se borra la clave de traducción, y las olas, infinitamente desiguales, componen un único movimiento sin centro, para el cual sólo las estrellas harían de brújula y permitirían componer sentido: leer un rumbo. El problema es que Leandro no sabe leer el cielo, no puede constelar y desambiguar el espejo de oscuridades: el plan de su sintaxis opera por traducción: dos orillas + un criterio puente (el punto de fuga) = la armonía del nado y el encuentro.¹³ En cambio, el Barroco lee, vislumbra lo imprevisible (novedoso o monstruoso) de reunir: dos límites claros (sean orillas, cielo y mar, Leandro y Hero) + el salto de un punto de vista (voluntad del encuentro o

¹⁰ “El propósito no se puede cifrar en el descubrimiento definitivo de la forma cortada (...) sino en la comprensión, posiblemente multilateral, de las vistas que están allí en potencia.” H. Wölfflin, *Ibid.*, p. 390

¹¹ Cfr. M. Foucault, “Las meninas”, en *Las palabras y las cosas*, *Ibid.*

¹² J. Corominas, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1997, p. 552

¹³ Cabe llamar la atención sobre los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, puesto que si bien la idea de “re-unión” marca su proyecto de escritura y la operación que lleva a cabo *entre* lenguas (quechua y castellana), dicha operación constituye cierta inflexión en la idea filológico-historiográfica de la traducción renacentista, y desliza una tercera posición (mestiza) en el imaginario humanista. Sin duda, también es destacable la fecha de publicación (1609), ya que sólo cuatro años antes se publica la primera parte de *Don Quijote de La Mancha*, donde la lectura (y no la traducción) se convierte en clave constructiva.

potencia de reunión) = una configuración imprevista.¹⁴ En la lectura barroca, Leandro y Hero se reúnen (aunque no *en vida*): la forma llega al primer plano pero no parte de él, sino de un fondo oscuro, componiendo una figura nueva, inesperada, cuya cifra está (pero) *en tránsito*.

Y así como en la pintura y arquitectura barrocas, la autonomía de la luz y el color, la interrupción de la forma y el gusto por lo incompletamente completo, definen una sintaxis que combina, en estrecha intimidad óptica, cosas que nada tienen que ver unas con otras, también el concepto, según Gracián, será ese modo de relación que se acerca al objeto poético haciéndolo entrar en relaciones ingeniosas con otros. Sintaxis conceptual, ese “acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián 1943: 105), el asterisco barroco operará por saltos, conectando distancias como próximos puntos, y apuntando siempre a un centro, que progresivamente, se dispersará en múltiples líneas.

Ese ansia de “urdir y tramar las cosas más heterogéneas”¹⁵ llevó a Lázaro Carreter a proponer una “estructura radial” para el poema barroco, a Aurora Egido a desenmarañar las sutilezas policéfalas de esa “hidra vocal” de la que hablaba Gracián, y a Deleuze, a explicar, complicar y replicar en el pliegue los pliegues barrocos. El asterisco podría, eventual pero significativamente, diferenciarse, tanto en lo estilístico como en lo urbanístico, de todos ellos.¹⁶ Sin embargo los subyace, como sintaxis matriz, conceptualmente, y conforma con ellos cierta historia, más teórica que crítica, de *lo barroco*, y su obsesión por abandonar la forma, cualquiera sea, en pro de su *formación*.

Afirmación siempre interrumpida y vuelta a formar, el asterisco barroco no sólo produjo un salto cualitativo y cuantitativo en el orden de la construcción estética y vital de la modernidad, sino que vislumbró en ambas cierta manera, siempre renovada, de descubrir lo impensado pensando lo mismo. La lectura, esa serie objetiva y relativamente azarosa de enunciados parciales que surgen de la confrontación de un objeto y un sujeto pero que nunca recae en ellos,¹⁷ es la tercera orilla, el límite monstruoso y novedoso que acontece cuando la forma de un mundo pierde su finitud o su medida, y la garantía de un orden posible queda limitada a la infinita ordenación. Parfraseando a Wölfflin, se podría pensar que uno de los problemas fundamentales que aparece en el siglo XVII, en el arte y en la vida, reflejado en el cielo de Copérnico y Galileo y en el urbanismo barroco, y que pasa a convertirse en un elemento inevitable del mundo moderno (o su concepción), no es que las cosas sean más o menos fáciles de comprender, sino que ya no puedan ser completamente comprensibles. Y desatado lo infinito (*ab-soluto* por definición y *relativo* por necesidad), el Barroco diseña una sintaxis, tan desmedida y anónima, como calculable y omnimoda, que pone en funcionamiento un asterisco de posibilidades de captura, cuya pretensión de centralidad tiende siempre a descentrarse.

Bibliografía

Barthes, Roland (1986). “Arcimboldo o El retórico y el mago” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.

----- (1970). *La antigua retórica*, Buenos Aires, Comunicación.

¹⁴ “La vida no compone sus escenas de ese modo [Clásico] (...) Sólo la casualidad puede hacer que lo importante en la barahúnda de la vida real se presente también como tal ante los ojos.” H. Wölfflin, *Ibid.*, P. 376.

¹⁵ F. Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya, 1966, p. 16.

¹⁶ Aunque no cabe en este trabajo una distinción puntual y precisa de dichos conceptos, valga como indicación que el asterisco sería menos “perfecto” (o regular) que una estructura radiada, cuyo diseño se correspondería al plano en estrella de una ciudad como Palma Nuova; que, respecto de la hidra vocal, enfatizaría más los aspectos horizontales, liso-direccionales, que verticales (o edilicios); y que respecto del pliegue, actuaría como el diseño que permite pensar (conceptuar) la función del plegado, es decir, menos en la complicación fachada-interior que en la posibilidad de cierta *coincidentia oppositorum*.

¹⁷ Cfr. Daniel Link, “¿Cómo se lee?”, en *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma, 2003.

Benévolo, Leonardo (1994). *La captura del infinito*, España, Celeste Ediciones.

Benjamin, Walter (2006). *El origen del 'trauerspiel' alemán*, Madrid, Abada Editores.

Crone, G. R. (1956). *Historia de los mapas*, México D. F., FCE.

Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue*. Barcelona, Paidós.

----- (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.

Egido, Aurora (1987). "La Hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", *Edad de Oro*, VI, pp. 79-183.

Foucault, Michel (2001). "El panoptismo", en *Vigilar y Castigar*, México D. F., Siglo XXI.

----- (2002). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Glantz, Margo (2006). "Ciudad y escritura: la ciudad de México de Hernán Cortés", en *Obras reunidas I*, México D. F., FCE.

Guaycochea de Onofri, Rosa T. (1985). "Urbanismo indiano", en *Documentos para una Arquitectura Nacional y Americana*, N°19, Instituto argentino de investigaciones en historia de la arquitectura y el urbanismo, pp. 105-111.

Gracián, Baltasar (1943). *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Poblet.

Hauser, Arnold (2002). "El Barroco", en *Historia social del arte*, Tomo I, Buenos Aires, Debate.

Lázaro Carreter, Fernando (1966). "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya.

Mumford, Lewis (1966). *La ciudad en la historia*, Tomo I y II, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Romero, José Luis (2009). *La ciudad occidental*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2001). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Wölfflin, Heinrich (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Austral.