

Aldous Huxley

*Las cárceles
de Piranesi*

Lectulandia

Escalinatas colosales que llegan del abismo y se pierden en alturas inaccesibles; bosques de columnas que soportan arcos de enorme vuelo detrás de los cuales se perfilan otros que arrastrados en su propia fuga se precipitan hacia las profundidades...

Componen este libro cuatro artículos a cargo de Margarite Yourcenar, Henri Focillon, Aldous Huxley y Serguei Eisenstein. Dos de ellos escritores y los otros dos un técnico en cinematografía con estudios de arquitectura y un historiador de arte.

Lectulandia

AA. VV.

Las cárceles de Piranesi

ePub r1.0

Titivillus 08.01.16

AA. VV., 2012

Traducción: Emma Calatayud & Raoul Albé & David Tiptree & Gustavo Gili

Ilustraciones: Giovanni Battista Piranesi

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

EL NEGRO CEREBRO DE PIRANESI

Marguerite Yourcenar

«El negro cerebro de Piranesi...», dice en alguna parte Victor Hugo. El hombre a quien pertenecía ese cerebro nació en 1720 de una de esas familias venecianas en las que convivían armoniosamente la vida artesana, las profesiones liberales y la Iglesia. Su padre —cantero—, su tío Matteo Lucchesi —ingeniero y arquitecto—, junto al cual adquirió el joven Giovanni Battista los rudimentos de saberes técnicos que, más tarde, sustentaron su obra, y su hermano Angelo —cartujo—, que le enseñó la historia de Roma, contribuyeron a formar los diversos aspectos de su porvenir de artista. El tío Matteo, sobre todo, fue —si nos atrevemos a llamarlo así—, una suerte de primer y bastante mediocre antecedente de Piranesi: su sobrino heredó de él, no sólo una teoría errónea sobre los orígenes etruscos de la arquitectura griega, que defendió con obstinación durante toda su vida, sino también su respeto por el arte arquitectónico considerado como una forma de creación divina. El gran grabador, que fue el intérprete y casi el inventor de la trágica belleza de Roma, ostentó hasta el final con orgullo, y acaso algo arbitrariamente, el título de arquitecto veneciano: *architectus venitianus*. Fue igualmente en Venecia donde aprendió la pintura con los hermanos Valeriani y, más significativamente aún, con los Bibiena, virtuosos y poetas de arquitecturas de teatro. Finalmente, tras regresar por unos meses a Venecia en 1744, cuando ya empezaba a echar sus raíces en Roma, parece ser que frecuentó brevemente el taller de Tiépolo; en cualquier caso, este último maestro del gran estilo veneciano ejerció sobre él su influencia.

Fue en 1740 y a la edad de veinte años cuando Piranesi, como dibujante agregado al séquito del embajador veneciano Foscari, cruzó por primera vez la Puerta del Pueblo. Ningún hombre —si en aquel momento se hubiera podido pronosticar su porvenir— merecía tanto como él una entrada triunfal en la Ciudad Eterna. De hecho, el joven artista empezó por estudiar el grabado junto a un tal Giuseppe Vasi, minucioso fabricante de vistas de Roma, a quien su alumno parecía demasiado buen pintor para que llegara a ser nunca un buen grabador. Con razón, pues el grabado, en manos de Vasi y de otros muchos honrados fabricantes de estampas, no era más que un procedimiento económico y rápido de reproducción mecánica, para el cual un exceso de talento resultaba más peligroso que útil. No obstante y por motivos en parte exteriores —tales como la dificultad de hacer carrera de arquitecto y decorador en la Roma un tanto adormecida del siglo XVIII—, en parte debido al temperamento mismo del artista, el grabado acabará siendo para Piranesi el único medio de expresión. Las veleidades del pintor de decorados, la vocación entusiasta del arquitecto, ceden en apariencia el paso al grabador: en realidad, han impuesto a su buril cierto estilo y ciertos motivos. Al mismo tiempo, el artista ha encontrado su tema, que es Roma, con

cuyas imágenes llenará, durante casi treinta y ocho años, las aproximadamente mil planchas de su obra descriptiva. En el grupo más restringido de las obras de su juventud, donde reina, por el contrario, una libre fantasía arquitectónica y, en particular, en las fogosas *Prisiones imaginarias*, combinará con audacia elementos romanos: transferirá a lo irracional la sustancia de Roma.[...]

Se conocen algunos de los sucesivos domicilios romanos que ocupó Piranesi: primero fue el palacio de Venecia, entonces embajada de la Serenísima República cerca de la Santa Sede; más tarde la tienda del Corso en donde se instaló como agente del mercader de estampas veneciano Giuseppe Wagner; finalmente, el taller de la Via Felice —la via Sixtina de hoy—, en donde las segundas pruebas de las *Prisiones* se hallaban en venta en casa del autor al precio de veinte escudos y en el cual Piranesi acabó su existencia de artista afamado y cubierto de honores, Miembro de la Academia de San Lucas en 1757 y ennoblecido por Clemente XIII en 1767.

Como tantos otros hombres de buen gusto por entonces instalados en Roma, el caballero Piranesi no desdeñó dedicarse al provechoso oficio de corredor de antigüedades; algunos de los grabados de su *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcophagi Tripodi Lucerne ed Ornamenti antichi* sirvieron para que, entre los aficionados, circulase la imagen de alguna pieza hermosa.

Al parecer, se rodeó sobre todo de un grupo de artistas y de conocedores extranjeros: el amable Hubert Robert que parece, a veces, haberse impuesto la tarea de retraducir, en términos de rococó, la Roma barroca de Piranesi; el editor Bouchard, que publicó las primeras pruebas de las *Prisiones* y de las *Antigüedades romanas*. «Buzzard», como lo escribía Piranesi que, sin duda, ceceaba su nombre a la manera veneciana. Entre los ingleses se contaban el arquitecto y decorador Robert Adam, que adaptó el clasicismo italiano a los gustos y usos británicos, y ese otro arquitecto londinense, George Dance, que se inspiró, según dicen, de las *Prisiones imaginarias* para construir los muy tangibles calabozos de Newgate.

El hilo que hasta el final lo unió a Venecia fue, durante aquellos años, la amistad de la familia papal y bancaria de los Rezzonico: el papa Clemente XIII le encomendó menudas tareas de decorador y se dirigió a él como arquitecto para hacer unos trabajos en San Juan de Letrán que, por lo demás, jamás se realizaron, ni siquiera se iniciaron. En 1764, un sobrino del papa, el cardenal Rezzonico, encargó a su vez a Piranesi que reconstruyera parcialmente y redecorase la Iglesia de Santa Maria del Aventino, propiedad de la Orden de Malta, de la que él era Gran Prior. Este encargo modesto se prestaba menos a la majestad que a la gracia: Piranesi transformó la pequeña fachada de la iglesia y los grandes muros de la plaza de los Caballeros de Malta en un amable conjunto ornado de blasones y trofeos en donde, al igual que en sus *Grutescos*, se combinaban elementos arquitectónicos de la antigüedad con fantasías venecianas. Esta fue la única ocasión en que aquel hombre, loco por la arquitectura, pudo expresarse con verdadero mármol y verdaderas piedras.

Lo que sabemos sobre la vida privada de Piranesi se reduce a su matrimonio con

la hija de un jardinero, hermosa niña de ojos negros en quien el artista creyó ver el tipo romano más puro. Cuenta la leyenda que Piranesi conoció a esta Angelica Pasquini en las ruinas entonces noblemente desiertas del Foro, en donde se hallaba dibujando aquella tarde, y la tomó por mujer tras haberla poseído en el acto sobre aquel suelo consagrado a la memoria de la Antigüedad. Si la anécdota es auténtica, el violento soñador debió figurarse que estaba gozando de la misma Magna Tellus, de la Dea Roma encarnada en aquel cuerpo sólido de joven popolana. Una versión distinta pero que no contradice a la primera, dice que el artista se apresuró a celebrar el matrimonio cuando supo que la hermosa le aportaría en dote la cantidad de ciento cincuenta piastras. Fuera lo que fuese, tuvo tres hijos de esta Angelica, que continuaron, sin genialidad pero asiduamente, sus trabajos: Francesco el más competente, unió como su padre al oficio de grabador el de arqueólogo y corredor de antigüedades; él fue quien le procuró a Gustavo III de Suecia los mármoles mediocres (y a veces dudosos) que hoy forman una pequeña colección conmovedora de «entendido aficionado» del XVIII, en una sala del Palacio Real de Estocolmo.

Debemos a un francés, a Jacques-Guillaume Legrand, el haber recogido de labios de Francesco Piranesi la mayoría de los detalles que poseemos sobre la vida, las palabras y el carácter de Piranesi, y lo que aún queda de los escritos del artista confirma sus declaraciones. Vemos a un hombre apasionado, ebrio de trabajo, que se despreocupaba de su salud y de sus comodidades, que despreciaba la malaria de la campiña romana y se alimentaba exclusivamente de arroz frío durante sus largas estancias en los parajes solitarios y malsanos que eran por aquel entonces la Villa de Adriano y las antiguas ruinas de Albano y de Cora; que sólo una vez a la semana encendía su parco fuego de campamento para no distraer nada del tiempo dedicado a sus exploraciones y trabajos. Es fácil imaginarse, bajo el insoportable resplandor del mediodía o en la noche clara, a este observador al acecho de lo inalcanzable, buscando en lo que parece inmóvil aquello que se mueve y cambia, escudriñando con la mirada las ruinas para descubrir en ellas el secreto de un resalto, el lugar de un sombreado, al igual que otros lo hicieron para descubrir tesoros o para ver salir a los fantasmas.

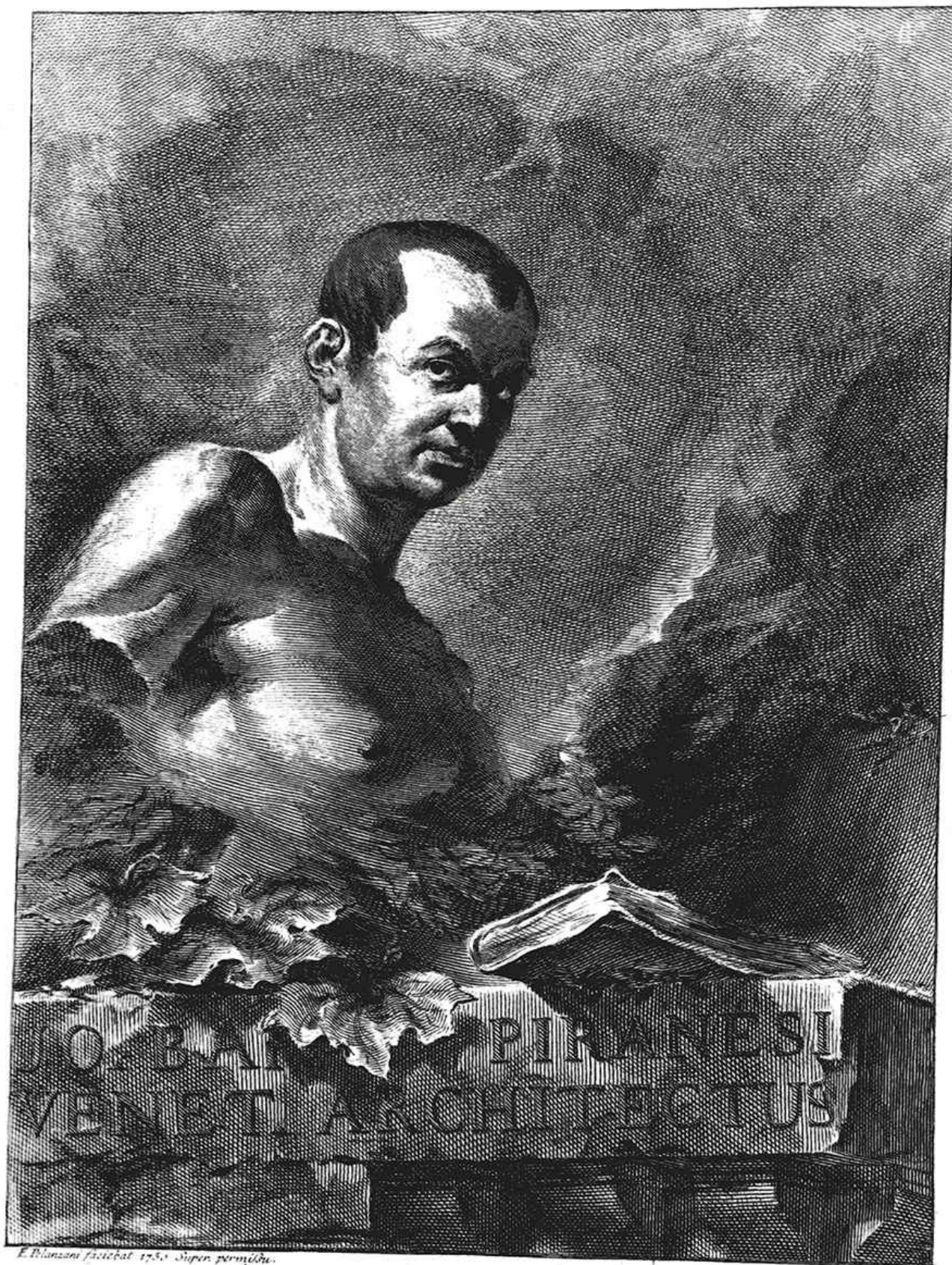
Este gran artesano sobrecargado de trabajo murió en Roma en 1778, de una enfermedad del riñón mal curada; fue enterrado a expensas del cardenal Rezzonico en la iglesia de Santa Maria del Aventino, en donde hoy se visita su tumba. Un retrato situado en el frontispicio de las *Prisiones* nos lo muestra cuando tendría unos treinta años, con el pelo corto, los ojos vivos, las facciones algo blandas, muy italiano y muy hombre del siglo XVIII, a pesar de sus hombros y sus pectorales desnudos de busto romano.

Destaquemos, desde el punto de vista de la cronología únicamente, que Piranesi era, con unos pocos años de diferencia, el contemporáneo de Rousseau, de Diderot y de Casanova, y que pertenecía a una generación anterior al inquietante Goya de los *Caprichos*, al Goethe de las *Elegías romanas*, al obseso Sade, y a ese gran

reformador de las prisiones que fue Beccaria. Todos los ángulos de reflexión y de incidencia del siglo XVIII tienen su intersección en el extraño universo lineal de Piranesi.

Extraído de «Le cerveau noir de Piranèse» (1959-1961)
publicado en *Sous bénéfice d'inventaire* (Gallimard, 1962)

Traducción de Emma Calatayud para
A beneficio de inventario (Alfaguara 1992)



PIRANESI EL VISIONARIO

Henri Focillon

Piranesi es un ejemplo claro, quizá el más claro, de artista que, armado no ya sólo de ideas y de saber hacer sino de verdadera vocación, se obsesiona con su propio arte antes incluso de conocer los rudimentos del mismo. Piranesi se adelanta a todo; se adelanta a sí mismo: alumno del siciliano Vasi, un día quiso matar al maestro que se negaba, según dice, a enseñarle el secreto del «verdadero aguafuerte». ¿Qué secreto? El del aguafuerte oscuro, el de las sombras torrenciales y los poderosos haces de luz. Un aguafuerte que aún no existía pero que Piranesi ya presentía, ya veía y necesitaba para revivir Roma, arrojando sobre sus ruinas la majestuosidad de una luz que no pertenece al mundo de los vivos, y sí a la inmortalidad. Una Roma que Piranesi persigue a través de las criptas y de los arcos de sus primeras *Cárceles*, de trazo aún limpio, y que retomará años después una vez descubierto ese secreto con el que plasmar en las planchas esos efectos grandiosos que fue viendo en sus paseos nocturnos. Aparecen entonces esas enormes masas, mitad sumergidas en la noche, mitad devoradas por la luz, cruzadas por reflejos estridentes sin origen conocido, y que bajo un cielo humeante y pirotécnico parecen invadidas por una luz que llega de los subterráneos, mientras el rayo que las golpea queda atrapado con violencia por una estrecha rendija que lo oprime. La soledad de Roma queda magnificada por los estragos de un sol que acrece la decrepitud de las ruinas mientras se las arrebata a la noche, mientras las golpea una y otra vez, mientras las enciende por última vez antes de dejarlas derrumbarse en el silencio de las sombras.

Estas sorprendentes visiones son obra, curiosamente, de un hombre que fue arqueólogo y arquitecto. Y si pueden ponerse en duda sus interpretaciones de la historia y sus reconstrucciones, no así sus análisis de los monumentos antiguos. Las proporciones son correctas, las secciones exactas, las asperezas y deformidades provocadas por el paso del tiempo, auténticas. Piranesi coloca los volúmenes en el espacio con la seguridad del ingeniero; conoce las estructuras de las masas con la consumada experiencia de un maestro de obras; ni exagera ni distorsiona, sólo toma la perspectiva que mejor pueda sorprendernos, aquélla con la que poder llenar todo el grabado, haciendo que las masas sobresalgan, aplastando el suelo y el horizonte, elevándose hacia el cielo; no evita nada, ni la vegetación desolada, ni los hierbajos entre las piedras, ni los musgos seculares que suavizan la caducidad de esas piedras, tan conmovedora como la del ser humano. La luz juega con una profusión de detalles rozados por el calor del sol o absorbidos por la sombra. Piranesi suma a su obsesión por lo colosal, expresada en la amplitud de las formas representadas, la obsesión por la verdad concreta, poderosamente traslúcida. Esas formas de gran tamaño, al mismo tiempo vivas y muertas, exactas y fantasmagóricas, añaden al reflejo preciso y fiel de

los objetos una textura de claroscuro que les confiere el halo de la ilusión.

Pero cuando Piranesi se sumerge en la imaginación, aparcando la historia y las ruinas romanas, y se entrega a lo que él llama los *caprichos de invención*, pone de manifiesto, con una energía sin parangón, otro aspecto de la estética de los visionarios: la obsesión por la profundidad, el delirio de la visión en perspectiva que sólo en parte la luz construye con su poesía. La perspectiva: ese ámbito de experimentos y fantasías tan querido por el genio italiano, que se complace haciendo decorados para el teatro, perspectivas arquitectónicas, planimetrías de ciudades, castillos de fuegos artificiales o, también, pintando los lugares más hermosos, más célebres o más extraños de las ciudades, de los monumentos y de los edificios de Italia. Sin duda, la perspectiva encontró en el teatro su expresión más original, como demuestran con creces los hermosos dibujos hechos por los Bibiena: con su alternancia de efectos, con su múltiples arcos destinados a estimular en el espectador el deseo y la ilusión de la profundidad sin fin del espacio y, también, como en Piranesi, con la eliminación del suelo y del primer plano.

Pero si para los artistas de teatro se trata de un truco, de un virtuosismo cuyas aparentes extravagancias responden a unas leyes efectivas, para el visionario se trata de un vértigo que lo atrapa en la fascinación. Escalinatas colosales que llegan del abismo y se pierden en alturas inaccesibles; bosques de columnas que soportan arcos de enorme vuelo detrás de los cuales se perfilan otros, y detrás de estos otros más, que arrastrados en su propia fuga se precipitan hacia las profundidades.

El espectador se siente como subido sobre un andamio o sobre una frágil pasarela, suspendido sobre una noche sin fondo, cruzada por vigas, cuerdas y cadenas, llena de puertas y estelas funerarias. El recuerdo de los órdenes clásicos de la arquitectura ha desaparecido. Los bloques de piedra se apilan toscamente. Las masas no son sino puntos de referencia de una perspectiva que se multiplica sin cesar y nos impide tener una idea segura de sus dimensiones. Estamos lejos de las ingeniosas ficciones de la ópera italiana, de los decorados elegantes y complejos que enmarcan musicadas aventuras amorosas. Estos subterráneos inmensos son el refugio del crimen, del castigo y de la muerte. Al malestar provocado por unas incertidumbres en la mirada que se multiplican, se añade el horror de los lugares prohibidos, la obsesión nocturna de las tumbas y las desgracias.

Extraído de «Esthétique des visionnaires»,
publicado en *Journal de Psychologie*, Paris 1926.
Traducción de Raoul Albé

CÁRCELES

Aldous Huxley

En lo alto de la escalera principal del *University College* de Londres, se levanta una estructura de madera barnizada en forma de caja, es un poco más grande que una cabina de teléfono y un poco más pequeña que una letrina de jardín. Al abrir la puerta de esa casa en miniatura, una luz se enciende dentro y los que estén ante su umbral se topan con un hombrecito viejo, sentado rígidamente en una silla y sonriendo benévolamente al espacio. Su cabello es gris y cuelga casi hasta sus hombros; su sombrero de paja de ala ancha es como algo salido de una ilustración de una de las primeras ediciones de *Paul et Virginie*^[1]; usa una levita (verde, si bien recuerdo, con botones de metal) y pantalones blancos de algodón discretamente rayados. Este viejito es Jeremy Bentham o, por lo menos, lo que queda de Jeremy Bentham después de la disección ordenada en su testamento: un esqueleto con manos y rostro de cera vestido con las ropas que una vez pertenecieron al autor de *Los principios de moral y legislación*.

A ese extraño santuario (tan característico, en su excesiva modestia, de «esa encorvada isla de Albion»)^[2] hice una visita de curiosidad en compañía de uno de los hombres más extraordinarios, más admirables de nuestros tiempos, el doctor Albert Schweitzer^[3]. Muchos años han pasado desde *entonces*; pero aún recuerdo claramente la expresión de risueña cordialidad que apareció en su rostro al mirar la momia: «¡Mi querido Bentham! —dijo—, le aprecio mucho más que a Hegel. Fue responsable de muchos menos daños». Un comentario sin duda acertado. El filósofo alemán se enorgullecía de ser *tief*, profundo, pero carecía de humildad, que es la condición necesaria de la verdadera profundidad. Por eso terminó siendo un ídola del Estado prusiano y el padre espiritual de esas teorías marxistas de la historia en virtud de las cuales es posible justificar toda atrocidad cometida por los verdaderos creyentes y condenar todos los actos buenos o razonables realizados por los infieles. Bentham, al contrario, nunca pretendió ser *tief*. Superficial, con esa amable superficialidad del siglo XVIII, pensaba en los individuos como gente real, no como inútiles burbujas en la superficie del río de la Historia ni como meras células en el músculo y el hueso del organismo social, cuya alma es el Estado. De las profundidades de Hegel surgieron la tiranía, la guerra y las persecuciones; de la superficialidad de Bentham, una multitud de beneficios modestos pero reales: el repudio de las leyes antiguas, la introducción del sistema de alcantarillado, la reforma del gobierno municipal, casi todo lo sensato y humano en la civilización del siglo XIX. Sólo en un terreno sembró Bentham dientes de dragón. Tenía la pasión del lógico por el orden y la consistencia; y quería imponer sus ideas de orden no sólo en los

pensamientos y las palabras, sino también sobre las cosas y las instituciones. Sin duda, el orden es un bien, pero un bien del que fácilmente se llega a tener demasiado y a un precio demasiado alto. El amor al orden se cuenta, junto con el amor al poder, entre los motivos de la tiranía. En los asuntos humanos, el extremo del desorden es la anarquía; el extremo del orden, un ejército o una penitenciaría. La anarquía es enemiga de la libertad, como enemiga es también, en sus casos extremos, la eficiencia mecánica. La buena vida puede ser vivida sólo en una sociedad donde el orden sea predicado y practicado, pero sin demasiado fanatismo, y donde la eficiencia esté inmersa en un halo, por así decir, de desorden tolerado. Bentham no era un tirano ni tampoco un adorador del Estado eficiente, ubicuo y providencial. Pero amaba el orden y promovió esa idea de eficiencia social que ha sido y sigue siendo una excusa para concentrar el poder en las manos de unos pocos expertos y regimentar a las masas. Y no debemos olvidar el hecho, extraño y no poco alarmante, de que Bentham dedicó cerca de veinticinco años de su larga vida a elaborar hasta el menor detalle su proyecto de prisión perfectamente eficiente. El *Panopticon*, como lo llamó, debía ser un edificio circular construido de tal manera que todos los presos permanecieran en perpetua soledad pero bajo la permanente vigilancia de un guardián colocado en el centro. (Bastante significativo es que Jeremy Bentham tomó prestada la idea del Panóptico de su hermano, Sir Samuel, el arquitecto naval, que, por orden de Catalina la Grande, construyó buques para Rusia y diseñó una fábrica con principios panópticos con el propósito de hacer trabajar más y mejor a los recién industrializados *mujiks*). Este proyecto de alojamiento totalitario nunca se llevó a cabo. Para consolarlo de su desilusión, se le concedieron a Bentham, por orden del Parlamento, veintitrés mil libras de los fondos públicos.

La arquitectura de las prisiones modernas no alcanza la perfección lógica del Panóptico pero se inspira en esa misma pasión por el orden más que humano que movió a los hermanos Bentham y que, desde tiempo inmemorial, anima a tiranos y dictadores. Antes de los días de Bentham o de los cuáqueros de Filadelfia, nadie, por alguna extraña razón, parece haber pensado en construir prisiones ordenadas y eficientes. Las cárceles a las que Elizabeth Fry llevaba sus inagotables tesoros de caridad y sentido común eran como un delirio criminal hecho realidad. Al cruzar sus puertas el prisionero quedaba condenado a una existencia parecida al teórico *estado natural* de Hobbes. Tras la fachada de la londinense cárcel de Newgate —una fachada que su arquitecto, librado de la tediosa necesidad de abrir ventanas, pudo hacer excelsamente elegante—, existía, no un mundo de hombres y mujeres, ni un mundo de bestias, sino un caos, un pandemónium.

El artista cuya obra refleja más fielmente la naturaleza de este infierno es Hogarth, no el Hogarth de los cuadros de armoniosos colores, sino el de los grabados, el de las líneas duras e insensibles, el cruel retratista del mal y de la caótica miseria, ya fuera en las cárceles de Fleet y Newgate, en el manicomio de Bedlam como en otros reclusorios, otros asilos o en las tabernas de Gin Alley, los burdeles o las casas

de juego de Covent Garden, o también en los descampados donde los niños atormentan a sus perros y pájaros con refinamientos apenas imaginables de crueldad y lascivia.

En apenas treinta o cuarenta años, la *Prison Discipline Society* llevó a cabo una extraordinaria reforma. De ser inhumanamente anárquicas, las prisiones se convirtieron en inhumanamente mecánicas. Desde que Sir Joshua Jebb, el inspector de prisiones, erigió su cárcel modelo en Pentonville, a las afueras de Londres, la sensación de estar atrapado en una máquina, apresado en una utopía realizada del orden absoluto y la perfecta regimentación, ha sido parte esencial del castigo impuesto a los convictos. En los campos de concentración nazis, el infierno en la tierra no era del viejo estilo de Hogarth, sino limpio, ordenado y enteramente científico. Visto desde el aire, Belsen se dice que parecía un laboratorio de experimentos atómicos o un estudio de cine bien diseñado. Los hermanos Bentham llevan muertos más de cien años, pero el espíritu del Panóptico, el espíritu de los talleres para el trabajo forzado de los *mujiks* de Sir Samuel, ha seguido su camino hacia extraños y terribles puntos de llegada.

Hoy en día toda oficina eficiente, toda fábrica moderna, es una prisión panóptica donde los trabajadores sufren (más o menos, según sea el carácter de los guardianes y el grado de resignación) sabiéndose dentro de una máquina. Creo que sólo en el ámbito de la literatura se ha sabido hacer una adecuada interpretación artística de esa conciencia. De Vigny, por ejemplo, ha dicho cosas acertadas sobre el sometimiento del soldado al ideal del orden absoluto; y, en *Guerra y Paz*, hay un capítulo memorable en el que las fuerzas impersonales de las Órdenes de Arriba, de la Alta Política manifestándose a través del funcionamiento de un Sistema, transforman a los amables carceleros de Pierre Bezukhov en autómatas insensibles y despiadados. Pero en el siglo xx, un ejército es sólo uno entre muchos otros Panópticos. También existen los regimientos de la industria, los regimientos de contaduría y administración, que han inspirado no pocos escritos lastimeros o truculentos, pero no mucho o nada digno de mención en el ámbito del arte visual. Hubo, es verdad, determinados cubistas a los que les gustaba pintar máquinas o representar cuerpos humanos como si fueran partes de máquinas. Pero una máquina es, en definitiva, en sí misma una obra de arte, mucho más sutil, mucho más interesante, desde un punto de vista formal, de lo que puede ser cualquier representación de una máquina. Dicho de otro modo, una máquina es en sí misma su más alta expresión artística y pierde al ser simplificada y convertida en la quintaesencia de una representación simbólica. La representación de seres humanos en forma mecanomórfica, por su parte, resulta efectiva sólo hasta cierto punto. Porque la situación realmente horrorosa en un panóptico industrial o administrativo no es que los seres humanos sean transformados en máquinas (si se pudieran transformar en máquinas, serían perfectamente felices en sus prisiones); no, el horror consiste precisamente en que no son máquinas, sino animales que aman la libertad, mentes abiertas y espíritus semejantes a Dios, que se

ven sometidos a las máquinas y obligados a vivir —si de vida aún se trata— dentro del túnel sin salida de un sistema arbitrario e inhumano.

Más allá de las prisiones reales habidas en la historia con demasiado orden y de aquellas donde la anarquía engendra el infierno del caos físico y moral, hay otras prisiones, no menos terribles por ser fantásticas e incorpóreas: las *prisiones metafísicas*, cuyas sedes están en la mente, cuyas paredes están hechas de pesadillas e incompreensión, cuyas cadenas son ansiedad y sus potros de tortura una sensación de culpa personal o incluso genérica. La visión que Thomas De Quincey tuvo en Oxford Street de la muerte repentina era una visión poblada de prisiones de este tipo. Así como lo estaba el infierno lujurioso descrito por William Beckford en *Vathek* o los castillos, tribunales y colonias penitenciarias habitadas por los personajes de las novelas de Kafka. Y pasando del mundo de las palabras al de las formas, encontramos las mismas *prisiones metafísicas*, dibujadas con fuerza incomparable, en los aguafuertes más extraños —que son también, en cierto modo, los más hermosos— de Piranesi.

Las generalizaciones históricas resultan divertidas de escribir y emocionantes de leer. Pero ¿hasta qué punto nos ayudan a comprender el pasado? La pregunta es de tal calibre que no me atrevo a contestarla, salvo que sea con otras muchas preguntas. Por ejemplo, si, como se nos ha dicho, el arte de un período refleja la historia social de ese período, ¿exactamente de qué manera expresan las pinturas de Perugino la época cuya historia quedó escrita en *El Príncipe* de Maquiavelo? O también: los historiadores nos aseguran que el siglo XIII fue una época de Fe y Progreso. Entonces, ¿por qué quienes vivieron en el siglo XIII la consideraban una época de decadencia, y por qué su más animado cronista, Fray Salimbene, nos describe una sociedad que se comporta como si nunca hubiera oído hablar de la moral cristiana? O considérese el siglo cuarto en Constantinopla. Ahí y entonces, así lo aseguran varios historiadores, los hombres se preocupaban casi exclusivamente por las cuestiones teológicas. Si es así, ¿por qué los escritores de entonces se quejan de que sus contemporáneos sólo viven para las carreras de cuadrigas? Y, por último, ¿por qué a Voltaire y Hume se les considera más representativos del siglo XVIII que Bach y Wesley? ¿Por qué yo mismo he hablado, en un párrafo anterior, de la amable superficialidad del siglo XVIII cuando esa centuria vio nacer a hombres como William Blake y Giovanni Battista Piranesi además de Helvétius y Bentham? La verdad es, por supuesto, que existe en todos los períodos una infinita variedad de seres humanos. En la religión, por ejemplo, toda generación tiene sus fetichistas, sus predicadores, sus legalistas, sus racionalistas y sus místicos. Y cualquiera que sea la moda artística imperante, toda época tiene sus románticos congénitos y sus acérrimos clasicistas. Sin duda, en todo período las modas en boga ya sea en arte, religión o modos de pensar y sentir son más o menos rígidas. De ahí que siempre a aquéllos cuyo temperamento está en discrepancia con la moda les resulte más o menos difícil expresarse y deban hacerlo indirecta o ambiguamente. Toda obra de arte puede representarse como una diagonal en un

paralelogramo de fuerzas, un paralelogramo en cuya base estaría la tradición imperante y los acontecimientos socialmente relevantes de la época y en cuyo lado vertical pondríamos el temperamento y la vida privada del artista. En algunas obras, la base es más larga que la vertical, en otras ésta es más larga que aquélla.

Las cárceles de Piranesi son creaciones de la segunda clase. En ellas, lo personal, lo privado y, por lo tanto, universal e imperecedero tiene notablemente más peso que lo meramente histórico y local. La prueba de ello es que estos extraordinarios aguafuertes han seguido, a través de dos siglos, resultando plenamente apropiados y modernos, no sólo por su aspecto formal, sino como expresión de oscuras verdades psicológicas. Para usar una expresión religiosa muy en uso en otros tiempos, han «hablado a la condición» de Coleridge y de De Quincey en tiempos del apogeo romántico y nos hablan no menos elocuentemente a nosotros los hombres y mujeres del siglo xx crecidos en la cultura de lo psicológico. Lo que Piranesi expresó no está sujeto a cambios históricos. Piranesi no está, como Hogarth, reflejando los hechos de la vida social de su época. Ni está, como Bentham, tratando de diseñar un mecanismo que cambie la naturaleza de esos hechos. Su preocupación son los *estados del alma*, unos estados que son en gran parte ajenos a las circunstancias exteriores, unos estados que se repiten cada vez que la naturaleza, en su sempiterno juego de azar, combina los factores hereditarios del físico y el temperamento en determinados perfiles.

En el pasado, la psicología se solía tratar como una rama de la ética o de la teología. Así, para San Agustín el problema de las diferencias en los caracteres humanos era el mismo que el de la Gracia y el misterio de la voluntad divina. Sólo en tiempos recientes, los hombres han aprendido a hablar sobre las idiosincrasias de la conducta personal en términos que no sean los del pecado y la virtud. Las *prisiones metafísicas* dibujadas por Piranesi, y descritas por tantos poetas y novelistas modernos, eran conocidas por nuestros antepasados, pero conocidas no como síntomas de enfermedad o como una peculiaridad temperamental, no como estados a ser analizados y expresados por los poetas, sino como imperfecciones morales, como dolosas rebeliones contra Dios, como obstáculos en el camino del esclarecimiento. Así, el *Weltschmerz*, del que tanto se enorgullecían los románticos alemanes, el *ennui*, *fruit de la morne incuriosité*, que rezuma en tantos versos espléndidos de Baudelaire, no era sino *acedia*, por cuya causa Dante sumergió a los apáticos y melancólicos de lleno en el barro negro del tercer círculo del infierno. Esto es lo que Santa Catalina de Siena tenía que decir acerca del estado de ánimo que siglos después caracteriza la atmósfera de todas las novelas de Kafka: «La confusión es una lepra que seca el cuerpo y el alma, y ata los brazos ante los anhelos por lo divino. Hace al alma insufrible para sí misma, disponiendo la mente para los conflictos y las fantasías. Roba al alma la luz sobrenatural y oscurece su luz natural. Deja que los demonios de confusión sean vencidos por la fe viva y el deseo sagrado». Para alguien como Santa Catalina, cuya primera preocupación es la unión con Dios y la salvación de las almas,

incluso para alguien cuya preocupación por el cristianismo fue, como en el caso de Dante, más la de un filósofo que la de un teocéntrico, la idea de tratar la confusión espiritual o *acedia*, o cualquier otro tipo de prisión metafísica, tan sólo como una cuestión digna de investigación científica o de manipulación artística le habría resultado algo parecido a una criminal imbecilidad. La base histórica sobre la que los artistas medievales levantaban sus lados personales, era tan larga y estaba tan arraigada en la teología y la ética tradicionales que ni Boccaccio —aun siendo un narrador nato y un apasionado humanista— pudo dedicar la más mínima atención a la psicología. En el *Decameron* no se describe ni la apariencia exterior de los personajes y la caracterización está confinada a simples adjetivos tales como «amable», «cortés», «avaricioso», «amoroso» y otros por el estilo. Se requería un genio más grande y un escepticismo más hondo que los de Boccaccio para inventar una psicología independiente de la teología y de la ética: Chaucer. Y recordemos que Chaucer —el Chaucer de los *Cuentos de Canterbury*— no tuvo rival hasta la época de Shakespeare. Frente a su base tradicional, su lado personal es de los más elevados de toda la literatura. La diagonal resultante es una obra de una originalidad verdaderamente sorprendente.

En su escala, mucho menor, *Las cárceles* de Piranesi son también asombrosamente originales. Ningún pintor o dibujante anterior había hecho nada similar. Artistas dotados de fantasía los había habido, por supuesto, capaces también de expresarse con dibujos arquitectónicos, como los integrantes de la dinastía italiana de los Bibiena. Pero los Bibiena eran pintores, arquitectos y escenógrafos cuyas invenciones debían ante todo asombrar al vulgo y expresar no tanto el soterrado funcionamiento de un alma angustiada como las vulgares aspiraciones a la grandiosidad que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII atormentaron a los grandes de la tierra, y a todos aquellos que arrogantemente querían imitarlos. Renombrado artista fantasioso fue Salvator Rosa, un hombre que, por razones ahora incomprensibles, los críticos de hace cuatro o cinco generaciones consideraron uno de los artistas más grandes del mundo. Pero las fantasías románticas de Salvator Rosa son bastante banales y obvias. Es un melodramático que nunca penetra bajo la superficie. Si estuviera vivo hoy, sería conocido muy probablemente como el incansable autor de alguna de las historietas más sanguinarias y descabelladas. Dotado de mucho más talento estuvo Magnasco, cuya especialidad fueron los monjes vistos a la luz de los candiles, en un estado de alargamiento gótico o grecoesco. Sus invenciones son siempre agradables, pero siempre carentes de profundidad o de significación duradera: cosas creadas *ex profeso* en uno de los niveles más altos de la conciencia, en algún lugar próximo a la cima de una cabeza madura y caprichosa.

La fantasía desplegada en *Las cárceles* es de distinto orden, muy distinto a lo mostrado por cualquiera de sus predecesores. Todas las estampas de la serie son evidentes variaciones de un mismo símbolo, que se remite a cosas existentes en las profundidades físicas y metafísicas del alma humana: a la *acedia* y la confusión, la

pesadilla y el *angst*, la incompreensión y el pánico.

El hecho más inquietantemente obvio de todos estos calabozos es la perfecta falta de sentido que domina en todo. Su arquitectura es colosal y magnífica. Uno siente que el genio de grandes artistas y la labor de innumerables esclavos han contribuido a la creación de estos monumentos, todos cuyos detalles carecen de objeto. Sí, de objeto, pues las escaleras no se dirigen a ninguna parte, las bóvedas no soportan más que su propio peso y encierran grandes espacios que nunca son realmente salas, sino sólo antecámaras, almacenes, vestíbulos y dependencias. Y esta magnificencia de piedras ciclópeas ha sido en todas partes estirada por escaleras de madera, por endebles pasamanos y angostas pasarelas. Y la escualidez está presente por el simple hecho de mostrarla, porque los caminos desvencijados a través del espacio carecen claramente de destino. Debajo de ellos, en el suelo, hay grandes máquinas incapaces de hacer nada en particular, y de los arcos de arriba cuelgan sogas que no encierran nada más que una desagradable idea de torturas. Algunas de las *Cárceles* están alumbradas sólo por unas estrechas ventanas. Otras están medio abiertas al cielo, dejando entrever más bóvedas y más paredes en la distancia. Pero, incluso cuando los recintos aparecen más o menos cerrados, Piranesi logra siempre transmitir la impresión de que esos colosos sin sentido se extienden infinitamente hasta ocupar todo el universo. Entregadas a actividades irreconocibles, sin hacerse mutuamente caso, unas pocas figuras sin rostro rondan las sombras. Su insignificante presencia recalca el hecho de que ninguna está donde debería estar.

Fisiológicamente, todo ser humano está siempre solo, sufriendo en soledad, disfrutando en soledad, incapaz de participar de los procesos vitales de su prójimo. Pero, a pesar de ser cerrado, este organismo-isla no se basta nunca a sí mismo. Toda soledad viviente depende de otras soledades vivientes y, más aún, del océano de existencia en el que levanta su pequeño escollo de individualidad. La conciencia de esta paradoja de soledad en medio de la dependencia, de aislamiento acompañado de insuficiencia, es una de las principales causas de la confusión, de la *acedia* y la ansiedad, las cuales, a su vez, intensifican la sensación de soledad y hacen que la paradoja humana parezca aún más trágica. Los ocupantes de estas *Cárceles* de Piranesi son los espectadores sin esperanza de «esta pompa de mundos, de este doloroso nacer», de una magnificencia sin sentido, de una miseria sin fin que el hombre no puede ni comprender ni soportar.

Se dice que la primera idea de *Las cárceles* surgió en la mente de Piranesi en medio de un delirio febril. De lo que no hay duda es de que esa primera idea no fue la última; pues de algunas planchas existen primeros estados, en los que faltan muchos de los elementos más característicos e inquietantes de *Las cárceles*. De esto cabe deducir que los estados de ánimo expresados en esas aguafuertes eran, para Piranesi, crónicos y, en cierto modo, normales. La fiebre pudo haber sugerido originalmente *Las cárceles*, pero, en los años que transcurrieron entre los primeros ensayos de Piranesi y la publicación definitiva de las láminas, recurrentes períodos de confusión,

acedia y *angst* tuvieron sin duda que motivar esos sombríos y como vemos ahora indispensables, símbolos como son las sogas, las máquinas sin objeto, los improvisados puentes y escaleras de madera.

Las láminas de *Las cárceles* se publicaron siendo su autor aún joven y, durante el resto de su larga vida Piranesi, nunca volvió al tema que con tan consumada maestría había manejado. La mayor parte de su obra, de entonces en adelante, fue topográfica y arquitectónica. Su tema fue siempre Roma; incluso cuando dejaba de dibujar ruinas e iglesias barrocas para adentrarse en el reino de la fantasía, Porque lo que le gustaba imaginarse seguía siendo Roma: Roma como debería haber sido, como pudo haber sido, si Augusto y sus sucesores hubieran poseído un tesoro inagotable y una inagotable reserva de mano de obra. Por suerte, sus recursos fueron limitados, pues la hipotética Roma imaginada por Piranesi es un lugar desgraciadamente pretencioso.

Santa Catalina sostenía que los demonios de la confusión deben ser vencidos sólo por el anhelo divino y la fe en la revelación cristiana. Pero, en realidad, cualquier deseo sostenido y cualquier fe intensa pueden bastar. Piranesi, por ejemplo, no parece haber sido persona de profundas convicciones religiosas o con aspiraciones místicas. A diferencia de su coetáneo más joven William Blake, no vislumbró la inmortalidad, no tuvo entre tormentos y lamentos visiones de Dios. La fe de Piranesi era la de un humanista renacentista, su dios, la antigüedad romana y su afán, una mezcla del anhelo del artista por la belleza, del deseo del arqueólogo por la verdad y de la determinación del hombre pobre de ganarse el sustento. Estos factores fueron, aparentemente, antídotos suficientes contra la *acedia* y la confusión espiritual. En cualquier caso, no volvió a expresar, una segunda vez, el estado de ánimo que inspiró *Las cárceles*.

Desde un punto de vista puramente formal, *Las cárceles* son notables como lo que más se acerca en el siglo XVIII al arte abstracto. La materia primera de los dibujos de Piranesi son las formas arquitectónicas, pero como *Las cárceles* son imágenes de confusión, como su esencia carece de sentido, las combinaciones de formas arquitectónicas nunca suman un dibujo arquitectónico, sino que siguen siendo dibujos libres, sin las trabas de ninguna consideración de utilidad ni siquiera de posibilidad, y limitados sólo por la necesidad de evocar la idea genérica de un edificio. En otras palabras, Piranesi usa formas arquitectónicas para producir una serie de hermosamente complejos dibujos, que se asemejan a las abstracciones de los cubistas por estar compuestos de elementos geométricos, pero que tienen la ventaja de combinar la geometría pura con el suficiente contenido y la suficiente literatura para expresar, con más fuerza de lo que podrían hacerlo unas simples formas, los sombríos y terribles estados de confusión espiritual y *acedia*.

De las formas naturales, a diferencia de las geométricas, Piranesi, en *Las cárceles*, hace poco uso. No hay ni una hoja ni una brizna de hierba en toda la serie; ni un pájaro ni un animal. Aquí y allá, irrelevantemente vivas en medio de las abstracciones de piedra, hay unas pocas figuras humanas, oscuramente ataviadas, sin facciones e

impasibles.

En los aguafuertes topográficos las cosas son muy diferentes. Aquí Piranesi usa formas naturales como un oropel decorativamente romántico de la geometría pura de los monumentos. Los árboles tienen una rusticidad desatada; los personajes en el primer plano son o mendigos increíblemente andrajosos, o elegantes damas y caballeros no menos inconcebiblemente cubiertos de lazos y pelucas, algunas veces a pie, otras en coches rococós esculpidos como tortas de bodas o calesitas. Por todas partes, se trata de mostrar la suavidad de la piedra labrada mediante la yuxtaposición de las formas vacilantes, con aspecto de llamas, de las plantas y los seres humanos. Las figuras tienen también otra finalidad, la de magnificar el tamaño de los monumentos. Los hombres y las mujeres quedan reducidos a la estatura de niños; los caballos se convierten en mastines. Dentro de las basílicas, los piadosos se acercan a las pilas de agua bendita y aun de puntillas apenas pueden mojar la punta de sus dedos. Poblados por enanos, los edificios más modestos del barroco asumen proporciones heroicas; una obrita clasicista de Pietro da Cortona parece solemnemente portentosa y una divertida baratija de Borromini adquiere la presencia de lo ciclópeo. Este truco de aumentar el tamaño aparente de los edificios disminuyendo la escala de la figura humana era un ardid favorito entre los artistas del siglo XVIII. Fue llevado hasta el absurdo en cuadros como *El festín de Baltasar* (1820) del inglés John Martin, donde el rey y sus cortesanos se sientan cual hormigas a cenar en una sala de unos tres mil metros de largo y quinientos de alto.

En *Las cárceles* no hay ningún indicio de esta ingeniosa e ingenua teatralidad. Los pocos y solitarios prisioneros están ahí para recalcar, no la sobrehumana grandeza de los edificios, sino su inhumana vacuidad, su subhumana carencia de sentido. Son, literalmente, almas perdidas, vagando —o ni siquiera vagando, simplemente varadas— en un laberíntico vacío. Resulta interesante compararlas con los personajes de las ilustraciones de Blake para el *Infierno* de Dante. Estas almas malditas están tan poco perdidas que parecen sentirse como en casa entre sus llamas, peñascos y cenagales. En todos los círculos del infierno de Blake todo el mundo aparenta ser vagamente heroico a la manera clásica, algo corrompida, de finales del siglo XVIII, y todos parecen interesarse sinceramente por su prójimo. ¡Qué diferentes son las cosas en *Las cárceles*! Aquí no hay musculaturas heroicas, no hay exhibicionismos ni extraversiones, no hay rastro de vida social. Cada hombre aparece tapado, furtivo e, incluso en compañía, completamente solo. Los dibujos de Blake son curiosos y algunas veces hermosos; pero en ningún momento podemos tomarlos en serio como símbolos de sufrimiento extremo. Los prisioneros de Piranesi, al contrario, son los habitantes de un infierno que, aunque sólo sea uno entre los muchos peores de los mundos posibles, resulta completamente creíble y lleva el sello de una manifiesta autenticidad.

Introducción a *Piranesi's Carceri d'Invenzione*,

(Londres, 1949). Traducción de David Tiptree



Gio. Rossi, Prigioni Archi' interne ed esterne in Roma

Carcere oscura con Antenna pel supplizio de' malfattori. Sonvi da lungi le Scale, che conducono al piano e vi si vedono pure all' intorno altre chiuse carceri.

PIRANESI O LA FLUIDEZ DE LAS FORMAS

Serguei Eisenstein

La *Cárcel oscura* es conocida como el discreto anunciante de las celebérrimas *Carceri*. La *Cárcel oscura* no es más que el retumbar de un trueno surgido de las vísceras de 1743 y cuya resonancia es totalmente diferente. Unos años más tarde, este rugido lejano estallará en forma de auténtica granizada.

En el curso de estos años se produjo en la conciencia y en los sentimientos de Piranesi una de esas explosiones, uno de esos «cataclismos» interiores que transfiguran al hombre trastornando su estructura espiritual, su concepción del mundo y su actitud frente a la realidad. Uno de esos saltos psíquicos que «de pronto», «súbitamente», de un modo tan inesperado como imprevisto, elevan al hombre por encima de sus semejantes, al nivel de un creador auténtico, capaz de hacer brotar de su alma imágenes de una potencia desconocida y que inflaman con una fuerza inagotable el corazón de la humanidad.

Unos interpretan las *Carceri* como las visiones delirantes de un arqueólogo impregnado con excesiva profundidad del peligroso romanticismo de las ruinas gigantescas de la pasada grandeza de Roma. Otros se obstinan en ver en ellas la manifestación de la manía persecutoria que el artista empezaba a padecer ya en esta época. Se citan ciertas causas reales de este mal, pero la preferencia se inclina por los pretextos imaginarios.

A mí me parece, sin embargo, que en el espacio de esos pocos años se produjo en Piranesi la misma e instantánea iluminación «por la genialidad» que Chaikovsky describe con tanta precisión al hablar de Glinka, otro músico genial^[4]. El 27 de junio de 1888, Tchaikovsky escribió en su diario:

... Un fenómeno inaudito, asombroso en la esfera de las artes. Un *dilettante* que toca un poco, ya sea el violín o el piano, que compone unas cuadrillas perfectamente insípidas, fantasías sobre temas italianos de moda, que ha ensayado a fondo las formas más serias (cuarteto, sexteto), así como las romanzas, pero que nada había escrito aparte de banalidades al gusto de los años treinta, inesperadamente, cumplidos ya sus treinta y cuatro años de edad, ofrece una ópera que por su genio, su envergadura, su novedad y su técnica impecable se sitúa en el acto junto a lo más grande y profundo que hay en el arte... A veces me siento atormentado hasta la pesadilla por este problema, ¿cómo pudo una fuerza creadora tan colosal coexistir con tanta nulidad? ¿Y cómo se explica que Glinka, tras haber sido durante tanto tiempo un aficionado incoloro, pudiera colocarse de golpe al nivel (¡sí, al nivel!) de Mozart, de Beethoven o de cualquier otra figura? Y es que se trata de un ejemplo único, ya que no existen antecedentes ni en

Mozart, ni en Gluck ni en ningún otro maestro. ¡Prodigioso, increíble! ¡Sí! Glinka es un auténtico genio creador...

Hay que suponer, desde luego, que en este «de golpe» se «desencadenó» súbitamente todo lo que en detalles y fragmentos se acumulaba y se reunía grano tras grano en lo «banal», lo insignificante y lo *dilettantesco*, para estallar en una manifestación unitaria y orgánica de genio individual. Pero lo que más impresiona aquí es la perfecta «coincidencia» con lo que le ocurrió a Piranesi entre las series de las *Vedute varie* y las *Carceri*.

En realidad, las *Carceri* señalan casi el inicio del camino creador de Piranesi. Todo lo que hizo antes apenas presenta un valor real (exceptuados dos o tres de los *Capricci*). Ni siquiera los diferentes grupos de grabados que Piranesi realizó antes de las *Carceri* forman series autónomas, y más tarde entraron casi todos ellos a formar parte de la serie de vistas arquitectónicas de 1750.

Como puede verse, el «verbo divino» del éxtasis alcanzó a Piranesi en una fase bastante precoz de su creación. Y la llamarada cegadora de las *Carceri* parece conservar sus fulgores y transportarlos, llenando de inspiración poética no sólo lo pintoresco de los vestigios y las ruinas de la Roma antigua que con tanta abundancia salen de sus manos, sino también las *vedute* más prosaicas de los edificios de la ciudad moderna.

Otro hecho nos habla de esa llama que ardió sin extinguirse a través de toda su obra: quince o veinte años más tarde saldría de las manos del artista una nueva variante, profundizada y todavía más perfecta, de esas mismas planchas, cuyo dibujo retocado viene a reforzar su desenfundada grandeza. (Recuérdese cuántas veces El Greco reanudó en innumerables variantes un solo tema, siempre el mismo, perfeccionando sin descanso su espiritualidad interior).

En 1745, a consecuencia del primer esbozo de 1743, nació la serie de las *Carceri* en su primera versión.

Giesecke las llama con razón *Ur-Carceri* —aludiendo al *Ur-Faust* de Goethe, a la primera variante del *Fausto*—. Un hallazgo feliz e importante, ya que, caminando al mismo paso del *Fausto* de Goethe, tras el primer *Ur-Faust* (1770-1775), viene el *Fausto* propiamente dicho (1770— 1806), y ocupado después por la segunda parte del *Fausto* (1773-1832).

Del mismo modo, en el lugar de la primera variante de las *Carceri* nace, quince o veinte años después, la segunda variante, que, si desde el punto de vista de los aguafuertes resulta más completa, pero también notablemente retocada, desde la óptica de la «revelación» extático-figurativa resulta todavía más profunda y eficaz. Y seguirá la tercera fase de la auto explosión de las *Carceri*.

Pero no ya en el ámbito de la obra de Piranesi^[5], sino más allá de los límites de su biografía, e incluso más allá de las fronteras de su país y de su época: un siglo y pico más tarde, y no en suelo italiano, sino en España, pero dentro de la misma línea y en

un proceso que comienza allí donde el espíritu frenético de Piranesi había propulsado el volumen y el espacio de sus concepciones.

Elevando constantemente la intensidad de sus concepciones plásticas, estas tres fases son como el eco del ascenso por «saltos» sucesivos de la concepción del *Fausto* de Goethe, desde el principio esbozado hasta la apocalíptica parte final.

La *Cárcel oscura* desempeña aquí, más o menos, el papel del *Fausto* medieval (que sirvió también a Christopher Marlowe en 1588), es decir, el papel de prototipo —a nivel de simple tema— de los futuros conceptos filosóficos de Goethe. Y estas tres fases se repiten con el mismo carácter «textual»: de la *Cárcel oscura* como tema al dramatismo patético de las variantes intermedias de la composición —*Ur-Carceri* (1745)—, hasta la última versión extática: *Carceri* (1760-1766).

¿Es posible ir todavía más allá? ¿Es posible, tras una primera fase relativamente breve, caracterizada por las formas «diluidas», y a través de una segunda fase que ve ya explotar los mismos objetos de la representación —y ello en dos momentos sucesivos, aumentando el carácter compacto de las formas y el impulso de los elementos tanto en profundidad como hacia adelante (con el método de las construcciones anexas en primer plano)—, prever y encontrar todavía otro «salto», una tercera «explosión», otro «impulso» más allá de los límites y las dimensiones, más allá de las «normas» que hoy parecen total y definitivamente pulverizadas por la explosión en la última versión de las *Carceri*?

¿Es posible este salto ulterior? ¿Y dónde, en qué esfera figurativa hay que buscarlo?

En la *Cárcel oscura* se ha mantenido el aspecto figurativo de los objetos, en tanto que se han «dispersado» los medios de la representación, los medios expresivos, ya que la línea se subdivide en una cascada de trazos menudos^[6]; dulcificada por la luz, la densidad de la forma se difunde en el espacio y la precisión de los planos es absorbida en los fluidos contornos de la forma.

En las *Carceri*, con estos mismos medios de expresión (de una densidad un tanto mayor, hay que reconocerlo) se «disuelve» igualmente la figuración de los objetos. Para ser más exactos, se disuelven los objetos como elementos físicos de la representación. Pero no por ello ha cambiado la materialidad figurativa de los propios elementos. La piedra se «desplaza» a partir de otra piedra, pero conserva su materialidad figurativa, «pétrea». La bóveda de piedra se transforma en anguloso almacén de madera, pero *figuración material* de ambas permanece intacta. Se trata de bóvedas de piedra reales «en sí mismas», de vigas de madera realistas «en sí».

La acumulación de las perspectivas fugitivas se avecina a la demencia de las visiones narcóticas (más adelante volveremos sobre este punto), pero cada eslabón de estas perspectivas, vertiginosas en su conjunto, es «en sí» naturalista a su vez. La realidad figurativa de la perspectiva, la representación realista de los propios objetos, nunca son transgredidas. La demencia radica tan sólo en el amontonamiento, en las confrontaciones que causan la explosión de los propios fundamentos de su

«virtualidad» usual, que los agrupan en un sistema de arcos que salen sucesivamente «fuera de sí mismos», vomitando nuevos arcos desde sus entrañas; de sistemas de escaleras que explotan en el vuelo de nuevos tramos; de bóvedas surgidas una de otra y que prolongan sus impulsos hacia el infinito.

Ahora es fácil ver cuál será (o sería) el paso siguiente: lo que debe explotar... es la figuración de los objetos. La piedra ya no es una piedra, sino un sistema de intersecciones de ángulos y de superficies; la base geométrica de sus formas ha hecho explosión en el juego complejo de éstas. De los perfiles semicirculares de las bóvedas y de los arcos surgen los semicírculos trazados por el compás de sus estructuras. Los pilares complejos se descomponen en cubos y cilindros primarios, a partir de cuya interdependencia se construye la apariencia figurativa de los elementos arquitectónicos y naturales. El juego del claroscuro —el choque entre los salientes iluminados y los abismos de oscuridad— se convierte en juego de manchas autónomas, no de luz y sombra, sino de colores sombríos y daros, francamente aplicados (se habla con razón de colores y no de una gama de «tonalidades»).

¿Es posible que todo esto se encuentre en los aguafuertes de Piranesi? No, no en los límites de estos aguafuertes. Más allá de ellos. No en la obra de Piranesi. Más allá de sus confines. A un salto de los límites de su obra. Y en la explosión de las tendencias y de las escuelas que se siguen unas a otras. Y que se escapan en primer lugar de los límites de los cánones del realismo tal como éste es interpretado corrientemente.

Primer salto —más allá de los límites del contorno preciso de los objetos y hacia el juego de las formas geométricas que los componen—, y Cézanne se encuentra ante nosotros. Los vínculos con el objeto todavía son perceptibles. Al lado, el joven Picasso, Gleizes, Metzinger.

Un paso más, y tenemos el Picasso de la época dorada. El objeto —el «pretexto»— desaparece. Se ha disuelto, ha desaparecido ya. Ha estallado en trazos y elementos, que con fragmentos y «quintas» (herencia de Piranesi) construyen un mundo de nuevos espacios, de nuevos volúmenes y sus intersecciones.

¿Picasso y el éxtasis? ¿Picasso y... lo patético? Quien haya visto el *Guernica* recibirá con menos sorpresa esta afirmación. [...]

Pero después de esta explosión personal *de pathos*, volvamos atrás y contemplemos de cerca otra serie de rasgos del fenómeno que nos interesa, siempre en la obra del mismo Piranesi.

Ya que tal vez sea éste, precisamente, el mejor momento para detenernos brevemente ante un extraño fenómeno de éxtasis, muy a menudo vinculado, sin que se sepa el porqué, a la visión de imágenes arquitectónicas.

Se considera que una de las más grandes cualidades de las construcciones y conjuntos arquitectónicos es el paso armonioso de ciertas formas a otras, en una especie de «trasvase» de unas a otras. Ello es inmediatamente perceptible en los especímenes perfectos de la arquitectura. Y la dinámica de estos elementos de

construcción que se «vierten» unos en otros contribuye a la huella emocional de ese todo «no figurativo» e «informal» que representa para nosotros un edificio verdaderamente armonioso.

En este caso preciso, lo «informal» y lo «no figurativo» no arrebatan en modo alguno a este conjunto su carácter bien definido de *imagen*. Y ello se debe a que la «imagen» siempre es determinada social e históricamente, y porque ella expresa un cierto contenido ideológico propio de una cierta época. En sí mismo, el ritmo (y la melodía) de las formas que fluyen armoniosamente unas en otras refleja en las relaciones de los volúmenes y de los espacios y en la estructura de los materiales la imagen determinada y dominante de las concepciones sociales, de modo que el edificio acabado expresa y encarna el contenido espiritual del pueblo constructor en una determinada etapa de su evolución social e histórica. [...]

Al comparar los pasos perfectos de las formas arquitectónicas, de unas a otras, en ejemplos tan diferentes como, pongamos por caso, Santa Sofía de Estambul o la catedral de Chartres, un edificio oficial de la época de Nicolás I o la fachada del Palacio Pitti, salta a la vista con total evidencia la diferencia fundamental del carácter rítmico, tanto de las propias formas como de la progresión de su fluidez unas en otras en el curso del proceso de formación de un conjunto arquitectónico orgánico.

Y cada uno de estos ejemplos, con una elocuencia con supremo carácter de imagen, hablará de su propia época; de sus estructuras o de sus aspiraciones profundas. Así: la tan expresiva apariencia de los castillos pertenecientes a los duques y señores feudales que construían en el centro de la ciudad una ciudadela-baluarte contra las comunas de ciudadanos demasiado independientes. La imagen del absolutismo plasmado en la inmutabilidad de sus principios, como las estructuras de los edificios de la época de Nicolás I. El emperador terrestre, «zar y dios», tangible y concreto, apoyado en el funcionario y en la gendarmería. Y por otro lado, el exaltado «impulso hacia arriba» de la Edad Media en esos santuarios góticos dirigidos hacia la divinidad abstracta e idealizada de los místicos. [...]

Pero más allá de las motivaciones histórico-sociales de la catedral gótica nos interesa igualmente su arquetipo interior como visión extática. Y tenemos perfecto derecho a sospechar la existencia de este fundamento psicológico.

De no haber existido en las primeras raíces de la imagen un estado de éxtasis, la propia imagen, no generada por tal estado, habría sido incapaz de convertirse en «modelo de escritura» según el cual el espectador sensible se sumiera en un estado extático, en un vértigo.

Y hablar de vértigo... no es una simple forma de hablar, sino, exactamente, lo que se experimenta en la realidad.

[...] Es de la visión de semejantes imágenes arquitectónicas en un estado de exaltación y de éxtasis producido por... el opio, de lo que habla De Quincey (*Confesiones de un comedor de opio inglés*, 1821). (Él califica de enfermedad su intoxicación por el opio).

... Y en efecto, en las primeras fases de mi enfermedad, la suntuosidad de mis sueños era sobre todo arquitectónica, ya que ante mí desfilaba un tesoro de ciudades y palacios como ningún ojo humano ha podido contemplar jamás, salvo tal vez en las acumulaciones de nubes...

Más adelante cita a Wordsworth: «... una galería descrita como si estuviera excavada en las nubes, la misma que tantas veces he visto en mis sueños...».

En el mismo fragmento poético hace especial hincapié en el punto de la «constante fluidez» de los conjuntos arquitectónicos amontonados en nubes de tempestad:

... La proposición sublime (*sublime circunstancia*) que dice que «en sus fachadas eternamente cambiantes brillan estrellas» podría ser la copia de mis propios sueños arquitectónicos, tan a menudo aparece en ellos...

Lo que acabamos de decir bastaría para crear una correlación entre las pasmosas visiones arquitectónicas de Piranesi, que fluyen unas en otras, y el reflejo, en formas concretas de arquitectura, de los estados extáticos del autor, y ello no sólo por las particularidades de su estructura, sino también por su sistema de imágenes.

No obstante, esto viene confirmado también por el propio De Quincey, para el cual las *Carceri* de Piranesi presentan, precisamente, la más exacta coincidencia con las visiones arquitectónicas que a él le invadían en el estado de exaltación debido al opio:

... Hace varios años, mientras hojeaba un día las *Antichità romane* de Piranesi, Coleridge, que se encontraba a mi lado, me describió la serie de aguafuertes de este pintor, a la que él denominaba *Sueños*, que reproducían sus visiones delirantes durante un acceso de fiebre. Algunas de ellas representaban unas salas góticas inmensas (me limito a describir de memoria lo que me explicó Coleridge), y en el suelo de estas salas había construcciones de envergadura, máquinas, ruedas, cables, catapultas, etc., que expresaban una enorme reserva de fuerza concentrada o bien la resistencia superada. Una escalera subía hacia las alturas, a lo largo de las paredes. Y abriéndose camino hacia arriba, subía por ella Piranesi en persona. La mirada que seguía la escalera apercibía al poco rato que ésta se interrumpía repentinamente, privada de rampa y sin permitir dar un paso hacia adelante, so pena de precipitarse en un profundo abismo. Cualquiera que fuese la suerte del pobre Piranesi, uno adquiriría la certeza de que allí iban a tener fin sus desvelos. Pero al elevar un poco más la mirada, más arriba aparecía de nuevo una escalera que se remontaba a una altura todavía mayor, y en esta escalera volvía a encontrarse... Piranesi, esta vez junto al borde del precipicio. Levantemos todavía más la mirada... y a una altura todavía mayor surge la

escalera siguiente y, entre el delirio y la fiebre, se ve en ella otra vez a Piranesi, que sube por ella, y así en una sucesión interminable, hasta el momento en que las escaleras con sus interrupciones y Piranesi subiendo por ellas sin esperanza, se pierden en la penumbra de la sala. Con la misma fuerza de crecimiento y autorreproducción (*self-reproduction*) continuos se construían las imágenes arquitectónicas de mis sueños...

Las inexactitudes formales del detalle no deben inquietarnos. Las *Carceri* son llamadas *Sueños*. La ascensión de Piranesi a lo largo de las escaleras extraídas de su fantasía es inventada. En la serie de las *Carceri* no existe ningún grabado semejante al descrito. Y no es casualidad que el recuerdo común de los dos poetas —el uno al acordarse de los aguafuertes y el otro del relato a su respecto— encarnase este pensamiento en la imagen real del autor de los grabados errante a lo largo de los tramos de escalera.

Faltan igualmente los testimonios sobre las visiones de un pretendido delirio provocado por la fiebre que estos aguafuertes reproducirían. Ver en él un reflejo de un estado de exaltación real no es más que una suposición no desprovista de fundamento, pero lo que tiene una base todavía mayor es la designación errónea de las salas como góticas. No se trata tanto de un error como del hecho de haber captado con gran exactitud el extatismo de Piranesi, un extatismo que se expresa en imágenes arquitectónicas con peculiar plenitud en las salas y las catedrales góticas. [...]

Pero, volvamos atrás por un momento y comparemos lo que Piranesi realiza en sus *Carceri* clásicas y lo que hace en lo que Giesecke denomina las *Ur-Carceri*. La confrontación de estas dos variantes resulta particularmente notable. Aquí, por doquier y en todos los casos, se trata de un único procedimiento técnico. A la versión ya existente Piranesi agrega invariablemente nuevos primeros planos. Estos nuevos primeros planos rechazan un paso más en profundidad las acumulaciones de formas que se alejan por planos sucesivos.

La composición de los conjuntos arquitectónicos se basa, incluso sin esto, en una estructuración de repeticiones decrecientes de un mismo motivo arquitectónico, repeticiones que se reducen continuamente como si se proyectaran una fuera de otra (en perspectiva).

Estos arcos que se empequeñecen; generados por los arcos de un plano más cercano, estos tramos de escalones que proyectan hacia lo alto nuevos peldaños cada vez más pequeños, penetran en profundidad como los tubos de un único telescopio que, al extenderse en longitud, disminuyen gradualmente en diámetro. Los puentes generan nuevos puentes. Los pilares, nuevos pilares. Las bóvedas, nuevas bóvedas. Y así *ad infinitum*. Hasta allí donde el ojo es capaz de llegar.

Al aumentar la intensidad de los aguafuertes de una variante a otra y al agregar nuevos primeros planos, parece como si Piranesi impulsara todavía más, con mayor profundidad, la fuga creada por él, esa fuga de volúmenes y de espacios que penetran

progresivamente en el fondo y que las escaleras reúnen y recortan. Un plano surge de otro plano y, mediante un sistema de explosiones, se hunde a una profundidad cada vez mayor. O bien, a través del sistema de los nuevos primeros planos que nacen continuamente, se evade hacia adelante, fuera del propio grabado y avanza hacia el espectador. ¿Hacia adelante o en profundidad? ¿No viene a ser lo mismo en este caso? Y en esta simultaneidad de las tendencias opuestas —hacia adelante y en profundidad— una vez más se anula triunfalmente en el éxtasis otro par de contradicciones.

Y como se ve no sólo en el esquema de una estructura ya terminada, sino incluso en el método del proceso de construcción, «rechazando» un plano fuera de otro. Conviene detenerse unos instantes para decir unas palabras acerca del significado de las reducciones debidas a la perspectiva. En Piranesi, su misión es doble.

En primer lugar, hay el papel ordinario de la ilusión espacial, que «aspira» el ojo hacia la profundidad imaginaria de un espacio representado de acuerdo con las reglas según las cuales se ha acostumbrado a ver en realidad un alejamiento de los planos posteriores.

Pero hay también otra. En Piranesi, las perspectivas son construidas de una manera muy original. Y su originalidad fundamental es su discontinuidad y su proceder «a saltos».

En las *Carceri* no encontramos nunca una visión en perspectiva que proceda en profundidad sin interrupciones. En todas partes, el movimiento en perspectiva de profundidad se ve interrumpido por un puente, un pilar, un arco o una galería.

Cada vez, más allá del pilar o del semicírculo del arco, se reanuda el movimiento de la perspectiva, pero con una tonalidad diferente de la perspectiva, una tonalidad nueva, generalmente a una escala reducida, mucho más reducida de lo que se esperaba o de lo que cabía suponer. Y esto produce un doble efecto.

Un efecto directo que se manifiesta como sigue: vista por la abertura de un arco, por encima de un puente o entre dos pilares, la imagen muy reducida de lo representado al fondo crea la ilusión de una lontananza extrema.

Hemos dicho ya que la escala de estas nuevas porciones de espacio arquitectónico se revela como diferente de lo que el ojo «esperaba» ver. En otras palabras, las dimensiones y los movimientos de los elementos arquitectónicos dirigidos, por ejemplo, al encuentro de un arco, prosiguen su dibujo más allá del arco a una escala, partiendo de unas proporciones existentes más allá de éste. Dicho de otro modo, el ojo espera ver detrás del arco la continuación del tema arquitectónico que precede a éste, normalmente reducido por la perspectiva. En cambio, más allá del arco aparece otro motivo arquitectónico, además, en una reducción de perspectiva que es aproximadamente el doble de lo que suponía el ojo.

Y como resultado se crea la impresión de que la construcción supuesta más allá del arco se «evade» de la escala normalmente supuesta en una escala cualitativamente diferente, caracterizada por una mayor intensidad (en este caso, una distancia espacial

«normal» que se evade de «sí misma»). De ahí pues un salto cualitativo inesperado de proporciones y de espacio. Y la serie de los planos en profundidad, separados unos de otros por pilares y arcos, se estructura como una sucesión de espacios independientes, similares a otros tantos espacios autónomos que, en vez de vincularse según una misma continuidad de perspectiva, lo hacen como choques sucesivos de espacios de una intensidad cualitativa de profundidad diferente.

(Este efecto se basa en la tendencia de nuestro ojo a seguir por inercia un movimiento una vez iniciado. La colisión de este camino «supuesto» del movimiento y del camino muy diferente, propuesto en su lugar, provoca precisamente el efecto de choque. El fenómeno del movimiento cinematográfico se basa igualmente en la facultad análoga de conservar la huella de una impresión visual).

Curiosamente, en ciertos rasgos de este método Piranesi recuerda los paisajes «verticales»... de la pintura china y japonesa (los *kakemonos*). También aquí se obtiene una asombrosa sensación de ascensión. Pero el carácter de esta «ascensión» difiere por completo de los ejemplos de Piranesi.

Si en Piranesi todo es dinamismo, borrasca, ritmo frenético de penetración en profundidad y hacia el interior, aquí todo es apaciguamiento, ascenso solemne hacia unas cimas iluminadas.

Pero tanto en uno como en el otro, estos ejemplos rebasan con su efecto emocional el marco de un simple efecto realista. El primero por su pasión. El segundo por la iluminación. Parecen reflejar la activa agresividad del éxtasis occidental (español, italiano) en oposición al quietismo extático de Oriente (India, China).

Es interesante comparar la diferencia de los medios por los cuáles se obtienen tales efectos, distintos por su carácter pero similarmente extáticos con relación a un orden de cosas «normal».

Las aspiraciones del italiano lo impulsan a hacer, por todos los medios, de la superficie plana impresa un cuerpo tridimensional, realmente perceptible. Las aspiraciones del chino consisten en hacer de la realidad tridimensional una imagen bidimensional de la contemplación. De allí los cánones figurativos: perspectiva exagerada en uno y... perspectiva inversa en otro.

Lo común a las dos es la ruptura —realizada con la misma coherencia en ambas— de la continuidad de la representación. En Piranesi, la continuidad de la perspectiva es rota por los pilares, los arcos y los puentes. En los *kakemonos* la unidad de la imagen queda simplemente rota, o bien es «motivada» por capas de nubes. Después de cada una de estas rupturas o interposiciones de una capa de nubes, la siguiente imagen de un elemento del paisaje (macizo montañoso) viene dada también a una escala diferente de la dictada por el efecto de una lejanía real. Pero, a diferencia de Piranesi, el nuevo elemento no se revela aquí imprevisiblemente reducido, sino aumentado con el mismo carácter imprevisible (¡cerca del doble!). En ambos casos se produce un efecto extático que desborda los límites de un simple

reflejo real de la apariencia de los fenómenos. Pero su característica es diferente, e incluso opuesta, ya que uno es la expresión del quietismo panteísta propio de la contemplación extática de Oriente, y el otro expresa el estado «explosivo», típico del éxtasis «activo», una de las desviaciones del éxtasis occidental. (Ello no significa en modo alguno que Oriente ignore el éxtasis fanático de los derviches o de Chashsei-Vashei, ni que España ignore los éxtasis místicos de San Juan de la Cruz, ni que las obras de Fray Beato Angélico no guarden relación con los *bodisatvas* de la India, y los demonios de Mongolia con las obras de El Greco. Esta separación es, desde luego, una pura «convención»).

El quietismo trata de unir a los contrarios haciéndolos *disolver el uno en el otro*, por lo que responde a él una amplitud reducida de la diferencia en las dimensiones, lo que lleva los saltos de las rupturas a una corriente única y armoniosa.

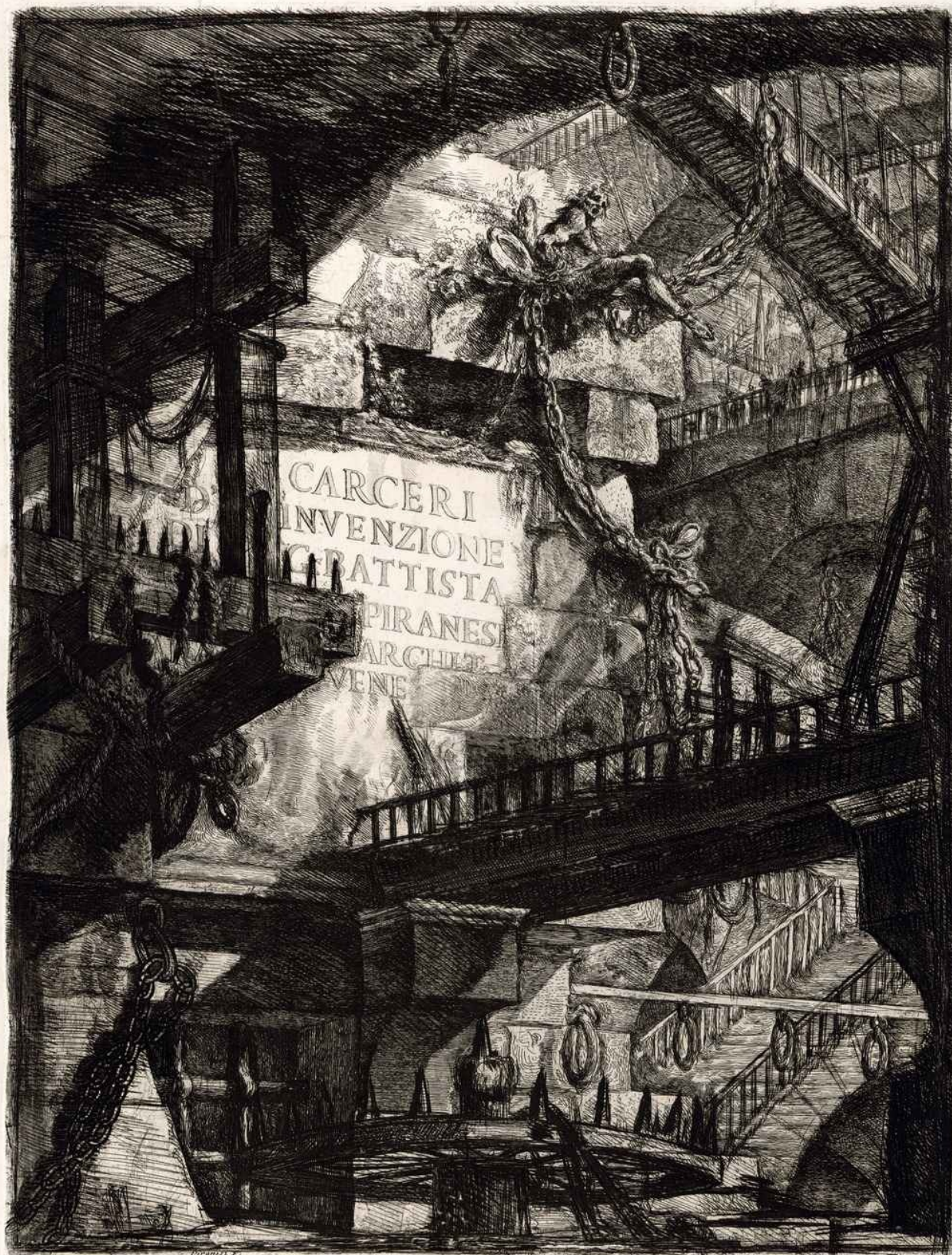
El otro tipo de éxtasis actúa diversamente, ya que al dar una agudeza máxima a cada contradicción, quiere obligarlas a *penetrarse entre sí* en el punto culminante de esta tensión aguda, elevando con ello a sus límites más extremos su fulminante dinamismo.

«Piranesi, ili tekucest form» (1946-1947).

Traducción publicada en Manfredo Tafuri,
La esfera y el laberinto (Gustavo Gili, 1984)

CARCERI D'INVENZIONI

GIAMBATISTA PIRANESI

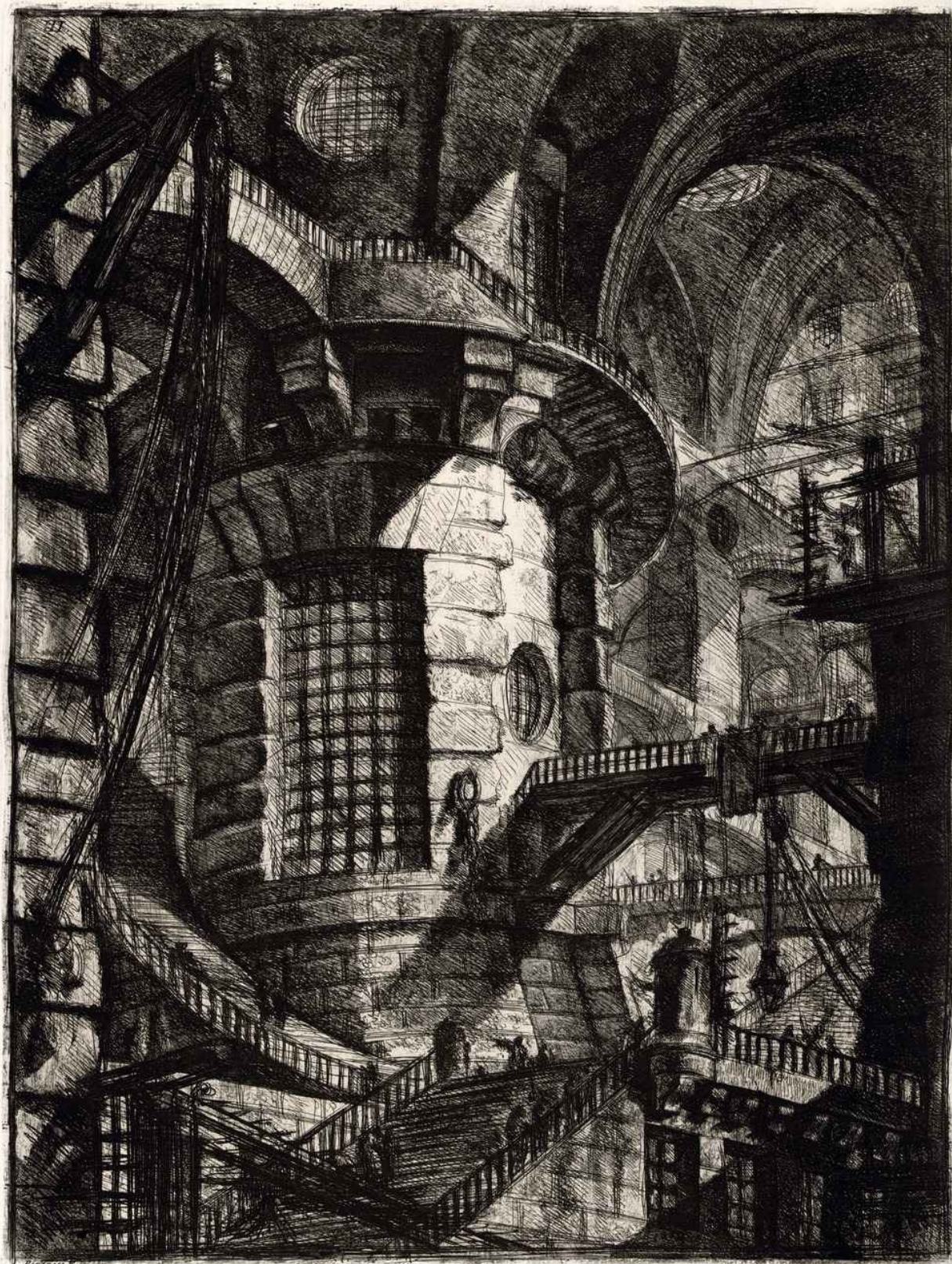




Primo l'altare a strada Viter vicino alla Trinità de' Martiri. Fugli, sedici, al prezzo di pochi vent.

P. B. 1807



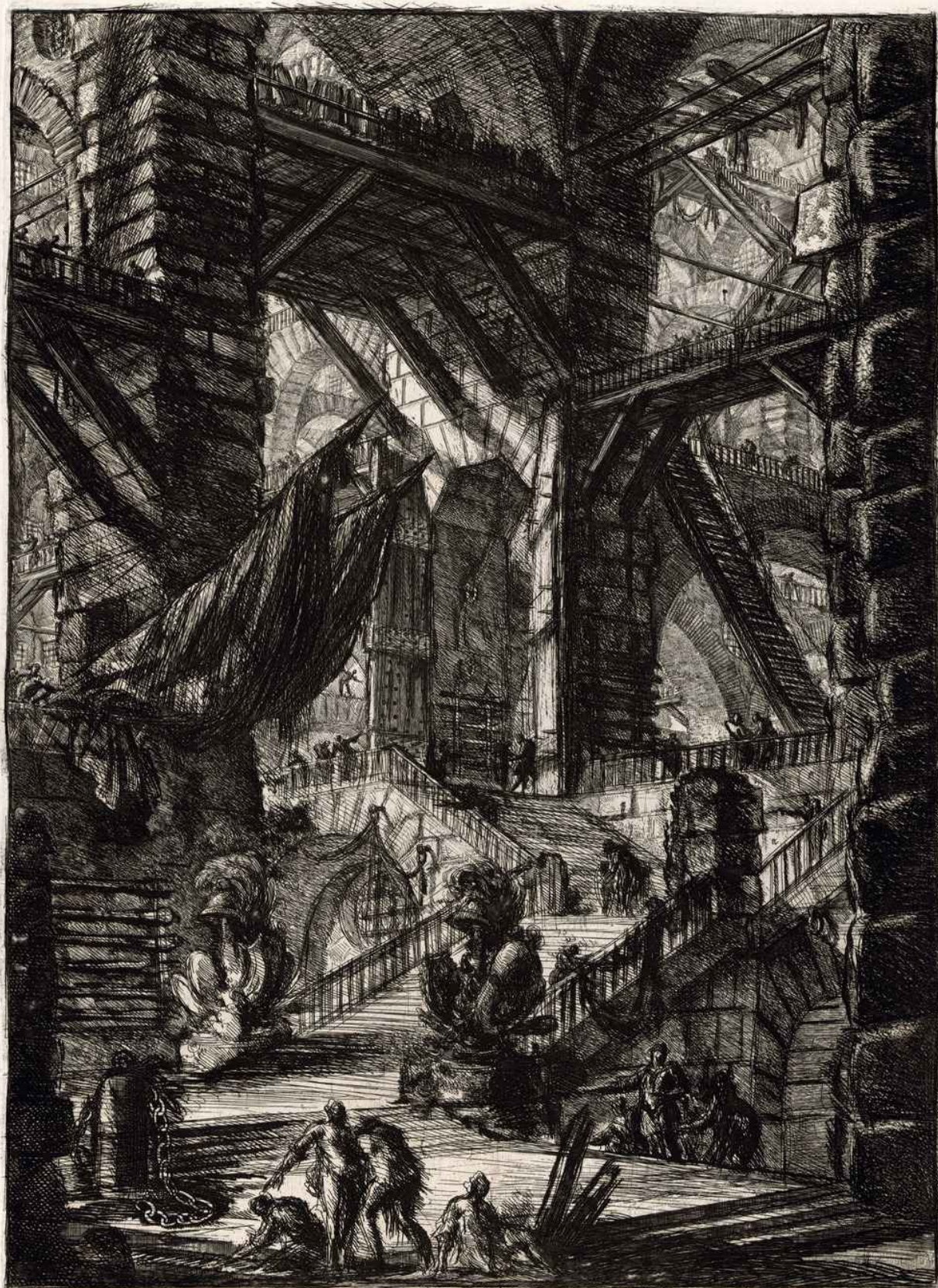












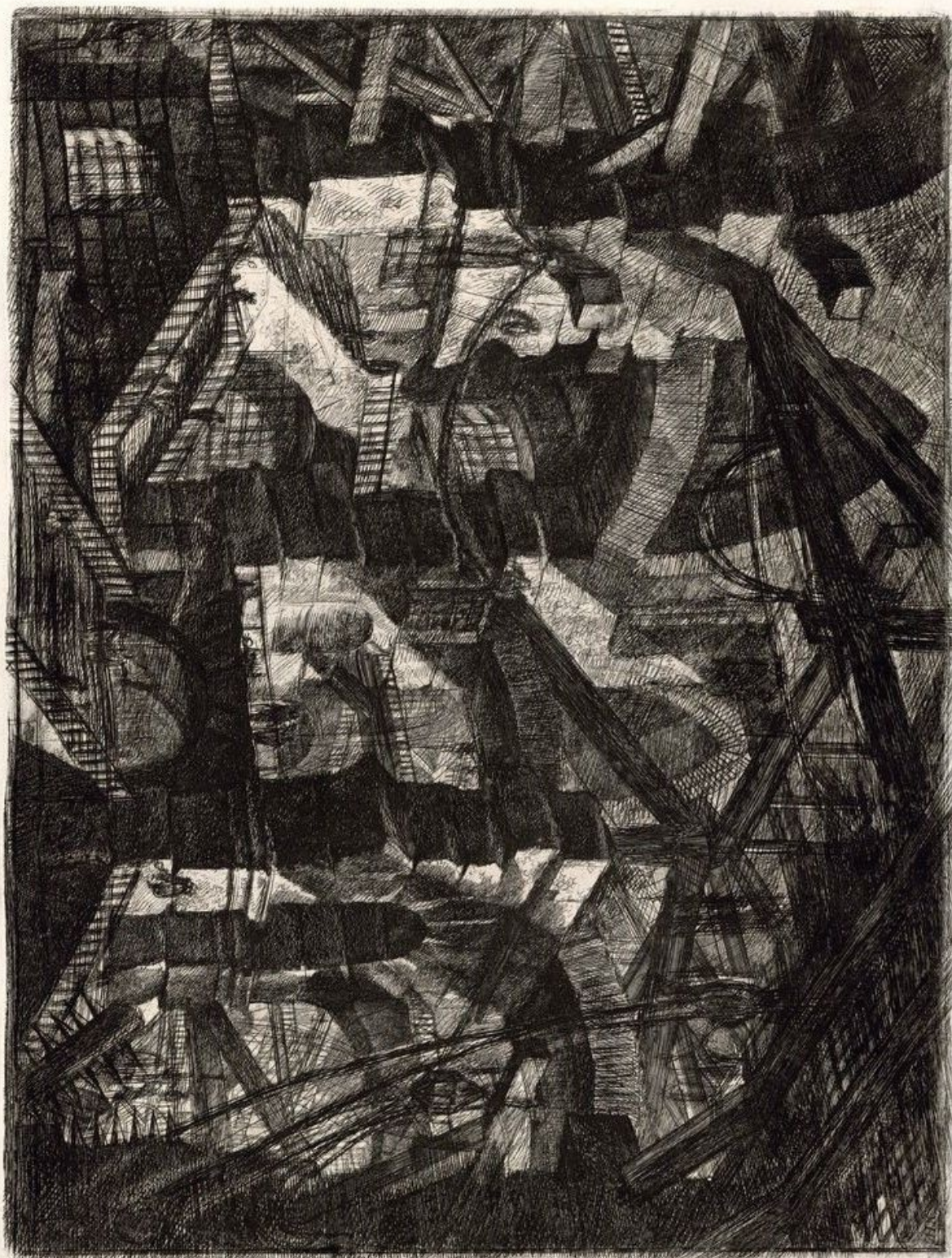
















Notas

[1] Novela de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, publicada en 1788 y de gran éxito no sólo en Francia, que narra el amor imposible de dos adolescentes franceses en una isla del océano Índico. <<

[2] Frase extraída del *Enrique V* de Shakespeare (acto III, escena v). <<

[3] Teólogo y médico alsaciano, premio Nobel de la Paz en 1952. <<

[4] Mikhail Glinka (1804-1857), compositor, fundador de la música clásica rusa. Su brusca «eclosión», con el estreno en 1836 de la ópera *Ivan Sussantin*, sorprendió incluso a sus amigos, entre ellos a Pushkin: «¡Nuestro Glinka se ha convertido en porcelana!» (*glinka* en ruso significa arcilla, gres). <<

[5] Eisenstein se refiere, como veremos, a Picasso, si bien el verdadero continuador directo de Piranesi parece ser el holandés M. C. Escher (1898-1972). En sus obras, de un rigor vertiginoso, hace estallar el espacio arquitectónico en la multidimensión de los mundos paralelos: bóvedas que cuelgan de los suelos y escaleras en las que una bola rueda en los dos sentidos. <<

[6] Aunque no sufran todavía de la furiosa vorágine a que está sometido el trazo en vías de desintegración que, por ejemplo, caracteriza los dibujos a pluma de Van Gogh (nota de Eisenstein). <<