

# PROYECTO-RUINA: UTOPIA-ANTIUTOPIA

**Luis Fores**

Profesor de Filosofía. pintor y fotógrafo.

*El proyecto no sólo implica el orden y la previsión del futuro sino que también se implica en la lectura de la ruina como lugar de la memoria del pasado. En el proyecto de la ciudad subyace la tensión entre la presencia de lo arbitrario y la utopía, tensión que desenmascara Piranesi en sus dibujos de las Carceri como premonición de la realidad caótica y dislocada de la megalópolis contemporánea.*

«Este es el mundo, amigo, agonía, agonía,  
los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,  
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,  
los ricos dan a sus queridas  
pequeños moribundos iluminados,  
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada».

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

70

**A**un antes de erigirse en mundo objetivo y espacio racionalizado y conquistado en la estructuración de la materia, el *proyecto* es ya rastro en el tiempo, memoria recreable para futuros. Existe de la ciudad una lectura interior, subjetiva, conceptual y real a la vez, inteligible en los *proyectos*, tanto los meramente imaginados como los consumados en la materialidad del mundo socio-político. Lugar proteico de civilización, la ciudad es ese universo simbólico que contiene como escenográfica totalidad real la experiencia colectiva e individual que ya parecen soñar los *proyectos*. Una biografía de todo lo existente humano viene inscrita en su vientre, incubada para ser vivida. El *proyecto* abre las condiciones para el acontecimiento de la vida en futuro. Campo de toda posibilidad, el *proyecto* diseña las formas y el juego de las relaciones y las instituciones en las que los poderes sagrados y profanos serán ejercidos y obedecidos modelando la existencia en dialécticas configuraciones sociales de prodigiosa riqueza.

En las ciudades, los complejos constructivos, los edificios, los espacios de la comunicación, del trabajo, del saber, del poder despliegan, aun en su condición de *ruina*, un idioma comprensible capaz de hacernos hablar y sentir en el ritmo y en el sentido de *otro* tiempo. La urbe es, así, la híbrida simbiosis memorial de espacios pensados en la cual los signos conceptuales del *proyecto* se harán sensibles, en la cual el espíritu de una época y una cultura crearán inédita realidad *historizada*. Es la narración de un «nosotros» escrita con la tinta del espacio y la materia. El *pathos* colectivo de un

devenir dialéctico, doblegado y a la vez imprevisible, que nos acerca el pasado instalándolo en nuestro presente para hacerlo *habitable* reconstruyéndonos como identidad. Una frágil identidad que nos redime, sin embargo, débilmente de la humana irreductible condición de *nomadismo*<sup>1</sup>.

En las ciudades anidan, adormecidas por la temporalidad-eje de la cultura, las semillas de las que brotará nuestro presente *estar en el mundo*, pero también los convulsos latidos de la *tragedia* que nos constituye. La *tragedia* que nace de nuestra incapacidad milenaria para armonizar el esfuerzo del trabajo y la esperanza, la justicia y la dominación, la desdicha de un existir anclados a una temporalidad secuencial y la plenitud de un grado cero del sufrir que en ímpetu por consumarse niega aquella temporalidad.

Hubo instantes –la polis del Quattrocento– en los que tal vez como nunca fueron equilibrados esos polos ineludibles. Instantes privilegiados para la desgarrada conciencia de Occidente. Una promesa vivida de ciudad ideada para ser *proyecto* universal de convivencia; cristalización ejemplar de un sentido –no sólo moral– en el *habitar* este mundo. En esa conciencia histórica pudo verse revelado no sólo el rostro de la *tragedia*<sup>2</sup>, sino la posibilidad real de su superación. Esta ideada *polis* renacentista no sólo logró canalizar desbordamientos de un traumático existir pasado sino que late como referencia aún al *lugar* de lo habitable y al valor de lo humano en el sentir contemporáneo y en el paisaje devastado de nuestras megalópolis. Aquel instante de lucidez arquitectónica supuso también, sin embargo, el preludio en la larga representación de otra más fantasmal experiencia que en lo que sigue abordaremos, y que muy pocos como Piranesi han sabido tan hondamente desvelar.

71

Herederos hoy de tanta herencia derrochada, la planetaria magalópolis nos escenifica ante la ya empobrecida mirada el paisaje exterior de nuestro drama interior, la claridad metafísica y alucinógena de unos muros de vidrio a cuyo incierto destino prometeicamente se nos encadena; los *escombros* humanos que entre el caos y el orden, arrojados por el acero y el asfalto, testifican el esplendor de un ciego poder tecno-científico que parece *cultivarnos* en la destrucción. La megalópolis es, pues, ese *almagesto* en el que con pérdida y sangre escribe la historia una conciencia desgarrada que desde aquel Quattrocento ha venido hallando ya sólo alguna fascinación a la sombra de un homicida existir como *segunda Naturaleza*. Pocos como Pinaresi han sabido ver y objetivar en formas plásticas, *proyectadas*, esa *tensión*<sup>3</sup> que nos ha conformado como cultura y ha dado realidad a la compulsión simbólica y material de nuestras ciudades en el espacio y en el tiempo.

Pocos como él han sabido dar luz al proceso histórico de esa conciencia europea desesperada por *habitar* el mundo erigiendo, a la vez, su polis como *tensión* entre el ser de las cosas y el deber ser, entre la carnalidad laberíntica y caótica de lo *terrestre* y el puro orden cristalino e ideal de lo *celeste*, entre la descarnada realidad de la dominación y la promesa de justicia y felicidad,

entre la producción objetiva e instrumentalizadora y el deseo subjetivo y creador, entre la esperanza en lo atemporal de los individuos y su encadenamiento a lo real.

## La megalópolis como negación de todo proyectar

Lo específico de un verdadero laberinto es la desorientación absoluta del que penetra en su seno así como la experiencia de la imposibilidad de salida para quien ha sido atrapado en sus redes. Bajo esta óptica, para un gran especialista en laberintos tan influido por Piranesi como fue Borges, un laberinto proyectado bajo leyes precisas de estructuración racional en el que pese a su mayor o menor complejidad la entrada y la salida aparecen definidas no cabe llamarlo «laberinto». «No es preciso —explicaba en *El Aleph*, 1952— erigir un laberinto cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es el mejor laberinto».

Las megalópolis contemporáneas, aglomeradas por un magma de adiciones a través de los siglos, instauran en los individuos el territorio mental y material del más complejo de los laberintos erigidos por el hombre siguiendo, no la ley de un *logos* que urbaniza en retícula el mundo, la ley de un consciente esquema proyectado, unívoco, homogéneo, utópico, sino la pulsación de un amorfo sistema en crecimiento irrefrenable donde las extensiones de lo irracional en espacios y memoria han alcanzado metástasis aceleradas. El laberinto de la megalópolis es la más precisa analogía humana del laberinto del mundo. En su ya omnipresencia viva y reproductiva se consuma la negación más radical de todo *proyectar*. En ella las memorias yuxtaponen azarosamente sus fragmentos en un devenir temático que se agiganta en generaciones y destrucciones y que distorsiona el sentido multiplicándolo hasta disolverlo.

Los laberintos germinales de la republicana Roma que Piranesi entrevería desde el contexto de la *polis* dieciochesca contienen en estado básico los elementos arquitectónicos que él desorbitará en los espacios herméticos de sus «cárceles»: tortuosos callejones, pasadizos ciegos, puertas que abren al vacío, escalinatas que ascienden en fatigosas perspectivas hasta un invisible cielo intuido o descienden inverosímilmente para ir apagándose hacia recintos sin salida. Allí los espacios del poder y de la convivencia permiten menos la orientación y la comunicación que la pérdida y la desesperación. Ese es el *antilugar* construido que en numerosas ocasiones inspirará a un Borges fascinado por el caos de agregaciones claustrofóbicas que las abstracciones de las *Carceri* multiplican<sup>4</sup>. El laberinto *polis* se ha hecho universo en Piranesi (y en Borges). La ciudad, artefacto y *segunda Naturaleza*, como réplica creada por el hombre, invalida la Naturaleza creada por los dioses. Ciudad y mundo se suplantán como creaciones en el acto definitorio que nombra lo divino. «Medité —escribe Borges— en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito [...] de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo a los astros»<sup>5</sup>.

La ciudad diseñada para la defensa no es en Borges la ciudad acumulada para la confusión. Esta se vive como ciudad-relato de la propia naturaleza usurpada. Una de las más hermosas y precisas descripciones de la suplantación ciudad-mundo elaboradas por este narrador la constituye el breve cuento «Los dos reyes y los laberintos» (*El Aleph*, 1952). Al concebido por un rey de Babilonia (la ciudad), donde «[...] ni los más prudentes se atreverán a entrar y los que entraban se perdían [...]», contraponen el conocido por un rey árabe (el desierto), donde «[...] no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veten el paso [...]». Ninguna construcción reconocible en el natural laberinto del desierto, ninguna estructura *habitabile* en el racionalizado laberinto del mundo. El rizoma de lo real que nuestra mente debe articular rastreándolo está hecho ahí sólo de tiempo y de espacio. Nadie una vez dentro puede salir. Atrapados en su infinitud, los ingrátidos individuos de la ciudad-mundo, los desgajados seres de la comunidad más atomizada, los habitantes solos de la megalópolis-desierto, adhieren a sus azarosas conexiones milenarias la desesperanza de una aciaga conciencia de la que afloran y flotan sobre la realidad fragmentos de memoria unidos a fragmentos de memoria en la complejidad de un desorden de dimensiones cosmológicas, en la complejidad de un urdido laberinto inextricable y siempre aún por ordenar<sup>6</sup>.

## Las ruinas de la urbe-prisión piranesiana

Para nuestro propósito de dilucidar someramente en estas breves páginas algunas de las interesantes vinculaciones, no sólo estéticas sino simbólicas y socio-políticas, que subyacen a la concepción *proyectada* de la ciudad por parte de Piranesi —en sus célebres grabados—, y la apoteosis de totalidad laberíntica que presenciamos en nuestras megalópolis, extraemos de *El Aleph* borgiano otra fértil imagen metafórica: Se trata de la Ciudad de los Inmortales descrita en su relato «El inmortal».

73

Un tribuno romano viaja a la búsqueda del río que proporciona la inmortalidad a los que en él se sumergen. En una de sus orillas se alza inquietante la Ciudad de los Inmortales. «Al pie de la montaña —narra— se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía [...] la Ciudad de los Inmortales». La inquietud durante la contemplación se mezclará con la fascinación ante las descomunales estructuras de sus edificios hacinados y el temor claustrofóbico a perderse en los intrincados rizomas de sus calles. Complejidad fragmentada y aglutinada, estructuras heterogéneas de objetos, pilastras o perspectivas que se alzan hasta lo inaccesible. La disarmonía en la ciudad-mosaico ha desterrado el orden de los *lugares* clásicos. La medida del hombre ha sido rebasada infinitamente en esas arquitecturas que violentan toda finita claridad *clásica*. Tal es, de modo preciso, la similar experiencia que nos asiste en la exploración de las ciudades carcelarias imaginadas por Piranesi: moles de oníricos espacios superpuestos que atrapan la mirada y la desplazan perdiéndola hacia el extremo abrupto de todas las dimensiones.

Piranesi y Borges suplantán su representación-relato. La narración diferida, interminable, corre paralela a las sucesivas perspectivas que multiplican en la mente –siempre hacia un más allá– los espacios rastreados por la mirada. En ambos la ciudad-laberinto viene instalada en la mente. Las escalinatas, bóvedas, salas que atraviesan hacia nosotros el primer plano consuman la claustrofóbica fatiga del laberinto al vernos emplazados en su interior. El observador cae en la cuenta entonces de ser sólo un centro fugaz afectado por perspectivas innumerables que lo inmovilizan ahogándolo; y aún más cada uno de los grabados de la conocida serie piranesiana nos ubica –al reconocerlo– en la perpleja conciencia de haber sido encerrados dentro de una sola cárcel *total*, dentro de una sola urbe-prisión, dentro de un solo universo-laberinto. «Cautelosamente al principio –continúa el tribuno de Borges–, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio [...]. “Este palacio es fábrica de los dioses”, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: “Los dioses que lo edificaron han muerto”. Noté sus peculiaridades y dije: “Los dioses que lo edificaron estaban locos”. [...] La arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte en la tiniebla superior de las cúpulas [...]. Durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber si tal o cual rasgo es una transcripción literal de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches». Tan amalgamados elementos meramente yuxtapuestos engendran la experiencia de un aturdimiento óptico e intelectual ante arquitecturas de «pesadilla» erigidas en desorden incontrolable, en crecimiento suicida.

74

La plenitud radical de este lenguaje arquitectónico piranesiano híbrido y desgonzado que, con lucidez tan asombrosa dos siglos y medio antes, define con fidelidad los complejos de nuestras megalópolis, la constituye el *Campo Marzio dell'Antica Roma*<sup>7</sup>. Prototipo de proyecto para una precedente megalópolis imaginada, pero no por ello menos real que las nuestras en su vacío ensamblaje lingüístico, vemos en esa excepcional obra acumularse estructuras donde las leyes de la más mínima composición, armonizada a la Naturaleza, han sido desterradas. El orden es aparente, reconocible sólo en los elementos individuales disociados de la totalidad. La impresión de caos la facilita una red heterogénea de reproducción inabarcable que excede el espacio de la representación y alcanza al mundo sobrecogiéndonos en su metástasis irracional. Como en la megalópolis contemporánea, la visión unitaria y centralizada de la totalidad se ha disipado ya en la Roma del *Campo Marzio*. Los atomizados tiempos de la megalópolis son *narrativos*. Sólo puede ser, pues, leída, aprehendida en su complejidad caótica, viajando con la mirada por la heterotopía de sus imágenes.

El viajero de la megalópolis piranesiana debe completar esas formas sólo precariamente insinuadas, debe reconstruir en su subjetividad encadenada lo desarticulado del mundo si pretende dotar de coherencia y sentido a lo que le afecta. Como en la megalópolis, la impe-

rial urbe romana de Piranesi –artefacto puro y *segunda Naturaleza*– ha colonizado el mundo, ha disuelto toda posible armonía con el tiempo del cuerpo y el espacio de lo diferente. Como la del mundo megalopolítico, la escala de la ciudad-laberinto piranesiana engulle a sus perdidos, desposeídos o encadenados habitantes y dilata sus medidas hasta la distancia de la angustia. El viajero de esa megalópolis piranesiana debe unir a la impresión de perplejidad y de absurdo, como le acontece al desorientado tribuno borgiano de la Ciudad de los Inmortales, «la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo completamente insensato». Una ciudad «fabricada por dioses» que asimismo «estaban locos» al erigir un universo de aglomerados constructivos donde el significado simbólico y referencial a lo humano ha sido confundido o disgregado hasta la destrucción. Una urbe a la que sólo cabe narrar desde la desmembración de un lenguaje también especularmente irreferencial y dislocado, y cuya «mera existencia y perduración –concluye el tribuno–, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros».

### **Dominio de la antiutopía**

En la poética arquitectónica de Piranesi la urbe-laberinto es también la ciudad de la decrepitud y de la muerte a la cual con tanta penetración alude en sus descripciones de los grabados Thomas De Quincey<sup>8</sup>. La utópica o metafísica ciudad luminosa y la cotidiana ciudad catacumbica conviven interactuando confusas en la mente alucinada de De Quincey bajo una esencial contradicción irresoluble. La cotidiana ciudad de la decrepitud y de la muerte es esa urbe sin límites que consuma para Occidente la tragedia.

75

En su lúcida visión de la *utopía negativa* que concibe la memorial monumentalidad de un heroico pasado fenecido, Piranesi desmiente a su «ilustrado» tiempo y expone a la luz la tortuosa interioridad de ese siglo. No muestra el *topos* de la emancipación y de la plenitud futura para el juego socio-político de aquel naciente sujeto moderno sino los espacios ya clausurados de su memoria y de su ruina. Los descoyuntados órdenes arquitectónicos de este artista interrogan a través del pasado a su contemporáneo presente socio-político y, sobre todo, a nuestro futuro megalopolítico. Inaugurarían una *óptica* que ha venido atesorándose y recreándose a lo largo de toda la vanguardia posterior de la más auténtica modernidad, desde las lejanas escenografías oníricas de Blechen y Schinkel para los dramas del *Sturm und Drang*, pasando por George Dance, Ledoux, Boullé o Coleridge, De Musset, Kafka..., hasta el expresionismo, el surrealismo, Huxley... o el propio Borges, ya mencionado, entre otros.

Desde los primeros grabados se incuba un inédito carácter *transgresor* en su representación de la monumentalidad ruinoso y un lenguaje plástico nutrido por el *exceso* y la *desmesura*. Una inédita perversión de la mirada que lleva al escindido sujeto moderno –Piranesi– a exponerse al futuro abismal de una tierra baldía, inhabitable ya para todo fáustico sueño, y más medular aún que aque-

lla otra tierra «prometida» que impusiera un día a Occidente la cartesiana frontera de la Razón.

El de Piranesi es, pues, un discurso arquitectónico que opta por la deliberada vulneración de los racionalizadores postulados urbanos del Proyecto Moderno de la Ilustración. Un Proyecto, para Piranesi, comulgante con la libertad, pero no con aquella que propicia al habitante de la *polis* moderna una íntima y emancipadora escritura del mundo, sino con la espectral y fatídica «libertad» bajo la cual el mercado del creciente capitalismo unido a la técnica propaga hasta la opresión el contexto institucional y legitimador de la vieja dominación.

La experiencia arquitectónica piranesiana, desenmascarando ese Proyecto, choca contra la aparente apertura a una nueva dimensión socio-política y opera denunciando la demagogia legitimadora del poder que, bajo los signos del nuevo «contrato» rousseauiano, oculta a la «sociedad civil» no sólo un mayor control de ésta sino la avanzada estructuración institucional como el más sutil y eficaz método de represión. En este sentido, los usurpados derechos emancipatorios del individuo vienen elocuentemente plasmados en la degradación moral y física de las miserables figuras<sup>9</sup>. Los «prisioneros» del Goya más *negro* son los torturados de esos laberintos urbanos. Son los atónitos e impotentes ojos que no alcanzan a entender el gigantesco engranaje que les subsume. Son las «piezas» desechables en el esplendor del universo-máquina del XVIII<sup>10</sup>.

76 Ascendentes y descendentes, subterráneas y sin finalidad, interminables escalinatas arrojan, así, al nivel de *submundo* a los condenados sujetos de una urbe donde marañas de direcciones hacia ningún lugar confluyen en el propio observador para negar lo ilusorio de unos postulados metanarrativos con los que el siglo «ilustrado» quiso sepultar la zozobra de las abundantes ruinas de la Cultura acumuladas desde la platónica aspiración de la *polis* republicana. Con Piranesi, la *segunda Naturaleza* –no sólo en los ilimitados espacios arquitectónicos, no sólo en los abandonados objetos innumerables sino también en los enajenados sujetos– ha desterrado para siempre a la *primera*. Lo «natural» ya es ahí el poder inaccesible de un Estado *leviatánico* y la sumisión alienada del hendido individuo a sus estructuras<sup>11</sup>.

Esta ruptura irreversible entre Naturaleza y Cultura soterra asimismo toda futura posibilidad de orden. El indefectible desorden hegemónico disuelve históricamente el orden cósmico de un *logos* político para el cual, ya en la megalópolis piranesiana, no habrá lugar. Tanto las *Carceri* como el *Campo Marzio* constatan, en este sentido, no sólo la radical segregación sino la suplantación entre Naturaleza y *logos*. Este es en el sujeto moderno el fenómeno de su tragedia interior: la experiencia de un vivir social e íntimo descifrado como *maldito*. Tal es el germen de la *negatividad* utópica que atraviesa el proceso dialéctico de las vanguardias vivido como consciente desde la crítica a la angustiada presencia de la arbitrariedad universal.

Piranesi confirma cómo esa presencia de lo arbitrario maldito, ya desde la segunda mitad del XVIII, sólo se hará visible estallando como irracional. Cómo la Razón dogmática –reguladora ideal desde

la utópica *polis* platónica— es sólo un signo irreferencial en el inabarcable espacio objetivo conquistado por la irracionalidad. Cómo, en la experiencia interior del desazonado sujeto moderno —que revive memorialmente la Historia de la dominación en tanto que tortuoso laberinto sin salidas—, la dinámica de la contradicción aparece como la más abrumadora de las realidades.

Prefigurando el espacio de nuestra megalópolis, aquellas arquitecturas carcelarias disociarían ya sus fondos, evaporarían ya la referencia simbólica, formalizarían el signo disuelto ya de todo posible significado, «purificado» ya de todo posible «valor». Avanzando las ulteriores dimensiones de la utopía —aun en su *negatividad*— emergería con Piranesi el *proyecto* en su específico y autónomo valor ideológico, emergería la *invenzione*, materializada a través del grabado, divulgando así la forma sensible de la utopía, trasvasándola desde la imaginación al ámbito del plano, un ámbito intemporal, pero eficaz para proyectar en proceso de futuro la solución a las dramáticas tensiones del presente, un ámbito que, en parte, dibujaría el hacer y el pensar de los dos siguientes siglos.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Unas palabras de William J. R. Curtius referidas a la aparición y desarrollo del lenguaje arquitectónico del siglo xx suponen una muestra de esa búsqueda de identidad de la cultura a fin de articular el devenir histórico del hombre. «La creación de la arquitectura «moderna» —escribe— constituyó un acontecimiento fundamental. Períodos con la intensidad creativa de los años 20 son bastante raros en la historia. Se deben a excepcionales coincidencias de talento, patronazgo y suerte, y a fases de transición cultural en las que luchan por manifestarse nuevas visiones del mundo». Cf. W. J. R. Curtius, *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, Hermann Blume, 1986, pág. 386.

<sup>2</sup> Una *tragedia* en la cual, como algunos autores sostienen, «la máquina, como expresión simbólica y a veces incluso emblemática de un orden racional, fue elevada a principio total de la nueva cultura». C. E. Subirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 164.

<sup>3</sup> «En Piranesi —afirma Aldous Huxley al respecto— todas las planchas de la serie son conscientes variaciones de un único símbolo que se dirige a la realidad existente en las profundidades física y metafísica del alma humana, a la *acedia* y a la confusión, a la pesadilla y al *angst*, a la incomprensión y al pánico [...]». Cf. A. Huxley, *Prisiones with the «Carceri» Etchings by G. B. Piranesi*, Londres, Trianon Press, pág. 21.

<sup>4</sup> En este sentido, y como sostiene May Sekler, el observador de los grabados para hallar una coherencia en las estructuras representadas debe elaborar una reconstrucción conceptual de las agregaciones. «En la descripción de la prisión —señala— un estímulo más eficaz que las alusiones al aspecto diabólico es la sustitución e incluso la destrucción de lo que el observador se ve obligado a creer y suponer [...] Lo que a primera vista parece coherente se desintegra en un examen más a fondo». Cf. P. May Sekler, «G. B. Piranesi's Carceri: *Etchings and related Drawings*», en *The Art Quarterly*, vol. XXV, n.º 4, 1962, pág. 335.

<sup>5</sup> Cf. J. L. Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1956, pág. 107.

<sup>6</sup> «El pensamiento —continúa Sekler al respecto— se ve vencido con su intento de reacionalizar lo irracional. El elemento importante, por consiguiente, no es la percepción del conjunto sino la percepción de los límites particulares que inducen a buscar un orden que no está presente». Cf. *ibid.*, págs. 335 ss.

<sup>7</sup> El propio A. Huxley habla, al respecto, de la urbe laberinto de este arquitecto como una experiencia sobre todo *mental* y que afecta al desesperanzado sujeto moderno; un sujeto cuya conciencia, en el proceso de evolución histórica de la Cultura, se ha transformado en una cárcel, en paralelo a la cárcel del mundo, «con muros hechos de pesadilla e incomprensión, con cadenas de ansiedad, cuyo tormento es la consecuencia de un delito tan personal como genérico. Oxford Street y el camino en el que De Quincey tuvo la visión de su repentina muerte fueron prisiones de este tipo. Así era el lujurioso infierno descrito por Beckford en [Vathek]». Así fueron los castillos, las audiencias, las colonias penitenciarias habitadas por los personajes de las novelas de Kafka (...). Cf. *ibid.*, pág. 16.

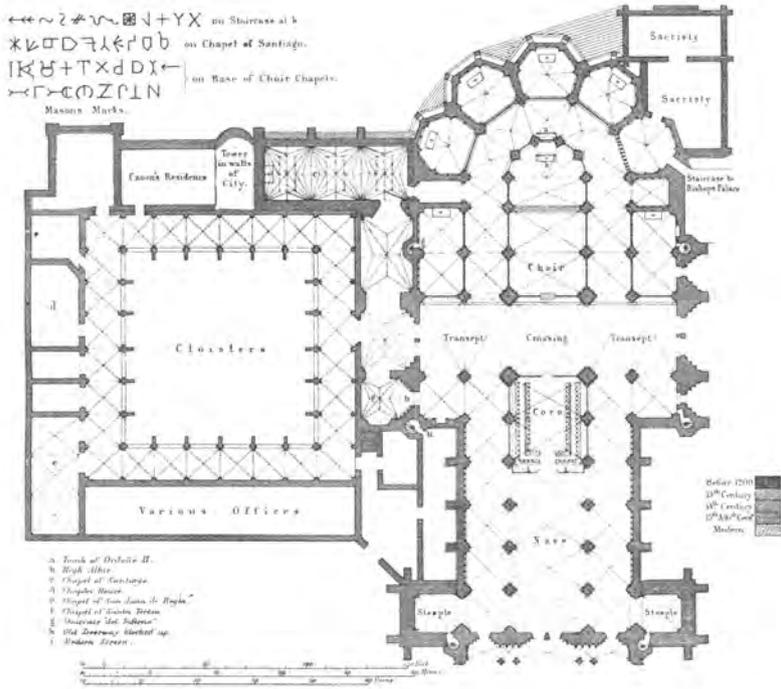
<sup>8</sup> Los textos de este autor sobre Piranesi influirían de modo decisivo en las descripciones borgianas del cuento «El inmortal» antes citado. De Quincey en sus *Confesiones* de 1821 relata, fascinado bajo los efectos del opio, al propio Piranesi dramáticamente perdido en el interior de sus cárceles: «[...] en el suelo estaban diseminadas toda suerte de máquinas, cables, poleas, ruedas, palancas, catapultas, etc.; ayudándose a trepar sobre este escenario estaba el propio Piranesi; seguid al edificio un poco más hacia arriba y veréis que se llega a un precipicio escarpado, sin balastrada alguna; y sin embargo, ningún medio hay para volver atrás sin precipitarse al vacío [...]. Levantad los ojos y veréis aún más arriba una segunda huida y Piranesi que al borde del abismo permanece todavía. Levantad otra vez los ojos y de nuevo Piranesi sobre el más elevado escenario; y una y otra vez así hasta perderlo en las tenebrosas bóvedas superiores de las salas [...]». Cita tomada de Alfred de Musset: «L'Anglais, mangeur d'opium», en *Oeuvres complètes en prose*, París, Gallimard, 1966, págs. 71-72.

<sup>9</sup> Respecto al contraste entre la «antigua magnificencia» de las arquitecturas y la fragilidad de las figuras así como el rechazo de Piranesi a una idealización clásica winckelmanniana de la humanidad, véase Kurt Cassiner, «Piranesi disegnatore di figure», en *Roma*, vol. II, 1924, págs. 180 y 181.

<sup>10</sup> Alguna interpretación de la serie carcelaria de Piranesi sostiene que éstas serían el admirado homenaje a la concepción newtoniana del *espacio absoluto*. Un espacio autónomo, separado de los cuerpos e indefinidos y donde dichos cuerpos gravitan en azarosas relaciones que siguen órdenes desconocidos. Cf. A. Cuomo, «G. B. Piranesi e l'archeologia per frantumi come scienza della città», en VV.AA., *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, ed. A. Caracciolo, Bologna, 1975, págs. 108-110.

<sup>11</sup> Cf. sobre la cuestión José López-Rey, «Las Cárceles de Piranesi, los Prisioneros de Goya», en *Scritti di Storia dell'Arte*, vol. II, Roma, 1956, pp. 111-116.

78



George Edmund Street, Catedral de León.