

La arquitectura de la ansiedad: Presencia de Piranesi en la nueva narrativa hispanoamericana

Santiago Juan-Navarro
Florida International University

*"Creo que si me pidieran los planos de un nuevo universo,
sería lo bastante loco para emprender esa labor"*
Piranesi

*"El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad.
Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos,
siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido"*
Goethe

La obra del grabador veneciano Giovanni Battista Piranesi (Venecia, 720-Roma, 1778) ha sido un punto de referencia constante para la literatura y el arte modernos. Desde el siglo XIX hasta nuestros días se han sucedido los homenajes a su obra enigmática. Autores tan variados como Victor Hugo, Théophile Gautier, Thomas De Quincey, William Beckford, Samuel Taylor Coleridge, Horace Walpole, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Herman Melville, James Joyce, Margarite Yourcenar, Aldous Huxley y Umberto Eco, o directores de cine como Sergei Eisenstein, Terry Gilliam y Peter Greenaway, han comentado fascinados la obra de Piranesi. Dentro de las artes plásticas los escenógrafos románticos, como Karl Blechen y Kart

Friedrich Schinkel, se inspiraron en él para pintar los decorados teatrales de los dramas del *Sturm und Drang*. En el siglo XX, los expresionistas y surrealistas recrearon igualmente las geografías opiáceas de Piranesi, restándole quizá el elemento trágico, pero subrayando el componente del absurdo. La concepción espacial de M. C. Escher, por ejemplo, con su arquitectura imposible, debe mucho a los grabados de Piranesi y no es sorprendente que hoy día el artista italiano dé nombre a programas informáticos para la creación de imágenes tridimensionales o sea fuente de inspiración de populares videojuegos. Toda esta legión de admiradores ha insistido en la modernidad de Piranesi, una modernidad que se debe no sólo a sus innovaciones técnicas en el campo de la perspectiva, sino principalmente al valor profético de su obra, a su visión de futuro construida sobre una reelaboración trágica del pasado, a su capacidad para anticipar, incluso, la crisis de dicha modernidad y los límites mismos de la representación (Stewart 94).

Piranesi tiene sus precedentes más inmediatos en los grabadores de *capricci*, como Marco Ricci, Giovanni Paolo Pannini, Antonio Canaletto y Giovanni Battista Tiepolo. A los trazos rectilíneos del Neoclasicismo, Piranesi opone el retorcimiento de la forma de raíz veneciana, de ahí su gran impacto en la sensibilidad romántica que empezaba a gestarse a fines del XVIII. No obstante, es Piranesi quien inaugura lo que Rafael Argullol califica de "arqueología trágica" ("La pérdida" 29). Entusiasta estudioso de los restos de las culturas etrusco-romana y de la helénica de la Magna Grecia, Piranesi tempranamente percibe la Antigüedad de un modo muy distinto a los viajeros y escritores europeos del momento:

Lejos de la mármorea frialdad que el gusto neoclásico otorga a la arquitectura grecorromana, sus aguafuertes representan las ruinas bajo un ángulo de *terribilitá* y apasionada energía. Nunca lisas, sino cubiertas de musgo y maleza, nunca nítidas y perfiladas sino resquebrajadas, retorcidas, tortuosas. . . . para Piranesi contienen no sólo el espíritu luminoso de Apolo sino la fuerza y la magia del espíritu dionisiaco. (Argullol, *La atracción* 25)

Un aura melancólica y devastadora preside toda la obra piranesiana. En sus grabados la Naturaleza invade y destruye la obra del hombre. Cuanto mayor ha sido su presunción creadora, con tanta más voracidad la Naturaleza le recuerda lo efímero de su ambición.

Formalmente, la desesperanza del universo de Piranesi se manifiesta en un uso de la perspectiva y la ambigüedad que atrapa al espectador en un callejón sin salida. Patricia May Sekler y Manfredo Tafuri observan en las *Carceri* una desintegración constante de las estructuras que tiene una función precisa: inducirnos a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un rompecabezas que al final se intuye imposible. Todo aquél que contemple las Cárceles se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto por el artista (Sekler 335; Tafuri 26). El espectador piranesiano no puede ser nunca, por tanto, un espectador satisfecho, sino frustrado. Las falsas pistas que propone Piranesi en su obra no hacen sino socavar sistemáticamente nuestras expectativas. De ahí que la inquietud y el desasosiego que se desprende del mundo representado en las *Carceri* sea el resultado no sólo de la temática representada, sino de la forma en que se lleva a cabo tal representación. Y es que este mundo carcelario no es un mundo de esencias, sino de simulacros: escaleras que no van a ninguna parte, arcos que no sostienen ninguna estructura, bóvedas que se multiplican hasta el infinito. . . . El universo carcelario de Piranesi deviene así alegoría ansiolítica del miedo a lo irrepresentable, una idea que obviamente habría de tener eco en autores como Borges, Cortázar y Carpentier, obsesionados por la búsqueda y/o cuestionamiento de formas totalizantes, que se revelan finalmente imposibles. La irónica metáfora del aleph borgeano, la novela ideal de Morelli o la frustrada búsqueda de las esencias del protagonista anónimo de *Los pasos perdidos*, no son sino manifestaciones de una dinámica desnaturalizadora que ya prefiguraba la obra de Piranesi.

En el marco de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, la presencia de Piranesi se deja sentir en algunas de sus obras más paradigmáticas. Cuando digo "se deja sentir" me refiero principalmente al poder evocador del mundo onírico de Piranesi, a sus innovaciones formales y a las implicaciones epistemológicas de su obra. En algunas de ellas se usa el universo piranesiano como referencia latente, no explícita pero insoslayable, en la descripción del espacio laberíntico de muchos relatos. En otras, como en el caso de "There are More Things" de Borges, *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Rajuela* de Cortázar, se alude directamente a Piranesi en contextos oníricos de marcadas connotaciones metafóricas. La presencia del microcosmos piranesiano se manifiesta de forma diferente en cada una, pero en todas acaba

revelándose como correlato de una conciencia moderna caracterizada por el descentramiento espacial y temporal, así como por una visión descorazonadora de la relación entre hombre y Naturaleza, entre arte y realidad, entre representación y mundo representado.

La visión antihumanista del grabador veneciano guarda cierta afinidad con el relativismo cognoscitivo de Borges. En sus relatos, poemas y ensayos el escritor argentino nos introduce en un universo inescrutable ante el cual el hombre crea simulacros de orden. No parece casualidad que sea precisamente en un cuento dedicado a H.P. Lovecraft, "There are More Things," donde Borges se valga de un aguafuerte de Piranesi para presentar una nueva metáfora de su cosmovisión profundamente escéptica:

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué y con quién? (*Libro 59*)

El grabado de Piranesi, de claras reminiscencias autobiográficas,¹ sirve aquí para comunicar una intuición del horror que se revela a través del sueño ansiolítico y dentro de una dinámica especular que veremos también en las novelas de Cortázar y Carpentier. El minotauro del cuento no es descrito simplemente como monstruoso, sino en su condición de doble (o triple) simulacro: como un "monstruo de un monstruo" que sueña dentro de un sueño inscrito en una ficción. La pregunta final abre además la turbadora posibilidad de que el narrador protagonista, y por extensión el lector, quede atrapado en la estructura abismática del sueño mediante un cuestionamiento de su propio status ontológico. En su breve ensayo "Magias parciales del Quijote," Borges nos explica la inquietud subyacente a este tipo de malabarismos estructurales: "¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador

de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (*Otras inquisiciones* 55).

El título del cuento alude al acto primero de *Hamlet*, en el que su trágico protagonista afirma: "There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy" (Acto 1, escena 5, 159-167). Esta célebre cita, en la que Shakespeare señala los límites del conocimiento humano, incide en un *leit motif* tanto del paisaje piranesiano, como de la literatura fantástica de Lovecraft y de las ficciones especulativas de Borges. Tales obras muestran un acusado desinterés en la humanidad como tema, subrayando, por el contrario, la obsesión con el mundo de la imaginación y los sueños. Borges y Lovecraft tienden a construir, para luego dismantelar implacablemente, polaridades intensas entre los conceptos de la realidad y la fantasía, el libro y el sueño, la razón y su orden caótico. Como en los grabados piranesianos, las obras de estos autores inciden de forma recurrente en la insignificancia del ser humano a escala cósmica. En ellas el sentido de lo extraño es tan intenso que solo podemos llegar a intuirlo mediante la sugerencia y la alusión. Del terror materialista de Lovecraft y del escepticismo epistemológico de Borges, se desprende en suma una visión devaluada del racionalismo, que parece repetir el célebre lema del capricho de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos."

En otro de sus relatos, "El inmortal," Borges recurre al paisaje interior piranesiano para comunicar su visión carcelaria de una humanidad abrumada por el peso de la ansiedad y la duda.² "El inmortal" describe la búsqueda que un centurión romano hace de la fuente de la eterna juventud, situada en el espacio onírico borgeano frente a la llamada ciudad de los inmortales. Tras beber de las aguas milagrosas de un río, el centurión se adentra por un laberinto subterráneo del que emerge a una ciclópea ciudad. En términos espaciales, y en relación con la arquitectura piranesiana, el cuento describe el paso del espacio claustrofóbico de las *Carceri d'invenzione* (1745; 1760/61) de Piranesi a la pesadilla ansiolítica representada en los espacios abiertos de *Antichità Romane* (1756). En términos conceptuales, el espacio nos transporta, pues, del patetismo trágico de las prisiones al frío desprecio de la ambición humana representado en la obra arqueológica de Piranesi. Aunque el grabador italiano nunca es mencionado directamente en este relato, la sombra de su obra planea de principio a fin: "Bajé; por un

caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano, ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara: la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número de cámaras; mi desventura y *mi ansiedad* las multiplicaron" (*Aleph* 14) [Mi énfasis]. Nos encontramos aquí con el típico entramado laberíntico del microcosmos borgeano, un espacio abierto a un tiempo aparentemente infinito, pero limitado. Como en las salas multiplicadas *ad infinitum* de "La biblioteca de Babel," el inframundo de la ciudad de los inmortales reelabora la febril geografía carcelaria de Piranesi. Como en el sueño dentro del sueño de "There are More Things," la arquitectura piranesiana funciona como metáfora del sueño ansiolítico, que multiplica (y por tanto relativiza) el acto mismo de la representación.

Pero, las analogías del relato borgeano con la arquitectura del artista veneciano van, como digo, más allá de las *Carceri*. El espíritu que anima los aguafuertes recogidos bajo el título de *Antichità Romane* se encuentra igualmente presente en otro fragmento del largo cuento de Borges. En su ascenso a la mítica ciudad de los inmortales, el centurión descubre un mundo que evoca fielmente el ideado por Piranesi en su obra:

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas confusas, pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad. (*Aleph* 14)

Esta acumulación de elementos arquitectónicos heterogéneos nos remite a los grabados fantásticos de Piranesi y, en concreto, a su recreación del "Campo Marzio," en donde se amalgaman templos, palacios, foros, plazas, estadios sin un orden o jerarquía aparentes. La acumulación incesante de elementos diversos, que parecen escapar a toda ley de composición, dificulta enormemente nuestra capacidad de entender y abstraer. En ambos casos, "la percepción

no es global, sino fragmentaria y sucesiva como en la lectura" (Grau 133).

El ascenso del personaje a la "resplandeciente Ciudad" se convierte además en remedo paródico de la célebre entrada en las "splendides Villes" de Rimbaud:

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmemoriales. Cautelosamente al principio, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio....*Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé irremediamente. 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*. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, 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, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales: sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas: no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. (*Aleph* 14-15)

Si las ciudades espléndidas de Rimbaud anunciaban una promesa de esperanza, que cien años después retomaría Pablo Neruda en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, la ciudad de los inmortales de Borges se identifica, en cambio, con pesadilla agorafóbica de Piranesi.³ Como en la desoladora geografía descrita por Borges, en *Antichità Romane* Piranesi subraya la pequeñez del ser humano en medio de una arquitectura ciclópea de dimensiones insoportables. Minúsculos paseantes caminan por una avenida de gigantescas construcciones. Toda la antigua magnificencia, imaginada por Piranesi, adquiere un carácter fantasmagórico, una naturaleza opresiva. El grabador italiano muestra un desprecio por las normas y las medidas que hubiera resultado intolerable para los neoclásicos. Y es que su interpretación del espíritu antiguo transgrede profundamente la mera imitación de los modelos grecolatinos. Es precisamente este uso de la visión arqueológica de Piranesi en *Antichità Romane*, lo que distancia a Borges del resto de los nuevos narradores que insisten en el horror simultáneamente intelectual y sensible de las *Carceri*. Lo que algunos han visto como dualidad irreconciliable en la obra de Piranesi, permanece entrelazado en el cuento de Borges. Los caprichos de las prisiones y la extravagante visión arqueológica de la antigüedad romana destilan en la recreación del argentino un horror intelectual de proporciones inconmensurables.

A diferencia de "El inmortal," *Rayuela* alude directamente a Piranesi. En la segunda parte del libro, "Del lado de acá," el personaje de Talita, *doppelgänger* de La Maga, recuerda un sueño típicamente piranesiano:

Sueños de Talita: La llevaban a una exposición de pintura en un inmenso palacio en ruinas, y los cuadros colgaban a alturas vertiginosas, como si alguien hubiera convertido en museo las prisiones de Piranesi. Y así para llegar a los cuadros había que trepar por arcos donde apenas las entalladuras permitían apoyar los dedos de los pies, avanzar por galerías que se interrumpían al borde de un mar embravecido, con olas como de plomo, subir por escaleras de caracol para finalmente ver, siempre mal, siempre desde abajo o de costado, los cuadros en los que la misma mancha blanquecina, el mismo coágulo de tapioca o de leche se repetía al infinito. (432)

El espacio en la descripción de Cortázar es el mismo espacio onírico,

pero podemos apreciar claramente un cambio en el tono y estilo de la narración. Se trata de una irónica puesta al día del universo piranesiano. Una reelaboración de la atmósfera alucinada del mismo pasada por el tamiz humorístico de las vanguardias. La arqueología trágica característica de una buena parte del Romanticismo es transformada así en una visión tragicómica donde lo sublime es reemplazado por una vulgar realidad cotidiana ("el coágulo de tapioca o leche" repitiéndose al infinito).

En cualquier caso, los elementos característicos de la arquitectura piranesiana (el descentramiento de la conciencia, la destrucción del espacio tradicional, el quebrantamiento de la perspectiva clásica, la distorsión de la geometría euclídea) siguen estando presentes aquí, como en la mayor parte de la obra de Cortázar. Al igual que Piranesi, Cortázar busca expresar a través del lenguaje una visión policéntrica que obliga al lector/espectador a una actividad de reconstrucción de las estructuras desintegradas que se presentan ante sus ojos, ya sean éstas icónicas o verbales. Los términos en que el director soviético Sergei Eisenstein describe la obra de Piranesi podrían muy bien aplicarse a la poética de la lectura del propio Cortázar. Para Eisenstein las cárceles piranesianas manifiestan una explícita disolución de los objetos como elementos físicos de la figuración (Tafari 85). Implicando en la desintegración de las estructuras al espectador, se le exige que, tras el desconcierto inicial, trate de recomponer el orden equívoco del espacio que se abre a su mirada. El juego entre sentido y sinsentido que se aloja en el interior del claroscuro piranesiano y en la fragmentación narrativa cortazariana entra de lleno en aquel tipo de sensaciones estéticas que, para Kant, provocaban un placer negativo (64).

Pero si a nivel formal encontramos semejanzas entre la revolución artística de Piranesi y la transgresión literaria de Cortázar, por lo que se refiere al contenido la analogía es aún más obvia. Al igual que los relatos comentados de Borges, *Rayuela* presenta unas coordenadas espacio-temporales que atentan contra la lógica del humanismo racionalista. Como en el "El inmortal," en *Rayuela* domina una atmósfera simultáneamente claustrofóbica y agorafóbica que atenaza a los personajes, que vagan perdidos en su propio laberinto existencial. Pero, a diferencia del nihilismo cognoscitivo de Borges, en la novela de Cortázar algunos personajes (como la Maga y Talita) consiguen atisbar una salida. Tales vislumbres se producen por vía intuitiva; a través del absurdo, el juego de palabras, el subjetivismo extremo, la locura, el sueño.

Es de nuevo el sueño el contexto usado por Carpentier en *Los pasos perdidos* para comunicar su desesperanzada visión de la sociedad post-industrial. En los capítulos inicial y final, el protagonista, una versión degradada y postmoderna de Sísifo, se mueve en un espacio carcelario dominado por las máscaras y el simulacro. Su imposibilidad de regreso al origen, a la utópica sociedad de Santa Mónica de los Venados, se revela mediante una pesadilla semejante a la de Talita en *Rayuela* y en la que las cárceles piranesianas constituyen el intertexto más inmediato:

Anoche, soñé que estaba en una prisión de muros tan altos como naves de catedrales, entre cuyos pilares se mecían cuerdas destinadas al suplicio de la estrapada; también había bóvedas espesas, que se multiplicaban en lontananza, con una ligera desviación hacia arriba, cada vez, como cuando un objeto se mira en dos espejos colocados frente a frente. Al final, eran penumbras de subterráneos, donde sonaba el galope sordo de un caballo. El colorido de aguafuerte de todo aquellos me hizo pensar, al abrir los ojos, que algún recuerdo de museo me había hecho cautivo de las *Invenzioni di Carceri* del Piranesi. (314)

Como en el universo carcelario de Piranesi, el anónimo protagonista de *Los pasos perdidos* deambula por un espacio urbano cerrado en el que excluidos el mundo vegetal y el animal conviven la piedra y la sombra del hombre. En ambos lugares (las cárceles de Piranesi y la "ciudad de la noche terrible" de Carpentier no hay naturaleza, sino sólo "civilización." El hombre (o su sombra), se halla atrapado por una "segunda naturaleza," producto de la técnica, que el mismo ha creado, y en la que se ha sumergido, aislándose de la "naturaleza originaria."

La funcionalidad de la pesadilla del narrador incide en la visión de la condición humana que se deduce del viaje descrito en los capítulos intermedios de la novela. A la descripción centrífuga de los espacios abiertos del mundo del Génesis, que nos comunicaba la desazón del hombre por su alejamiento de la naturaleza, se suma ahora la presión centripeta con que el protagonista siente sobre sí los espacios cerrados y aplastantes de estas cárceles, transposición onírica del inframundo neoyorquino (Juan-Navarro 167). En su particular viaje a la semilla, el protagonista de *Los pasos perdidos* mistifica un orden natural y orgánico que identifica con Latinoamérica frente a la ciudad artificia e inorgánica que asocia

a Nueva York. Su viaje a la selva no es otra cosa que un viaje lejos de la modernidad (Van Delden 427) y está, por tanto, condenado al fracaso ya que no puede suprimir su conciencia histórica (González Echevarría 52).

Tras un intento fallido de retorno al "Valle del Tiempo Detenido," el narrador, arquetipo del artista moderno, comprende al fin su relación con el medio: "Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza que está impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte" (329). Gran parte de las analogías míticas con las que el protagonista pretendía escapar a su contemporaneidad son minuciosamente deconstruidas. La similitud de su trayecto con el viaje interior de los simbolistas es llevada a un irónico final. Como ya vimos, de la temporada en el infierno cantada por Rimbaud el poeta emergía a la claridad de ciudades fabulosas. En *Los pasos perdidos* el protagonista es devuelto a Nueva York, una ciudad descrita en términos fabulosamente tenebrosos. A la iluminación alcanzada por los místicos en su progreso espiritual, se contrapone la lobreguez de las cárceles piranesianas.

Aldous Huxley se refirió a las prisiones de Piranesi como *metaphysical prisons* "whose seat is within the mind, whose walls are made of nightmare and incomprehension, whose chains are anxiety and their racks a sense of personal and even generic guilt" (16). Como estas cárceles, el paisaje representado en la nueva narrativa deviene a menudo escenario de los dilemas de la modernidad, un escenario en el que se enfrentan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su alejamiento de aquélla. El héroe (o antihéroe) de las narrativas de Borges, Cortázar y Carpentier ansía reconciliarse con la naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo, como lo "sublime" en Burke y Kant, le provoca terror pero, al mismo tiempo, una irresistible seducción (Argullol, *La atracción* 10; Cheetham 73-74).

Desde el punto de vista psicológico, las invenciones de Piranesi son manifestaciones del sueño ansiolítico; ese sueño en el que somos incapaces de representar la amenaza. El contenido de la ansiedad se deriva precisamente de aquellas ausencias que son irrepresentables. Para poder representar la amenaza deberíamos ser capaces de definirla y por lo tanto racionalizarla con una conciencia que dejaría de estar marcada por dicha ansiedad. La ansiedad que experimenta el espectador de los

grabados de Piranesi no es muy distinta de la que padece el lector de Borges. Cortázar y Carpentier en relación con los dilemas que plantean sus obras. Las cárceles imaginarias de Piranesi son no sólo quimeras arqueológicas, sino también un anticipación de la modernidad, "an omen of the future as well as a fantasy of the past" (Moeller-Sally y Dobuzhinskii 567). Esta compleja reelaboración del pasado dentro de un proyecto innovador de futuro nos permite entender mejor la relación de los representantes de la nueva narrativa hispanoamericana con el fenómeno global de la modernidad. La arquitectura de la ansiedad de los aguafuertes piranesianos sirve a Borges, Cortázar y Carpentier para reflexionar sobre su propia identidad cultural y su ambivalente relación con una modernidad que en el marco latinoamericano ha sido frecuentemente impugnada y anhelada (Alonso 3).

Piranesi induce en el espectador un desasosiego no muy diferente del que resulta de la lectura de algunos textos paradigmáticos de la nueva narrativa hispanoamericana. Aunque las semejanzas son múltiples, las diferencias son igualmente notables. Frente al neorromanticismo de *Los pasos perdidos*, el escepticismo epistemológico de los cuentos de Borges. Frente a la horror intelectual de los relatos borgeanos, el horror emocional y tragicómico de la novela de Cortázar. Tres variaciones literarias sobre un mismo intertexto visual.

NOTAS

¹ Las implicaciones autobiográficas, tan comunes en la obra de Borges, las confirma el propio autor en una entrevista: "Tenía mi padre un volumen publicado por una editorial de París. De estos tomos rojos con adorno y letras de oro. Y ahí estaban las siete maravillas del mundo, entre ellas el laberinto, una suerte de anfiteatro con hendidias muy angostas y artificios cerrados. Se advertía que era alto, más que los hombres y los cipreses. Yo pensaba: si tuviera una lupa y la suerte de poder ver bien, podría descubrir el minotauro" (*Siete noches* 167). La imagen reaparece en su ensayo "La pesadilla" (*Siete Noches*) y en la biografía de Emir Rodríguez Monegal.

² Según Fishburn y Hughes (72), Borges se inspiró directamente en la descripción de los grabados de Piranesi que Thomas de Quincey incluyó en *Confessions of an English Opium-Eater*, algo que ya había señalado también Cristina Grau mediante un detenido cotejo de ambos textos (141) y en una entrevista con el autor, que

incluye en su libro: "Yo conocí a Piranesi a través de Thomas de Quincey. Es muy curiosa la descripción de las *Carceri*. Describe bóvedas góticas y personajes que no están en los grabados, ¿no? Pero es que De Quincey no había visto los grabados, sino que Coleridge se los había descrito en una carta donde le decía que le había impresionado mucho. Yo tengo en casa un grabado de Piranesi, "Avanzo del Tempio del Dio Canopo," y otro de un discípulo suyo. creo que se llama Rossi, "La pirámide di Cestio" (150).³ "Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: «À l'aurore, armes d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes» / «Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades». Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el Vidente" (Neruda 7).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Carlos. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford University P, 1998.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera, 1983
- . "La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire." *Revista de Occidente* 115 (1990): 27-40. Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Madrid: Alianza, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Madrid: Alianza, 1971
- . *Siete noches*. México D.F.: FCE, 1980.
- . *El libro de arena*. Madrid: Alianza, 1997.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Cheetham, Mark. A. "The Nationality of Sublimity: Kant and Burke on the Intuition and Representation of Infinity." *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 10.1-2 (1987): 71-88.
- Fishburn, Evelyn, y Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.
- González Echevarría, Roberto. "Introducción." *Los pasos perdidos* 15-62.
- Grau, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Huxley, Aldous. *Prisons*. Londres: Trianon P, 1949.
- Juan-Navarro, Santiago. "Las cárceles imaginarias de Sisifo: Visión de la ciudad arquetípica en *Los pasos perdidos*, de Alejo

- Carpentier." Ed. Néstor Ponce. Paris: Editions du temps, 2002. 167-178.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Trad. James Creed Meredith. Oxford: Oxford UP, 1928.
- Moeller-Sally, Betsy F, and Mstislav Dobuzhinskii. "No Exit: Piranesi, Dore, and the Transformation of the Petersburg Myth in Mstislav Dobuzhinskii's Urban Dreams." *Russian Review* 57.4 (1998) : 539-567
- Neruda, Pablo. "Hacia la ciudad espléndida." 12 de diciembre de 1975. The Nobel Foundation. 12 de noviembre de 2008. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html
- Sekler, Patricia May. "Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* etchings and related drawings." *The Art Quarterly* 25.4 (1962): 331-363.
- Stewart, Susan. "Anxiety and Authenticity: Fragments of an Eighteenth-Century Day-Dream." *Critical Studies* 1.1 (1989): 79-102.
- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth : Avant-garde and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Trad. Robert Connolly. Cambridge: MIT P, 1987.
- Van Delden, Marteen. "Los rasgos olvidados de la modernidad de Alejo Carpentier." *La vorágine, de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier*. Ed. Jean Franco. Montpellier: Université Paul Valéry, 2002. 417-31.