

# *Thémata.*

*Revista de Filosofía*

The cover features a complex abstract design. At the top, a series of black vertical lines radiate downwards from a central point. Below these, there are intricate blue line drawings of what appear to be mechanical gears or wheels. The bottom half of the cover is dominated by a large, dark, curved shape with horizontal black and white stripes, resembling a stylized eye or a lens. To the right of this shape, the number '64' is printed in a large, bold, black font. Below the number, the text 'segundo semestre' and 'julio • diciembre 2021' is written in a smaller, black font. The overall aesthetic is graphic and intellectual.

**64**

segundo semestre  
julio • diciembre 2021

ISSN 0212-8365  
e-ISSN 2253-900X

# *Thémata.*

*Revista de Filosofía*

# 64

segundo semestre  
**julio • diciembre 2021**



ISSN 0212-8365  
e-ISSN 2253-900X  
DOI: 10.12795/themata

**[revistascientificas.us.es/index.php/themata](https://revistascientificas.us.es/index.php/themata)**  
<https://editorial.us.es/es/revistas/themata-revista-de-filosofia>

**Thémata. Revista de Filosofía** nace en el año 1983 con la intención de proporcionar a quienes investigan y producen en filosofía un cauce para publicar sus trabajos y fomentar un diálogo abierto sin condicionamientos ideológicos. En sus inicios participaron en el proyecto las Universidades de Murcia, Málaga y Sevilla, pero pronto quedaron como gestores de la revista un grupo de docentes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

Una preocupación constante de sus realizadores ha sido fomentar los planteamientos interdisciplinares. La revista ha estado abierta siempre a colaboradores de todas las latitudes y ha cubierto toda la gama del espectro filosófico, de lo que constituye una buena prueba la extensa nómina de autores que han publicado en sus páginas. En sus páginas pueden encontrarse trabajos de todas las disciplinas filosóficas: Historia de la Filosofía, Metafísica, Gnoseología, Epistemología, Lógica, Ética, Estética, Filosofía Política, Filosofía del Lenguaje, Filosofía de la Mente, Filosofía de la Ciencia, Filosofía de la Historia, Filosofía de la Cultura, etc. También ha querido ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a nuevos valores filosóficos. Por esta razón, los investigadores jóvenes siempre han encontrado bien abiertas las puertas de la revista.

## **Equipo editorial / Editorial Team      Bases de Datos y Repertorios**

*Director honorario*

**Jacinto Chozo Armenta**  
jchoza@us.es

*Director*

**Fernando Infante del Rosal**  
finfante@us.es

*Director Adjunto*

**José Manuel Sánchez López**  
themata@us.es

*Subdirectores*

**Jesús Navarro Reyes**  
jnr@us.es

**Inmaculada Murcia Serrano**  
imurcia@us.es

**Jesús de Garay**  
jgaray@us.es

### **Bibliográficas internacionales**

Emerging Sources Citation Index (Web of Science Group-Clarivate Analytics)  
Dialnet (España)  
Francis, Philosophie. INIST-CNRS (France)  
Philosopher's Index (Bowling Green, OH, USA)  
Directory of Open Access Journals (DOAJ)  
Repertoire Bibliographique de Philosophie (Louvain, Belgique)  
Ulrich's International Periodicals Directory (New York, USA)  
DialogJournalNameFinder (Palo Alto, CA, USA)  
Periodicals Index Online (Michigan, USA)  
Index Copernicus World of Journals  
Gale-Cengage Learning-Informe Académico  
Academic Journal Database  
DULCINEA  
Google Scholar  
Electra  
Bulletin signaletique. Philosophie, CNRS (France)

### **Bibliográficas nacionales**

ISOC – Filosofía. CINDOC (España)

### **De evaluación de la calidad de revistas**

CARHUS Plus  
ERIH PLUS Philosophy (2016)  
REDIB  
Latindex  
MIAR  
CIRC  
DICE

*Política editorial y directrices para autores/as, al final de la revista.*



Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla  
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía  
Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia  
Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política  
Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)  
e-mail: themata@us.es



## **Consejo Editor / Editorial Board**

### **ARGENTINA**

**Flavia Dezzuto**, Universidad Nacional de Córdoba

### **ALEMANIA**

**Alberto Ciria**, Munich

### **CANADÁ**

**Óscar Moro**, University of New Found Land

### **CHILE**

**Mariano De la Maza**, Universidad Católica de Chile

**José Santos Herceg**, Universidad de Santiago de Chile

### **COLOMBIA**

**Martha Cecilia Betancur García**, Universidad de Caldas

**Víctor Hugo Gómez Yepes**, Universidad Pontificia Bolivariana

**Gustavo Adolfo Muñoz Marín**, Universidad Pontificia Bolivariana

### **ESPAÑA**

**Alfonso García Marqués**, Universidad de Murcia

**Antonio De Diego González**, Universidad de Sevilla

**Avelina Cecilia Lafuente**, Universidad de Sevilla

**Carlos Ortiz Landázuri**, Universidad de Navarra

**Celso Sánchez Capdequí**, Universidad Pública de Navarra

**Elena Ronzón Fernández**, Universidad de Oviedo

**Enrique Anrubi**, Universidad CEU Cardenal Herrera

**Federico Basáñez**, Universidad de Sevilla

**Fernando Wulff**, Universidad de Málaga

**Fernando M. Pérez Herranz**, Universidad de Alicante

**Fernando Pérez-Borbujo**, Universitat Pompeu Fabra

**Francisco Rodríguez Valls**, Universidad de Sevilla

**Ildefonso Murillo**, Universidad Pontificia de Salamanca

**Irene Comins Mingol**, Universitat Jaume I

**Jacinto Rivera de Rosales Chacón**, UNED

**Joan B. Llinares**, Universitat de València

**Jorge Ayala**, Universidad de Zaragoza

**José Manuel Chillón Lorenzo**, Universidad de Valladolid

**Juan García González**, Universidad de Málaga

**Juan José Padiál Benticuaga**, Universidad de Málaga

**Luis Miguel Arroyo Arrayás**, Universidad de Huelva

**M<sup>a</sup> Luz Pintos Peñaranda**, Universidad de Santiago de Compostela

**Marcelo López Cambronero**, Instituto de Filosofía Edith Stein

**María del Carmen Paredes**, Universidad de Salamanca

**Octavi Piulats Riu**, Universitat de Barcelona

**Óscar Barroso Fernández**, Universidad de Granada

**Pedro Jesús Teruel**, Universitat de València

**Ramón Román Alcalá**, Universidad de Córdoba

**Ricardo Parellada**, Universidad Complutense de Madrid

**Sonia París Albert**, Universitat Jaume I

**Tomás Domingo Moratalla**, UNED

### **ESTADOS UNIDOS**

**Witold Wolny**, University of Virginia)

**Thao Theresa Phuong Phan**, University of Maryland

### **REINO UNIDO**

**Beatriz Caballero Rodríguez**, University of Strathclyde

### **ITALIA**

**Luigi Bonanate**, Università di Torino

### **MÉXICO**

**Rafael De Gasperín**, Instituto Tecnológico de Monterrey

**Julio Quesada**, Universidad Veracruzana

**Adriana Rodríguez Barraza**, Universidad Veracruzana

### **PERÚ**

**Ananí Gutiérrez Aguilar**, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Universidad Católica de Santa María

**Nicanor Wong Ortiz**, Universidad San Ignacio de Loyola

### **PORTUGAL**

**Yolanda Espiña**, Universidade Católica Portuguesa

### **TURQUÍA**

**Mehmet Özkan**, SETA Foundation for Political, Economic and Social Research

## **Comité Científico Asesor / Advisory Board**

### **ARGENTINA**

**Graciela Maturo**, Universidad de Buenos Aires  
- CONICET

**Jaime Peire**, Universidad Nacional de Tres de  
Febrero- CONICET

### **ALEMANIA**

**Tomás Gil**, Freie Universität Berlin

**Fernando Inciarte**, † Westfälische Wilhelms-  
Universität

**Otto Saame**, † Universität Mainz

### **BULGARIA**

**Lazar Koprinarov**, South-West University  
'Neofit Rilski'

### **CHILE**

**Carla Corduá**, Universidad de Chile

**Roberto Torreti**, Universidad de Chile

### **COLOMBIA**

**Carlos Másmela**, Universidad de Antioquía

**Fernando Zalamea**, Universidad Nacional de  
Colombia

### **ESPAÑA**

**Agustín González Gallego**, Universitat de  
Barcelona

**Alejandro Llano**, Universidad de Navarra

**Andrés Ortiz-Osés**, Universidad de Deusto

**Ángel D'ors**, † Universidad Complutense de  
Madrid

**Antonio Hermosa Andújar**, Universidad de  
Sevilla

**Carlos Beorlegui Rodríguez**, Universidad de  
Deusto

**Concha Roldán Panadero**, Instituto de  
Filosofía, CCHS-CSIC

**Daniel Innerarity Grau**, Ikerbasque, Basque  
Foundation for Science

**Francisco Soler**, Universidad de Sevilla

**Ignacio Falgueras**, Universidad de Málaga

**Javier San Martín**, UNED

**Jesús Arellano Catalán**, † Universidad de  
Sevilla

**Joaquín Lomba Fuentes**, Universidad de  
Zaragoza

**Jorge Vicente Arregui**, † Universidad de Málaga

**José María Prieto Soler**, † Universidad de Sevilla

**José Rubio**, Universidad de Málaga

**Juan Antonio Estrada Díaz**, Universidad de  
Granada

**Juan Arana Cañedo-Argüelles**, Universidad de  
Sevilla

**Luis Girón**, Universidad Complutense de  
Madrid

**Manuel Fontán Del Junco**, Fundación March

**Manuel Jiménez Redondo**, Universitat de  
València

**Marcelino Rodríguez Donís**, Universidad de  
Sevilla

**Miguel García-Baró López**, Universidad  
Pontificia Comillas

**Modesto Berciano**, Universidad de Oviedo

**Pascual Martínez-Freire**, Universidad de  
Málaga

**Rafael Alvira**, Universidad de Navarra

**Teresa Bejarano Fernández**, Universidad de  
Sevilla

**Vicente San Félix Vidarte**, Universitat de  
València

### **ESTADOS UNIDOS**

**Lawrence Cahoon**, University of Boston

### **FRANCIA**

**Nicolás Grimaldi**, Université Paris IV-Sorbonne

### **PARAGUAY**

**Mario Ramos Reyes**, Universidad Católica de  
Asunción

### **REINO UNIDO**

**Alexander Broadie**, University of Glasgow

### **ISRAEL**

**Marcelo Dascal**, † Tel Aviv University

### **ITALIA**

**Massimo Campanini**, Università di Napoli  
l'Orientale

**Maurizio Pagano**, Università degli Studi del  
Piamonte Orientale. Amedeo Avogadro

### **JAPÓN**

**Juan Masiá**, Sophia University, Tokio

### **MÉXICO**

**Jaime Méndez Jiménez**, Universidad  
Veracruzana

**Ana Laura Santamaría**, Instituto Tecnológico  
de Monterrey

**Héctor Zagal**, Universidad Panamericana

### **VENEZUELA**

**Seny Hernández Ledezma**, Universidad Central  
de Venezuela

# Índice.

## ESTUDIOS\_ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 10 ***Kafka, Roth y Buber: en torno a dos relatos (I)***  
Gabriel Insausti Herrero-Velarde
- 32 ***El obrar sigue al ser según Leonardo Polo***  
Alberto Sánchez León
- 54 ***Human animal and the dynamic of becoming humans***  
Juan Carlos Zavala Olalde
- 79 ***Virtudes y vicios epistémicos: una mirada desde la epistemología social a la información y la deliberación en medios digitales***  
Tamara Jesús Chibey Rivas, Jorge Francisco Silva Silva
- 102 ***La bioética como restauración de la noción de saber práctico***  
Alejandro González Gutiérrez
- 123 ***Del instrumentalismo a la teoría crítica de la tecnología: una lectura alternativa para la bioética de la revolución CRISPR/Cas***  
Nahuel Pallitto, Iriel Surai Molina, Ariana Liotta
- 143 ***La estética de la existencia como salida al laberinto del poder en Foucault***  
Javier Correa Román
- 165 ***Lo siniestro amenaza a todo lo viviente en las Carceri d'invensioni (1745-1760) de Giovanni Battista Piranesi***  
Antonio Díaz Lucena
- 190 ***Retornar a la tragedia: Schiller***  
Miguel Salmerón Infante

## TRADUCCIONES

- 212 ***Ismael Boulliau, Nota breve sobre la opinión de Descartes acerca de la especie del alma impresa en el intelecto (1663)***  
Pedro Redondo Reyes
- 220 ***Deconstrucción o biopolítica, de Roberto Esposito***  
Julián Raúl Videla

**RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS**

- 233 **Montesó Ventura, Jorge. La perspectiva nostálgica. Sevilla: Ediciones Thémata, 2021, 302 pp.**  
Ilene Glasser Martinez
- 237 **Rallo, Juan Ramón. Liberalismo. Los 10 principios básicos para un orden político liberal. Deusto: Barcelona, 2019, 271 pp.**  
Víctor Manuel López Trujillo
- 242 **Marín, Higinio. Civismo y ciudadanía. Madrid: La huerta grande, 2019, 169 pp.**  
Violante Toselli
- 245 **Rojas, Alejandro ed. New Realism in the World Picture Age. Madrid: Ápeiron Ediciones, 2021, 439 pp.**  
Andrés Vega Luque
- 248 **Burgos Cruz, Óscar Fernando coord. Philipp Mainländer. Actualidad de su pensamiento. México: Universidad Autónoma de Guerrero, 2019, 203 pp.**  
Víctor Manuel López Trujillo
- 252 **González Ricoy, Íñigo y Jahel Queralt eds. Razones públicas: una introducción a la filosofía política. Barcelona: Ariel, 2021, 505 pp.**  
Víctor Manuel López Trujillo
- 255 **Ortoli, Sven ed. Hors-Série "Tintin et le trésor de la philosophie", Philosophie magazine. Automne-hiver 2020-2021. Paris: Philo Éditions SAS et Bruxelles: Édition Moulinsart, 2020, 102 pp.**  
Francisco López Cedeño
- 258 *Call for Papers Thémata* 65 (junio 2022): 'Los restos documentales del perpetrador: textos e imágenes'.
- 262 Política editorial.
- 265 Directrices para autores/as.

# ***Estudios.***



# Lo siniestro amenaza a todo lo viviente en las *Carceri d'invensioni* (1745-1760) de Giovanni Battista Piranesi.

The Uncanny threatens all living matter in the *Carceri d'invensioni* (1745-1760) by Giovanni Battista Piranesi.

**Antonio Díaz Lucena**<sup>1</sup>

Universidad Rey Juan Carlos, España

Recibido 3 junio 2021 · Aceptado 4 julio 2021

## Resumen

El espacio representado en los grabados *Carceri d'invensioni* (1745-1760) de Giovanni Battista Piranesi parece envolver y disolver a la figura humana. Plantea un hábitat hostil hacia todo lo orgánico e, innova, —con su arquitectura y trazado— el concepto tradicional de cárcel o presidio, apuntando hacia la problemática futura que generaron las grandes urbes y metrópolis. Pensamos que la experiencia de lo siniestro emerge gracias a la asociación del fondo con todo lo inanimado formando un paisaje interior que parece haber sido dotado de vida y que amedrenta a toda la materia viva que contiene. Además, creemos que estas imágenes resultan realmente actuales en tanto que pudieran formar parte de la puesta en escena de films distópicos posmodernos. Intentaremos demostrar estas hipótesis a lo largo de este artículo mediante el análisis textual de las *Carceri d'invensioni*.

**Palabras clave:** Piranesi, análisis textual, lo siniestro, *Carceri*, cárceles, distopía

## Abstract

The space represented in the etchings *Carceri d'invensioni* (1745-1760) by Giovanni Battista Piranesi seems to surround and dissolve the human figure. It sets up a hostile and beligerant habitat towards all living things by introducing changes in the traditional concept of prison using fathomless depths and endless spaces. The uncanny sensation arises due to the association of the background with all inanimate things in the frame, forming an interior landscape that seems to have been endowed with life, therefore, It intimidates all living matter it contains. In addition, we might also point out that these images are quite current. Hence, they could be part of any postmodern dystopian film production. We will try to demonstrate these hypotheses throughout this article applying a textual analysis of the *Carceri d'invensioni*.

**Keywords:** Piranesi, textual analysis, the uncanny, *Carceri*, prisons, dystopia

1. antonio.diaz@urjc.es

## 1 • Introducción

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), figura polifacética, fue un destacado arquitecto, grabador, arqueólogo y escritor que llegó a publicar una gran cantidad de trabajos sobre arquitectura. Desde muy joven demostró una gran destreza con el aguafuerte. Cuenta en su haber con la autoría de más de dos mil grabados, aunque de todos ellos, los que realmente nos interesan son sus *Carceri d'invenzione* (1745-1760). La serie de las *Carceri* fueron creadas en dos ediciones. La primera data de 1745-1749 y está compuesta por una página de título y trece estampas. Fue publicada en 1750 con el nombre de *Invenzioni capricci di carceri*. En la segunda edición Piranesi realiza bastantes modificaciones sobre las primeras imágenes e incluye dos grabados más. Saldrían publicadas en 1761 con el título de *Carceri d'invenzione*<sup>1</sup>.

A pesar del tiempo transcurrido, estos grabados nos siguen impresionando por su capacidad para generar emociones. En un primer acercamiento, podríamos apuntar que las *Carceri* construyen una secuencia de imágenes repleta de símbolos que se antojan impotentes a la hora de generar un diálogo entre ellos. Muchos de estos instrumentos y ornamentos se hallan descontextualizados, forman parte de otras industrias o temáticas no carcelarias, pero reunidos y apilados, parecen obtener una nueva dirección y significado.

Si bien las *Carceri* retratan el confinamiento del ser humano, no componen espacios carcelarios tradicionales. Aunque el fin pudiera ser el mismo, el significado de cárcel se amplía o se modifica con estas invenciones. En ellas, se presentan perspectivas inimaginables, pasadizos que no conducen a ninguna parte, mazmorras, puentes, poleas, maquinaria industrial y marítima dedicada a la tortura, figuras empequeñecidas, ensombrecidas, atrapadas o fagocitadas por estos artefactos de ingeniería. Lo poco de vida representado, lo mínimo orgánico, parece extinguirse paulatinamente atraído por un fondo amenazante que simula avanzar y moverse.

<sup>1</sup> A lo largo de este artículo se hará una constante referencia a las láminas de la segunda edición (1761) de las *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi. Con el fin de no perder ningún detalle explicado en este análisis, rogamos mirar o descargarse las XVI imágenes digitalizadas y archivadas en el catálogo de la Universidad Complutense de Madrid. Facilitamos su ubicación a través del siguiente link:

[http://dioscorides.ucm.es/proyecto\\_digitalizacion/index.php?b19843276](http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19843276) [fecha de consulta: 10 de septiembre de 2020].

De igual modo, pensamos que lectura del enredo y la mezcla de formas y estructuras representadas en las *Carceri* nos traslada la sensación de hallarnos antes imágenes muy familiares. Visiones crueles y alucinógenas, que pudieran haber sido gestadas en la Posmodernidad y que enuncian experiencias inquietantes y siniestras. Intentaremos justificar estas hipótesis a través del análisis textual de estas obras.

## 2 • Marco teórico

### 2 • 1 • Aproximándonos a una definición

Manfredo Tafuri, gran conocedor del trabajo de Piranesi, ha definido las *Carceri* de la siguiente manera (Tafuri, 1984: 58):

**La selva piranesiana, así como las sádicas atmósferas de sus Carcieri, demuestran que no sólo “el sueño de la razón” produce monstruos, sino que incluso “la vigilia de la razón” puede conducir a la deformación; aunque el objetivo que se apunte sea alcanzar lo sublime.**

Tafuri hace uso de la categoría de lo sublime siguiendo el marco teórico de Burke y Kant. Pero lo sublime sería un espacio muy amplio para situar los dibujos piranesianos. Si volvemos a Kant, influenciado por Burke, arguyó que aquello que representa horror pudiera ser enunciado como sublime-terrorífico (Kant, 2008: p. 32).

**Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros, además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo sublime-terrorífico, a lo segundo lo noble y a lo tercero, magnífico.**

Lo que ha caracterizado a lo sublime-terrorífico ha sido el sentimiento de asombro y de miedo. De esta manera arribamos a una nomenclatura más concreta dentro de lo sublime para un texto tan complejo y atemporal.

Habiéndonos acogido a una categoría estética precisa, deberíamos

intentar abordar la experiencia de lo siniestro que yace latente en el interior de las *Carceri* y que nos provoca un sentimiento de horror. Desde el psicoanálisis, Freud, –inspirado por el aserto de Friedrich W. J. von Schelling– definió lo siniestro (*unheimlich*), como: “lo extraño–inquietante que debía haber quedado oculto, pero que no obstante se ha manifestado” (2007: 2.483). Aquello que no debía de haber emergido pero que se ha desencadenado. Su salida y arribo a la consciencia es lo que denominaremos como la experiencia de lo siniestro, porque principalmente, su presencia “quiebra el Principio de Realidad mismo” (1997: 56) –como sostiene González Requena en su Teoría del Texto– que no es otra cosa que “la irrupción de lo real desintegrando el tejido de la realidad” (1997: 66). Lo real simboliza lo que no puede ser enunciado, sino sentido. Lo que rompe el lienzo simbólico a través de “una gran masa de energía ciega, brutal, que golpea a la conciencia” (González, 2010: 11) del espectador. Y, es a través de la experiencia de lo siniestro, cuando lo real hace acto de presencia.

De esta manera, las *Carceri* nos avanzan lo que vendría después. El horror, los miedos, las pesadillas, impregnaron los nuevos textos del siglo XIX proponiendo una nueva forma de narrar con su propia estética (Argullol, 1999: 27). Una estética que ha ido evolucionando hasta nuestros días manteniendo la temática de lo siniestro que fue sembrada en la Modernidad y que nos hace pensar en que la Posmodernidad ha sido la sombra de la Modernidad (González, 1997: 72) y no su continuación.

Asimismo, si nos fijamos en todas las láminas de la serie de las *Carceri*, observamos que se desnivela radicalmente la relación entre sujeto y objeto o entre fondo y figura. Este lance potencia un desequilibrio entre las fuerzas representadas en los grabados que genera desasosiego, es decir, sentimos la amenaza sobre las figuras representadas. Rafael Argullol lo ha explicado describiendo que: “El reino de la luz se sumerge en el reino de la sombra y del claroscuro. Sujeto y objeto luchan entre sí distanciándose y confundiéndose” (2006: 37). Esta acción, por tanto, condena a la vida a su extinción, porque lo inorgánico (el objeto) engulle con su movimiento y expansión a lo orgánico (el sujeto). O, dicho de otra manera, el fondo y la pequeña arquitectura, succionan, asfixian, –como iremos viendo–, todo aquello que es viviente.

En esta línea, Tafuri también apostilla que la descripción de las profundidades de esos “pequeños símbolos deformados” que organizan el gra-

bado, expresan un diálogo, se interrogan en busca de un significado que nunca llega. Sin embargo, la masa de elementos representados junto con las sombras dibujadas, expresan una mancha, un fondo que enuncia lo real con un propósito y una dirección (1984: 63):

**... la reducción del espacio a un amasijo de cosas que se interrogan recíprocamente sobre su significado, en un coloquio imposible, es la experimentación ejercida sobre la superficie, en la dimensión que Piranesi llama de la “pequeña arquitectura”.**

Aparte, avanzamos desde ahora, que la pequeña arquitectura que Piranesi define e incluye en sus *Carceri*, establece una relación con el fondo formando una masa opresiva de elementos que simula movimiento, parece que avanza. Esta idea, la de un espacio inorgánico antagónico, pensamos que adelanta las visiones y sentimientos del hombre moderno que emergen con el nacimiento de las nuevas ciudades industrializadas. Una temática que ha sido explotada por la literatura romántica desde Mary Shelley a Poe, pasando por la literatura de entreguerras y, de forma magistral, por Kafka. La dialéctica que ha generado la constante innovación tecnológica junto con la visión de progreso de la sociedad ha fundado un escenario ideal para retratar las incertidumbres del individuo sobre su porvenir. Los miedos germinados a raíz de estas dudas han minimizado el poder del hombre frente a la gigantesca imagen del crecimiento de las grandes y nuevas urbes. Simplemente su arquitectura invita a aherrojar, contener al ser humano entre sus paredes de hormigón y sus laberínticas calles. Piranesi preconiza mejor que nadie el extravío kafkiano del hombre moderno en la jungla de asfalto y acero de la sociedad industrial (Argullol, 1999: 238).

Rafael Argullol (1999: 238) ha advertido este detalle y lo ha definido de la siguiente manera:

**La organización de la sociedad –capitalista, racionalista, tecnológica– que va imponiéndose en el mismo momento histórico en que se desarrolla la conciencia romántica, es el modelo, infinitamente multiplicado, de las cárceles piranesianas.**

Hemos comenzado esta introducción avisando de la contemporaneidad de estos grabados. En la actualidad, el binomio –tecnología y progreso–

sigue generando dudas sobre un porvenir beneficioso para el ser humano. Esta incertidumbre ha sido trasladada a la literatura o al cine, –al arte en general– en forma de relatos distópicos, o utópicos que terminan implorionando tornando en distopías por su idealismo imposible. Las ciudades pensadas por la Modernidad y la Posmodernidad han continuado con la posibilidad de ser un marco de referencia ideal para transmitir reflexiones inquietantes sobre lo está por venir.

## 3 • Análisis textual

### 3 • 1 • El Espacio

En un primer acercamiento a las *Carceri*, muchos teóricos han reflexionado sobre el porqué de su nombre. Los calabozos, mazmorras, prisiones, celdas, zulos, agujeros u hoyos de la época, espacios elegidos para confinar a los criminales o marginados tenían en común la estrechez del espacio. Incluso si buscamos en la etimología del vocablo *carceri* que viene del latín *carcer* (Corominas, 1985: 132), el significado que más se ajusta está ligado a una casa o recinto fuerte para la custodia y seguridad de los reos (Valbuena, 1868: 134). Ciertamente es que en las *Carceri* de Piranesi no observamos que las rejas o el confinamiento literal del ser humano sea aquello que prioritariamente se manifieste o se formule en el diseño de este espacio, sino al contrario, las *Carceri* no diseñan un habitáculo, sino algo más amplio y envolvente como pondremos de manifiesto en este artículo.

Paradójicamente, si bien divisamos en las *Carceri* rejas y barras, a primera vista no transmiten la sensación de que sean las cancelas los elementos que se utilicen para confinar a las figuras representadas. Hecho que enunciamos al no haberse detectado a ningún individuo en las dieciséis estampas que componen la serie detrás de enrejados. En las *Carceri* de Piranesi, extrañamente, avistamos lo opuesto. El espacio se multiplica, se desdobra y ofrece una primera sensación de grandeza y apertura frente al significado del espacio tradicional de prisión en tanto estrechez o compartimento reducido. En las *Carceri* VII y VIII podemos apreciar la multiplicación de los arcos y pasarelas que se elevan hacia arriba ad infinitum. Asimismo, en otras imágenes de la serie, las *Carceri* IX y II, alcanzamos a ver el cielo abierto como si la es-

cena, las torturas o la representación de las figuras –que pudieran ser reos–, se localizaran en la plaza de una ciudad o debajo de los puentes de la misma.

La respuesta a esta primera cuestión que nos planteamos reposa sobre la razón que ha llevado al artista italiano a diseñar espacios fuera de los grabados de las *Carceri* con un mayor parentesco con el concepto tradicional de cárcel como espacio que encierra, espacio oscuro y cerrado. Por ejemplo, los grabados *Veduta interna della Villa Mecenate* (Figura 1) y *Dimostrazioni dell' Emissario del Lago Albano* (Figura 2), publicados a partir de 1760, mantienen un hilo de coherencia con el resto de láminas a través de la representación de un espacio agigantado, pero son lugares cerrados, interiores y quizá estén más alineados con un significado ordinario de la idea de prisión.



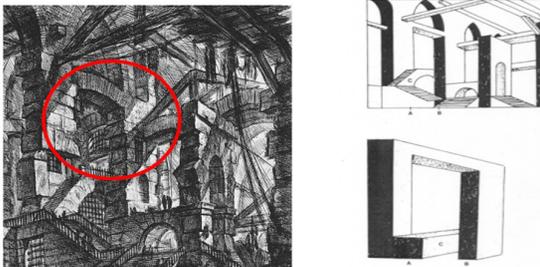
**Figura 1.** *Veduta interna della Villa Mecenate* (1764).

**Figura 2.** *Dimostrazioni dell' Emissario del Lago Albano* (1762).

Estos grabados posteriores a nuestro objeto de análisis refuerzan nuestro punto de vista sobre la negativa del artista italiano a diseñar en las *Carceri* un concepto más clásico de confinamiento espacial. De esta manera, Piranesi parece asemejar sus creaciones con el desarrollo de las grandes ciudades que empiezan a emerger a finales del XVIII gracias a la rápida industrialización de ciertos núcleos urbanos, aunque la época elegida para ilustrar sus grabados no fuera la suya, sino la del esplendor romano, que fue igualmente un símbolo de industrialización y desarrollo técnico por encima del resto de culturas. Siguiendo con esta idea, habría que agregar, que el hombre moderno se apoya en la tecnología para dar forma a su visión de futuro y sus invenciones. Invenciones que, paradójicamente, en muchos casos, pueden tornar en pesadillas como percibimos en las *Carceri* de Piranesi y explicaremos el porqué.

De igual modo, la tesis sobre la representación de un concepto menos tradicional de prisión podríamos también evidenciarlo mediante una lectura al pie de la letra del boceto arquitectónico de las *Carceri*. Piranesi cambia la perspectiva apostando por construcciones que pudiéramos relacionar con lo onírico y fantasioso en la medida en que no obedecen a las reglas académicas de la geometría (Orosz, 2003: 222). Bruno Ernst ha identificado en la lámina XIV (F1-Izquierda, detalle capturado por nosotros) un objeto imposible (Ernst, 1984: 4). Las escaleras de la izquierda se introducen en los pilares, pero no llevan a ninguna parte (1984, p. 4):

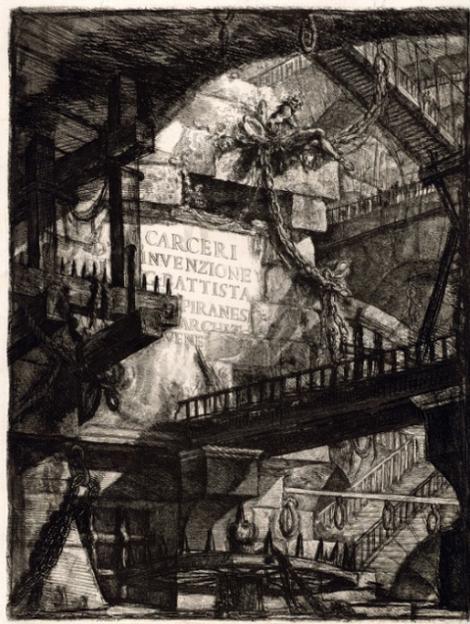
**Una pared larga con tres arcos apuntados comienza desde la izquierda y corre a través y más allá del centro de la imagen. En el punto B (Figura 1, derecha), una sección de este muro se mueve hacia adelante, por lo que la mitad inferior del muro se proyecta mucho más hacia el primer plano que la sección anterior. Se crea así un plano múltiple. Piranesi refuerza este efecto al agregar un tramo de escalones (C), que corre paralelo al muro y, sin embargo, desaparece detrás de él.**



**Figura 3.** Izquierda detalle ampliado por nosotros de la *Carceri* XIV. Derecha, boceto de Bruno Ernst (1984) explicando su hallazgo en la *Carceri* XIV

Piranesi genera una “distorsión óptica” con una gran “efectividad trágica” como enuncia Rafael Argullol (2006: 41), en tanto que evita cualquier tipo de lectura racional. La identificación de estos falsos conductos nos permite imaginar un espacio abismal, pero sin una salida real. Una suerte de laberinto cuya misión quizá sea la de evitar encontrar una posible salida.

## 3 • 2 • La entrada y ¿la salida?



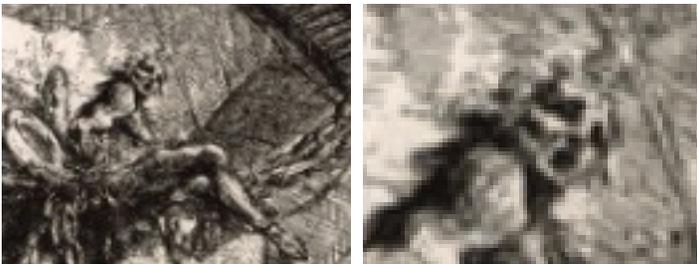
**Figura 4.** *Carceri I*

Vayamos al comienzo de todo. Cojamos el primer grabado de la serie. Esta lámina (F4) ofrece una gran cantidad de información que se desplegará en el resto de grabados que forman las *Carceri*. En esta primera estampa observamos: rejas, púas metálicas punzantes sobre maderas, cadenas, cuerdas, argollas, ruedas, escaleras, balaustradas, travesaños que sostienen estructuras, pasarelas móviles que se elevan hacia el techo de manera infinita, figuras deambulando por los puentes como si fueran sombras que se confunden con el fondo y muros de piedra. Estos elementos empiezan a ser familiares para nosotros porque construyen el universo piranesiano que diseñan las *Carceri*, pero en esta primera imagen de apertura de la serie existen tres detalles sobre los que merece la pena pararse:



**Figura 5.** *Carceri I* – Detalle ampliado por nosotros

A - La naturaleza aprisionada. Debería llamarnos poderosamente la atención los pocos elementos naturales que observamos en los grabados. Esta idea la desarrollaremos más adelante en este capítulo, sin embargo, conviene introducir lo que sobresale en la primera imagen que abre el trabajo del artista italiano. Si prestamos atención a la zona central del grabado (Figura 5), donde el muro de piedra se erige, asoma entre uno de sus huecos de la parte alta una enredadera. Una especie de hidra trepa por ese orificio. No queremos especular sobre la posibilidad de si el muro en cuestión pudiera haber sido una puerta que ha sido tapiada, cerrada, porque realmente lo que nos importa es lo que se esconde detrás y ello tampoco cambiaría su significado: hablamos de una naturaleza confinada. El único brote de vida natural que se puede detectar en las *Carceri* se muestra recluido entre unos muros.



**Figura 6.** *Carceri I* – Detalles ampliado por nosotros

B - Una figura humana con grilletes o amarrada con cadenas a varios metros del suelo que se sostiene recostado sobre lo que podría ser un dintel u otro elemento arquitectónico que sobre sale del muro. El individuo dispone de poco espacio porque parte de su cuerpo se precipita al vacío. Nos hallamos frente a otra exposición, en este primer grabado que da nombre a la serie, de la lucha por la supervivencia, porque lo orgánico, –en este caso la vida de un hombre– habita apesada en este espacio. Pero no solo nos transmite esta idea la forma en la que se ha presentado su cuerpo en la estampa, sino que la cara de este individuo también transmite emociones. Si prestamos atención a su rostro (Figura 6), identificamos estupefacción, sorpresa o miedo. Su boca está abierta, su mandíbula caída y sus cejas elevadas. No podemos visualizar los ojos, pero imaginamos que deberían sus párpados estar subidos alineándose con el resto de la cara. Nos está mirando. Es consciente de la llegada o arribo de alguien, es decir, de nuestra presencia en tanto que ocupamos la posición subjetiva de ese alguien que entra en escena. Nosotros llegamos a las *Carceri*, entramos en ellas, y él nos mira con sorpresa o miedo. Nos reconoce, reconoce a quien se acerca a él. ¿Podiera tratarse de su verdugo?

Quizá podamos responder a esta pregunta desde la última lámina de la serie (*Carceri XVI*). En ella destacan dos figuras misteriosas en el margen izquierdo (Figura 7). Dos individuos encapuchados a punto de pasar por debajo de un arco. Estas figuras son las únicas en toda la obra del artista italiano vestidas con capa larga que cubre todo el cuerpo. Una simbología que se acerca a la del verdugo que ejecuta la pena máxima o incluso a la misma muerte.



**Figura 7.** Detalle ampliado por nosotros de la *Carceri XVI*

¿No pudieran ser estas figuras aquellas que hacen horrorizarse al reo colgado en la primera lámina que abre las *Carceri*? Si seguimos con esta reflexión, tendría sentido el hecho de que Piranesi desvelara justo al final la identidad de aquello que desata las emociones del recluso. Asimismo, este significado, también dotaría de mayor sentido la estructura circular y laberíntica que proponen las *Carceri*: la de un espacio del que no se puede salir.

C - ¿La puerta? Esta primera imagen de la serie de grabados que forman las *Carceri* pudiera ser la entrada por la que se accede a las cárceles piranesianas, aunque no se observa puerta alguna. El marco superior de la imagen apunta hacia una circularidad de lo que pudiera ser una bóveda de un túnel, un pasadizo o el arco de un puente. Saliendo de esta oscuridad nos hallamos frente a la presentación de las *Carceri* donde Piranesi inscribe el título de su obra y su nombre sobre el muro dispuesto en el centro de la imagen. Un muro que refleja luz. Detalle que nos hace pensar que más allá de la simple posibilidad de cumplir la función de resaltar el título de la obra y nombre del artista, quizá se trate de un espacio, –el que representa esta primera imagen– con orificios cenitales o techos abiertos debido al gran halo de luz que impacta sobre el muro, como detectaremos más adelante en otras láminas.

Podemos concluir que las *Carceri* han sido concebidas sin una entrada física. No se revela un acceso a las mismas, pero tampoco una salida. No debemos de olvidar que este mismo hecho, –no incorporar accesos visibles– además de perspectivas engañosas o falsos conductos y escaleras, refuerza también la teoría sobre la creación de espacio laberíntico sin salida, un lugar donde todo lo que se halla allí tiende a desaparecer, a extinguirse.

### 3 • 3 • La ruina: el principio de la crítica

Si bien la escenificación de la ruina o, al menos, la centralidad en la composición de este simbolismo, no es lo habitual en las *Carceri*, sí hallamos en alguna estampa su inclusión. En los grabados de Piranesi, la elección de esta materia, –en tanto ha retratado centenares de ruinas de la gran Roma imperial u otras localizaciones italianas, fijando su mirada sobre el semblante arquitectónico de las edificaciones–, expresa con su elección varias ideas muy significativas.

En la lámina IX de las *Carceri* (Figura 8) observamos la gran centralidad que obtiene la representación de una ruina. Se trata de una puerta for-

mada por grandes bloques de piedra y abierta por los laterales donde no existe muro. Entendemos que es lo único que se mantiene en pie de un posible complejo arquitectónico o edificio.



**Figura 8.** *Carceri IX*– Detalle ampliado por nosotros

Los vestigios arquitectónicos, aquello que por diferentes circunstancias se ha transformado en algo que es en acto inferior a aquello que llegó a ser en un principio, la misma idea de su representación aúna varios significados. Entre ellos descubrimos la decadencia del ahora frente a la gloria del pasado que nos transmite la imagen de un tiempo insigne y notorio.

Asimismo, es posible llegar a pensar que su simbolismo alude a algo más que a la nostalgia de tiempos memorables o incluso a la idea del retorno hacia la soñada “Edad de oro”, pues podríamos también deducir, –como ha expuesto Subirats– que se trata de “una resistencia contra la racionalidad del progreso de la civilización industrial que asume precisamente el sufrimiento por él producido” (1979: 31). En las *Carceri* esta significación emerge como una crítica que se cierne sobre el progreso y el porvenir del hombre, como ya hemos avanzado. No obstante, aunque Piranesi reitera esta idea a través de la ruina, también parece incorporar un significado más en tanto que estas huellas del pasado romano autonomizan el espacio desposeyendo de su centralidad a la figura humana. Los restos arquitectónicos se congregan en la imagen erigiéndose como un fondo que se abalanza sobre el individuo. En el caso de las *Carceri* esta misma idea clama ser el hilo conductor: aquello creado por el hombre, la pequeña y gran arquitectura, parece haber sido dotado de vida porque se multiplica y su expansión amenaza a todo lo orgánico.

## 3 • 4 • La ausencia de elementos orgánicos

Se antoja dificultoso encontrar elementos orgánicos en las *Carceri*. Este detalle a tener en cuenta es un indicativo, una señal, que nos invita a pensar en la incapacidad de este espacio para engendrar vida o facilitar que ésta se abra camino. Podríamos entonces enunciar que nos enfrentamos a un espacio impotente y estéril, pero de ninguna manera estático. La sensación de amenaza que se formula primordialmente entre el fondo y los artefactos de ingeniería y decoración en primer término que componen el grabado, –aquello denominado pequeña arquitectura– recrea en ocasiones imágenes secuencializadas si leemos sus vectores de dirección. Estaríamos hablando de una serie de imágenes donde en ocasiones es posible apreciar movimiento simulado. Siendo más concretos, no nos referimos a la recreación del movimiento de aquello que continua vivo en la estampa, –la figura–, sino a lo que intimida y coacciona a lo orgánico. Margarite Yourcenar (1985: 103) atestigua también esta posibilidad:

**... ya no explotan los aspectos retóricos de lo sublime, sino que los asumen como un mecanismo psicológico, e intentan transmitir una sensación de malestar destinada a convertirse en pesadilla y a desplegarse en un mundo asimétrico ya que se trata de un mundo sin centro, pero al mismo tiempo en continua expansión.**

Una de nuestras hipótesis planea sobre la idea de que el espacio representado se mueve y muta. Crece y se desarrolla como si fuera un elemento viviente. Esta idea nos invita a especular sobre la organicidad de lo inorgánico y la “inorganicidad” de lo orgánico. Es palpable el retrato de la figura del hombre torturada, humillada y dominada en muchas de las estampas. Su suplicio parece hundir al individuo hacia el suelo, confundirlo con los objetos o enseres dibujados en los grabados. Con esta acción se tiende a una cosificación del ser humano.

Hemos realizado en la introducción una mención a la importancia, al eco de estas obras carcelarias de Piranesi en la Historia, como predecesores de la descripción de parte del paisaje interno del hombre moderno. Kafka ha sido uno de los grandes maestros capaz de transmitirnos la locura y la angustia que engendran las grandes urbes desde su arquitectura hasta su funcionamiento. El individuo moderno se siente coaccionado, constreñido

y angustiado ante tal sistema que deshumaniza al hombre. Lo expulsa del espacio marginándole, alienándolo. Artur Navarro describe esta misma sensación aplicada a la idea de metrópoli, como una cárcel, en su libro sobre *Los Piranesi de Montserrat* (2006: 32):

**Se trata de entender la ciudad o metrópolis como una gran cárcel que expulsa al hombre, la ciudad no como ruina (nostalgia de lo que fue), sino como metáfora de la angustia, del espacio agobiante, infinito, juego de espejos interminables, sin más hombres, desposeído de naturaleza, sin el menor referente vegetal: ajena, pues, a toda vida, a todo lo humano, la ciudad se concibe como una gran máquina de tortura para culpabilizar al individuo.**

Navarro lo define con sumo detalle y lo enlaza con la idea de la ciudad moderna, desposeída de lo orgánico que Piranesi avanzó y que los románticos no llegaron a profundizar tanto en ello como sí hicieron sus herederos de finales de siglo postrománticos o realistas.

Si nos adentramos en esta sensación de temor y delirio que el ser humano ha manifestado ante el nacimiento de las nuevas metrópolis, Antoine Picon en sus trabajos sobre arquitectura ha ensalzado la importancia de la obra de Piranesi como predecesor de la gestación de la idea de las modernas urbes occidentales que han sido representadas exhibiendo esta hostilidad y que por lo tanto conforman una nueva pesadilla no solo moderna, sino también, posmoderna (Picon, 2000: 70-71):

**Las Carceri de Piranesi marcan la aparición de una nueva clase de representación del paisaje, una representación que será usada con frecuencia para imaginar la idea de una ciudad grande o metrópoli [...] parecen anunciar, como una especie de pesadilla inaugural, dos características esenciales del paisaje contemporáneo tecnológico: su ausencia de límites claramente marcados y la relativización del significado de la acción del hombre hacia la cual esta misma conduce. Incluso hoy, la impresión de encarcelamiento y el sentimiento de muerte son dos dimensiones comunes en la relación que mantenemos con este paisaje [...] Por ejemplo, el espacio de *Blade Runner*, representa un mundo**

**denso, viejo, sin naturaleza o posibilidad de salida. La ciudad de Los Ángeles en *Blade Runner* tiene casi todos los atributos de una prisión. Sólo al final del film podemos observar la huida de la ciudad de los protagonistas exigido por los productores.**

Picon enuncia varias ideas importantes sobre el retrato de las nuevas metrópolis, especialmente representadas en los films de ciencia ficción. Una de ellas yace en la sensación de encarcelamiento y de muerte que se explica como una consecuencia del impacto de estos espacios en la vida de sus ciudadanos. Pero la razón detrás de esas sensaciones se debe a que estos paisajes interiores y exteriores representados, debilitan la acción del hombre que se halla condicionado por el aumento del tamaño físico de los núcleos urbanos.

Además, estos espacios, debido a la cantidad de posibilidades que aglutinan se han convertido en los escenarios ideales para relatar aquello que no se halla en la superficie, aquello que no se ve a simple vista, pero que yace latente en su interior pudiendo llegar a implosionar en un momento dado. Por esta razón, el género de ciencia ficción, tanto en literatura como en formato audiovisual principalmente, ha encontrado en la narración de la distopía un marco ideal para retratar la pesadilla del hombre contemporáneo. Estos relatos no solo denuncian el exceso de tecnología o consumismo depredador, sino que muchos de ellos sugieren que es la propia obra del ser humano –sus enseres, productos materiales o la arquitectura de estas grandes urbes, etc.– la criatura que parece rebelarse tomando forma y oprimiendo aún más su existencia. Reflexión que nos conduce de vuelta a nuestro objeto de análisis.

Picón, toma como uno de sus ejemplos el film de Ridley Scott *Blade Runner* (1982). La puesta en escena de este film tiene lugar en las calles de Los Ángeles en 2019. Son muchas las secuencias incluidas en esta obra que nos servirían para explicar esta idea, pero elijamos una. Por ejemplo, aquella donde el agente Deckard (Harrison Ford) inicia una secuencia de persecución tras la replicante Zhora (Joanna Cassidy). Durante esta persecución por las calles de Los Ángeles, percibimos la mezcolanza de culturas, razas, el caos y el desorden que reina en las calles. Vemos hogueras que calientan a grupos de hombres que por la indumentaria pudieran ser vagabundos y a un enano saltando sobre el capó de un coche destartado que lanza un objeto a Deckard. Zhora desaparece saltando por encima de los coches (Figura 9 y Figura 10) debido a que los viandantes le impiden el paso por los laterales. La multitud

de ciudadanos, las luces de neón que publicitan establecimientos y productos de consumo, el constante humo de los puestos de comida rápida callejeros, los edificios deteriorados, el ruido y la lluvia incesante contribuyen a la construcción de una imagen caótica y decadente sobre el futuro metaforizado en esta gran ciudad envolvente y exterminadora.



**Figura 9 y Figura 10.** Imágenes de *Blade Runner* (1982). Zhora escuchando de Deckard.

Acercándonos a alguno de los interiores o exteriores de edificios, podremos también encontrar un agigantamiento y sensación de amplitud, como pueden ser: columnas (F11), espacios o perspectivas profundas (Figura 12 y Figura 13).



**Figura 11.** Columnas gigantes. *Blade Runner* (1982)



**Figura 12.** Perspectiva amplia de escalera de edificio. *Blade Runner* (1982)



**Figura 13.** Techos muy elevados que minimizan la figura de Deckard. *Blade Runner* (1982)

Y, por último, recordemos la importancia del objeto. El objeto, aquello no orgánico y fabricado por el hombre, diseña un paisaje que arropa y cubre a la figura humana. El fotograma de la Figura 14, habitación del apartamento del creador Sebastian, pone de manifiesto la ausencia total de vida y la multiplicación de enseres y creaciones de autómatas. Rick Deckard tras la pista de uno de los replicantes, en esa estancia, se confunde entre los objetos, queda envuelto por un fondo de figuras autómatas.



**Figura 14.** Figura de Deckard entre autómatas. *Blade Runner* (1982)

### 3 • 5 • El fondo y la pequeña arquitectura: el agujero amenazante

En la segunda publicación de las *Carceri*, Piranesi incorporó dos nuevas estampas y llevó a cabo visibles modificaciones sobre las ya creadas. El italiano acentuó sombras oscureciendo espacios, definió el fondo creando mayor perspectiva, sustituyó bastantes estructuras de madera por una arquitectura con materiales más sólidos, pero también incluyó más elementos,

como: bóvedas, lianas desgastadas, crucetas, travesaños, pivotes, ruedas, poleas, argollas, púas de metal, potros o balaustradas.

Si bien la mayoría de estas maquinarias, artefactos y objetos se encontraban previamente en la primera edición de 1750, en la segunda serie de 1761 se incrementa en gran medida su presencia y definición. De igual manera, ponemos de manifiesto que elementos descontextualizados o alterados son fácilmente apreciables, como pudieran ser: escaleras de caracol que se retuercen, puentes levadizos que se multiplican, poleas, cabrestantes, grúas y velámenes y mástiles. Algunos forman parte de una tecnología romana bastante avanzada en su momento en la industria de la construcción o marítima, que han sido traídos a este espacio con el propósito de mortificar, frustrar, humillar o amarrar a los individuos representados.

A pesar de que estos artilugios y aparatos dibujados, en su mayoría, están fuera de sitio, –como hemos ya mencionado al enunciar que construyen un diálogo incoherente e inoperante– todo en su conjunto, la gran y la pequeña arquitectura representada en las *Carceri*, se funden y confunden formando un fondo inquietante. Una mancha que parece avanzar con un propósito claro.

El desequilibrio de fuerzas que hemos detectado fue también explotado por los artistas románticos. El paisaje empezó a autonomizarse como género artístico representando en muchos casos una imagen dominada por completo por las fuerzas de una naturaleza, beligerante o calmada, que se adueñaba de la escena: “un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror” – aduce Argullol (1999, p. 33). Piranesi elige en sus *Carceri* un paisaje intramuros, con algunas aperturas en varias láminas, pero interior porque es la arquitectura aquello que define los límites, casi siempre, por todos los ángulos.

Podríamos entonces agregar que este paisaje en interiores mantiene una relación de coherencia con la representación de una naturaleza beligerante y jupiterina en tanto que ambos (las *Carceri* y la naturaleza jupiterina romántica) articulan en sus textos la emergencia de la experiencia de lo siniestro. En ambos casos el fondo parece tomar posesión de la escena, minimizando, absorbiendo o extenuando lo que encuentra a su alrededor. Encarna por tanto a una fuerza intimidatoria y amenazante que resquebraja lo simbólico

**Porque el Fondo, lo Real, –aduce González Requena (1995: 17)– como punto nuclear de todo texto artístico, aparece convocado una y otra vez como el lugar donde la materia misma del texto, pura mancha de luz o de sombra, puro vacío negro, pura textura, pura trama fotográfica, magnetiza la mirada del que lo contempla.**

El fondo en las *Carceri* torna una masa que teje una red de elementos que cubre toda la imagen acabando con la materia viva. El ser humano se empequeñece hasta que finalmente es fagocitado, como veremos ahora.

### 3 • 6 • La figura: el hombre torturado, humillado y absorbido

Algunas de las figuras humanas que aparecen dibujadas en las *Carceri* están siendo torturadas físicamente por sus carceleros. Observamos cómo el suplicio ocupa el centro de la escena, como es el caso, quizá el más visual, de la *Carceri II* agregada a la segunda edición (Figura 15).



Figura 15. Detalle de capturado de la *Carceri II*.

Si bien la aflicción física es un tema de relevancia en las *Carceri*, no deberíamos despreciar la representación que lleva a cabo Piranesi de individuos con una actitud de cansancio o derrota. Individuos dominados, humillados y que terminan por adoptar una posición de entrega dirigiendo su mirada hacia el suelo en este espacio infernal (Huxley, 2012: 39-40). Aunque podemos apreciar este gesto en casi todas las láminas con claridad, especialmente en la *Carceri V* (Figura 16 y Figura 17) y en la *Carceri XVI* (Figura 18) son realmente visuales como podemos apreciar.



**Figura 16.** *Carceri V*. Detalle ampliado por nosotros



**Figura 17.** *Carceri V*. Detalle ampliado por nosotros



**Figura 18.** *Carceri XVI*. Detalle ampliado por nosotros

Asimismo, en otras estampas, individuos caminan en parejas Figura 19 y Figura 20, como si estuvieran conversando, pero siempre uno de ellos mantiene la cabeza agachada mirando hacia el suelo, mostrando así cierta

incapacidad para elevar su mirada, ya sea porque camina con alguien de rango superior que le está aleccionando o porque expresa una terrible debilidad o sumisión.



**Figura 19.** *Carceri VIII*. Detalle ampliado por nosotros



**Figura 20.** *Carceri XII*. Detalle ampliado por nosotros

En cualquier caso, con esta acción, los individuos parecen ser atraídos hacia el suelo, magnetizados por un espacio que parece engullirse a los hombres. Además, que las figuras representadas intrincarse, confundirse con el fondo. Por ejemplo, el detalle ampliado por nosotros de la *Carceri VIII* (Figura 21). Observamos cómo la figura de la derecha parece literalmente ser succionada por el suelo. El individuo lucha, muestra resistencia, haciendo fuerza para poder salir.



Figura 21. *Carceri VIII*. Detalle ampliado por nosotros

Otro ejemplo lo hallamos en la *Carceri VI* (Figura 22), donde se puede percibir cómo con la vigorización de las sombras y el trazado se consigue que una figura humana parezca un amarradero o un poste. Un objeto inanimado.



Figura 22. *Carceri VI*. Detalle ampliado por nosotros

## 4 • Conclusiones

Piranesi nos ha hecho sentir con sus *Carceri* el horror que impregna un tipo de representaciones nacidas de las visiones del inconsciente. Imágenes ocultas, reprimidas por los cánones estéticos o la moral establecida, pero que poco a poco empezaron a emerger y a convertirse en una posibilidad temática más. De esta manera, en el ámbito de la estética, la aventura del goce estético, –utilizando las palabras de Eugenio Trías– se llevó fuera del marco que instauraba lo bello, proponiendo otro tipo de experiencias a través de lo sublime kantiano.

Después del análisis textual de las *Carceri d'ivenzioni* de Giovanni Battista Piranesi llevado a cabo en este artículo hemos sido capaces de extraer una serie de conclusiones. Estos hallazgos sugieren que Piranesi da vida y un propósito a la gran y pequeña arquitectura (manufacturas y maquinaria de ingeniería). Su intención beligerante quiebra el tejido simbólico haciendo emerger lo real. En consecuencia, la experiencia de lo siniestro empapa el texto como si fuera una mancha que se expande en la imagen fagocitando todo lo orgánico. En síntesis, podemos afirmar que los grabados de las *Carceri* formulan una trampa, diseñan un espacio laberíntico sin entrada ni salida, un lugar que nos apresa cuando lo miramos porque en esencia son una pesadilla.

Finalmente, a partir de estas reflexiones, también deberíamos confirmar que estas láminas representan imágenes tremendamente familiares, que pudieran haber sido concebidas en la actualidad. Quizás sea esa misma familiaridad la que nos permite conectar con ellas y reconocer con facilidad el efecto que producen en nosotros. Porque es a través de ese horror, la identificación de la experiencia de lo siniestro, cuando una serie de preguntas salen a nuestro paso. Cuestiones que nos hacen dudar sobre la dirección de nuestro porvenir, acerca de la asociación del hombre con la tecnología y de su destreza o diligencia para desarrollar por sí mismo un futuro fructuoso. Un debate ancestral que continúa estando vigente, especialmente en estas últimas décadas, debido a que la producción de centenares de textos audiovisuales ha elegido situar la narración de sus relatos en un marco distópico: un espacio siniestro y hostil que se convierte en antagonista, como sucede en las *Carceri* de Piranesi.

## 5 • Referencias bibliográficas

- Argullol, Rafael (1999): *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Argullol, Rafael (2006): *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Burke, Edmund (2010): *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Corominas, Joan (1985): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

- Ernst, Bruno (1984): *The Eye Beguiled. Optical illusions*. Berlín: Taschen.
- Freud, Sigmund (2007): *Lo siniestro*. Obras Completas. Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Requena, Jesús (1995): “El Paisaje: entre la Figura y el Fondo”. *Eutopías*, 2ª época, vol. 91, pp. 1-19.
- González Requena, Jesús (1997): “Emergencia de lo siniestro”. *Trama&Fondo*, nº 2, pp. 51-75.
- González Requena, Jesús (2010): “Lo Real”. *Trama&Fondo* nº 29, pp. 7-28.
- Huxley, Aldous (2012) *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro.
- Kant, Immanuel (2008): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.
- Orosz, Itsvan (2003): “The Mirrors of the Master”. En Michele Emmer y Doris Schae M.C. *Escher's Legacy: A Centennial Celebration*, Springer, p. 215-229.
- Picon, Antoine (2000): “Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust”. *Grey Room*, No. 1, pp. 64-83.
- Piranesi, Giovanni Battista (1761): *Le Carceri d'Invenzione*. Segunda edición. Digitalizadas en el catálogo de la UCM: [http://dioscorides.ucm.es/proyecto\\_digitalizacion/index.php?b19843276](http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19843276)
- Ramón Navarro, A. (2006): *La Antigüedad Clásica a través de los grabados. Los Piranesi de Montserrat*. Barcelona: Museu de Montserrat.
- Valbuena, Manuel de, y Salvá, V. (1868): *Nuevo Valbuena o Diccionario latino-español*. 14ª ed. Paris: Garnier Hermanos.
- Scott, Ridley (1982): *Blade Runner (The Final Cut)* (DVD - Two-Disc Special Edition) [2007].
- Subirats, Eduardo (1979): *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus.
- Tafari, Manfredo (1984): *La esfera y el laberinto: Vanguardias y Arquitectura de Piranesi a los 70's* Barcelona: Gustavo Gili.
- Yourcenar, Marguerite (1985): *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*. London: Aidan Ellis Publishing.

# ***Thémata.***

*Revista de Filosofía*

