

La invención de las cárceles metafísicas en Piranesi y Foucault: Convergencias entre el arte del grabado y la filosofía del lenguaje

The invention of metaphysical prisons in Piranesi and Foucault: The convergences between the Art of Etching and the Philosophy of Language

ISABEL ESTEFANÍA GUTIÉRREZ LÓPEZ OLIVERA
Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Enviado: 27/10/2023 Aceptado: 8/5/2024

RESUMEN

Este artículo estudia el surgimiento del concepto de “cárceles metafísicas” entendido como encierros psíquicos o mentales con la finalidad de regulación, control e incluso castigo, que una persona puede imponer tanto a sí misma como a otras. Esta investigación tiene dos objetivos: el primero es establecer que el grabado es una vía de comunicación visual con elementos discursivos y lingüísticos propios, veremos esto con algunos grabados de las cárceles de Piranesi, para lo cual tomaremos como pauta las definiciones de enunciado y de archivo que propone Foucault en *La arqueología del saber*. En segundo lugar, nos proponemos mostrar que los grabados de Giovanni Battista Piranesi convergen con la obra filosófica de Michel Foucault en su forma de concebir lo carcelario.

PALABRAS CLAVE

GRABADOS DEL SIGLO XVIII; CÁRCELES METAFÍSICAS; HERMENÉUTICA DE LO CARCELARIO; GIOVANNI PIRANESI; MICHEL FOUCAULT.

ABSTRACT

This article studies the emergence of the concept of *metaphysical prisons*, understood as psychic or mental confinements for the purpose of regulation, control and even punishment, which a person can impose on himself or on others. This research has two aims: The first is to establish that engraving is a route of visual communication with its own discursive and linguistic elements, we will see this with some engravings of Piranesi's prisons, for which we will take as a guideline the definitions of enunciation and archive proposed by Foucault in *The Archaeology of Knowledge*. The second, I seek to show how Giovanni Battista Piranesi's engravings converge with Michel Foucault's philosophical work in his conception of the prison.

KEYWORDS

18TH CENTURY ETCHINGS; METAPHYSICAL PRISONS; HERMENEUTICS OF THE PRISON; GIOVANNI PIRANESI; MICHEL FOUCAULT.

La imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura aunque a menudo es irreductible a ella.

—Serge Gruzinski

I. INTRODUCCIÓN

HAY UNA DISCONTINUIDAD PRIMARIA ENTRE palabra e imagen (u objeto lingüístico y objeto visual), entre la expresión en las artes visuales y el discurso articulado con palabras. La filosofía se estructura con conceptos, el grabado lo hace con trazos, proporciones, escalas y sombras. No obstante, es posible afirmar que el arte también crea discursos, que enlaza pensamientos mediante los cuales puede inducir a quien lo percibe hacia ciertos entramados de sentimientos o estados internos. El arte nos lleva a apreciar la realidad desde una perspectiva específica. En otras palabras, la imagen es una vía constante de comunicación. Por lo tanto, sabemos que en las artes visuales hay *conceptualidad*, o mejor aún, *discursividad*, la cual opera mediante reglas de sentido propias de su disciplina.

De esta manera tendemos un puente entre el grabado y el lenguaje asumiendo que hay formas de estructurar discursos que van más allá de las palabras. Si pensamos que una imagen puede *decirnos* algo y que es susceptible de interpretación, entonces le buscaremos un significado a través de los elementos que la componen. Así, iniciaremos una correlación entre un concepto y una determinada representación visual del mismo. De acuerdo con nuestra investigación, en la segunda mitad del s. XVIII las cárceles metafísicas e interiores se manifestaron primero a través del arte y, posteriormente, en los ámbitos jurídico

y social. Este artículo tiene dos objetivos: por un lado, establecer que los grabados son una vía de comunicación discursiva, ello nos permitirá formular una interpretación de algunos grabados de las cárceles de Piranesi tomando como pauta las definiciones de *enunciado* y de *archivo* que propone Foucault en *La arqueología del saber* [1969], (1997). Esto implica que los grabados pueden ser explicados desde la perspectiva del lenguaje en tanto que una obra de arte es capaz de transmitir un discurso.

Por otro lado, buscamos mostrar que los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) convergen con la obra filosófica de Michel Foucault (1926-1984) en su forma de concebir lo carcelario. Para esto, revisaremos algunos ejemplares de la serie de los grabados de Piranesi: *Le Carceri d'Invenzione* (*Las cárceles imaginarias* 1750-1761), mismos que interpretaremos a la luz de las ideas foucaultianas en *Vigilar y Castigar* [1975], (1998), y *Las palabras y las cosas* [1966], (2010). Un resultado central de nuestro estudio será observar algunas escenas clave de la gestación histórica de las *cárceles metafísicas* como una forma de castigo interior, psicológico y mediado por la facultad de la imaginación. Aunque el propio Piranesi no haya calificado con este término su obra, los estudiosos de sus grabados lo han interpretado en este sentido. Nuestra investigación aporta al estado del arte la perspectiva filosófica foucaultiana, misma que es relevante porque sistematiza y profundiza en cierta idea de castigos anímicos asociados aquí con el concepto de *cárceles metafísicas*.¹ En suma, la idea de reunir a Piranesi y Foucault mediante el concepto de cárceles metafísicas es específica de esta indagación; en las páginas siguientes argumentaré la pertinencia de mi propuesta.

Mientras Piranesi fue un arquitecto y grabador italiano del s. XVIII, quien recreó en numerosos aguafuertes las ruinas romanas envolviéndolas en un halo de misterio; Foucault fue un filósofo francés e historiador de las ideas del s. XX, que centró sus investigaciones en temas concernientes a las relaciones humanas y a los ejercicios de poder efectuados entre sujetos e instituciones. Entre las más reconocidas creaciones de Piranesi está la colección: *Le Carceri d'Invenzione*. Respecto a Foucault, la obra *Vigilar y castigar* expone lo que ha significado el castigo así como la disciplina en los sistemas de prisiones. Esta temática común será el eje de este estudio, en el cual usaremos el método hermenéutico de Foucault planteado en *Las*

1 Es importante aclarar que el concepto central de cárceles metafísicas proviene de Aldous Huxley y lo recuperamos especialmente de su ensayo sobre Piranesi. Aunque respecto a Piranesi y Foucault, ninguno de los dos utilizó este término, me parece el mejor instrumento conceptual y metodológico para abarcar la teoría presentada en las siguientes páginas. Enfatizo también que los castigos anímicos y psicológicos vinculados a lo carcelario son patentes en Foucault, quien buscó examinar la “entrada del alma en la escena de la justicia penal” (1998, 30). De hecho, en diferentes lugares de *Vigilar y Castigar* se explora el fenómeno de castigar al alma más que al cuerpo. (Véase *ibid.*, 24, 25 y 29).

palabras y las cosas y *La arqueología del saber*. Consideramos en principio, que es posible interpretar los grabados de *Las cárceles* de Piranesi siguiendo la propuesta de Foucault sobre el lenguaje, así como su estudio del sistema penitenciario en *Vigilar y castigar*.

Esta indagación posee al menos dos supuestos fundamentales que aparentemente se oponen entre sí, aunque en realidad, son complementarios. Uno de estos supuestos señala la cercanía entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito; el segundo enfatiza la separación entre ambas formas de lenguaje: 1) hay una relación entre el lenguaje y el arte, específicamente entre la palabra y la imagen; ese vínculo es generado por la *discursividad visual*. 2) Aunque podemos crear un discurso oral o escrito sobre la interpretación de una imagen habrá límites que permanezcan infranqueables, las palabras no agotan las posibilidades de la obra vista, queda pues, un margen indefinido para lo que puede *ser interpretado*. Según Michael Baxandall: “si quisiéramos conjugar palabras y conceptos con el interés visual de los cuadros, [debemos] dejar claro que lo que ofrecemos en una descripción es una representación de la reflexión sobre un cuadro, más que una representación de un cuadro” (Baxandall 1985, 19). Las palabras no logran captar de forma íntegra todo lo que transmite una imagen, porque son de distinta naturaleza lingüística; las palabras son un instrumento indirecto para definir una percepción visual.

Ahora bien, aunque parece que los supuestos 1) y 2) son contrarios, no se anulan entre sí. Mientras el primero tiende a vincular el lenguaje con la imagen, el segundo los separa, o al menos, indica que no habrá una identificación total entre aquello que vemos y lo que decimos al respecto. Una imagen tiene un significado que es producido por quien la crea y, a su vez, es interpretado por quien la observa, esta condición da lugar a producir innumerables sentidos para la obra, así como diálogos diversos entre artista, obra y espectador. En suma, aunque el lenguaje de las palabras y el de las imágenes no es el mismo, sí hay vías de comunicación entre ambos.

II. LA TRAYECTORIA DE PIRANESI

Giovanni Battista Piranesi fue un arquitecto, grabador y arqueólogo veneciano nacido en una familia de clase media. En 1740 Piranesi realizó estudios en arquitectura y grabado (influido por su tío Matteo Lucchesi), los cuales lo impulsaron a viajar desde temprana edad hacia Roma, donde el descubrimiento de las ruinas de la época clásica fueron fuente de asombro e inspiración durante toda su carrera artística: “Piranesi fue un arquitecto que consideró que su profesión era capaz de revolucionar el mundo – en otras palabras, los modales y espacios en los cuales la vida social se manifiesta en sí misma. [...] Su principal ideal artístico: restaurar Roma con la arquitectura –vida y sociedad– dignas de su antigua gloria” (Ficacci 2016, 9). Piranesi también fue vendedor y restaurador

de antigüedades, piezas que él mismo coleccionaba: “La fe de Piranesi era la de un humanista renacentista, su dios, la antigüedad romana y su afán, una mezcla del anhelo del artista por la belleza, del deseo del arqueólogo por la verdad y de la determinación del hombre pobre de ganarse el sustento” (Huxley 2012, 37). Todas estas ocupaciones eran parte de un mismo ideal de revitalizar la cultura latina. De hecho, Piranesi fue de los artistas más influyentes del neoclasicismo europeo, sus impresiones circularon por millares en diversas ciudades desde Roma hasta las urbes de España e Inglaterra durante el s. XVIII y su estilo preludió al romanticismo del siglo XIX.

El tema de las ruinas es de capital importancia para el artista. No se trata únicamente de un motivo para recrear la imaginación, sino que constituye una vía de evocación histórica y de formación identitaria. De acuerdo con Andreas Huyssen el sentimiento de “nostalgia” por las ruinas es central para proyectar posibilidades de vida futura en Piranesi. Pero la nostalgia no afectó solo al grabador, pues en las sociedades actuales este sentimiento tiene un lugar decisivo:

El culto a las ruinas ha acompañado en oleadas a la modernidad occidental desde el siglo XVIII. Pero en la última década y media se ha desarrollado en los países del norte transatlántico una extraña obsesión por las ruinas como parte de un discurso mucho más amplio sobre la memoria y el trauma, el genocidio y la guerra. Esta obsesión contemporánea por las ruinas esconde una nostalgia por una época anterior que aún no había perdido su poder de imaginar otros futuros. Está en juego una nostalgia de la modernidad que no se atreve a pronunciar su nombre tras reconocer las catástrofes del siglo XX y las heridas persistentes de la colonización interior y exterior. [...] La clave de esta nostalgia es la ruina (Huyssen 2006, 7).

Huyssen asevera que la fascinación por contemplar las ruinas históricas y materiales de las obras arquitectónicas distintivas de cada cultura, conlleva algo de utopía. Los vestigios son el punto de partida para configurar la historia social y los discursos nacionales. Conjeturamos que el simbolismo de las ruinas va más allá de los espacios físicos visibles y tangibles. Los recuerdos también son una especie de ruinas o si se prefiere, son huellas de edificaciones mentales sobre nuestra historia personal. Sobre esta mirada interiorista volveremos más adelante.

Piranesi se convirtió en un maestro del aguafuerte al mostrar dominio en su técnica e ingenio en sus creaciones. A los veinticinco años comenzó la primera serie de *Le Carceri*, misma que se encuentra entre sus obras más reconocidas: “Sus grabados ‘mostraron’ cosas de una manera sin precedentes e inimaginables. Cualquiera que fuese el tema, éstos siempre revelaban algo nuevo. Estos podrían ser originales creaciones arquitectónicas o caprichos de la imaginación, o modelos decorativos impresionantemente multiformes” (Ficacci 2016, 9). Los grabados de las cárceles son particularmente llamativos por su extravagancia; en ellos, el artista italiano plasmó calabozos, pasadizos y escaleras sin final

identificable. Hay arcos, torres y columnas esculpidos con figuras humanas al estilo clásico; finalmente, el contraste entre luces y sombras da a las imágenes un aspecto de fantasía. Ficacci medita sobre la obra del grabador:

Sus excepcionales poderes de observación, el audaz contraste de la luz y la oscuridad que deformaban los temas de sus grabados, la consecuencia de su impacto psicológico, los increíbles cielos que interrumpen estas escenas o los terribles personajes que los pululan. Estos elementos transformaron cada parte de la representación en una fantasía poética que excitaba la imaginación (*ibid*, 10).

El movimiento en que se inscriben las obras de Piranesi es el neoclasicismo italiano, en sus aguafuertes es visible un sentimiento de exaltación de la grandeza de las antiguas construcciones y en general de la cultura latina. Además, persiste en este artista un deseo de hacer representaciones minuciosas, cuidando detalles estilísticos como el juego de luces y sombras, la perspectiva y las proporciones entre los edificios y la figura humana. De manera más específica, el arquitecto veneciano pertenece al género artístico llamado *vedutismo*, el cual es caracterizado por sus representaciones paisajísticas y urbanas que retratan monumentos y lugares emblemáticos. Dentro de este género, Piranesi hizo las series de *Las antigüedades de Roma* y *Algunas vistas a los arcos del triunfo y otros monumentos*, donde reconstruyó las fachadas de varios templos como el de la Concordia y el de Júpiter, algunos palacios, así como la representación del Anfiteatro Flavio.

III. PIRANESI Y FOUCAULT:

LOS GRABADOS DE LAS CARCERES COMO ARCHIVO Y ENUNCIADO

La aproximación a una obra de arte, en este caso a los grabados de Piranesi, se construye más sólidamente cuando es revisada en su contexto, tanto en el momento de surgimiento en la vida de su autor, como en el marco de las tendencias de su época, en los ámbitos políticos, sociales, culturales o artísticos, en los que se inscribe. En el prefacio a *Las palabras y las cosas* leemos que “Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuáles tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá” (Foucault 2010, 13). Dichos códigos culturales determinan las condiciones de posibilidad mediante las cuales cualquier persona piensa y actúa.

En el mismo tenor, para Baxandall la manera en la que un artista vincula su obra con su entorno social es un *troc* (trueque o intercambio), donde se toman decisiones de representación: “Una de las cosas que un pintor puede adquirir en *troc* de su cultura es la articulación de ideas [...] en las relaciones entre el

interés visual de los cuadros y el pensamiento sistemático, ciencia o filosofía de la cultura de la que proceden” (1985, 91-92). En concordancia con la necesidad de enlazar la producción artística con su tiempo, Yourcenar observó lo siguiente sobre la época vivida por el grabador veneciano:

Destaquemos, desde el punto de vista de la cronología únicamente, que Piranesi era, con unos pocos años de diferencia el contemporáneo de Rousseau, de Diderot y de Casanova, y que pertenecía a una generación anterior al inquietante Goya de los *Caprichos*, al Goethe de las *Elegías romanas*, al obseso Sade, y a ese gran reformador de las prisiones que fue Beccaria. Todos los ángulos de reflexión y de incidencia del S. XVIII tienen su intersección en el extraño universo lineal de Piranesi (2012, 13).

La escritora esboza la época *grosso modo*, pero nos señala un camino a partir del cual podemos comenzar nuestra investigación. Iniciamos por conocer el ideal artístico de Piranesi: revalorar el pasado de Roma, luego vinculamos al artista con su momento histórico. El grabador italiano como sus contemporáneos, tenía una fascinación por hallar cuál era la naturaleza humana tanto física como psíquica y por saber cómo se insertaba esta en el conjunto amplio de la naturaleza, o bien, si eran dos cosas diferentes, regida cada una por sus leyes. Los ilustrados priorizaron el tema de la educación, el cultivo moral de las personas y, por supuesto, también buscaron desentrañar los complejos entramados entre la razón y las pasiones. Por ejemplo, menos de un lustro separa el nacimiento de Piranesi y el de Kant, en ambos hubo una motivación por indagar sobre la ley moral interna. Por una parte, el pensador de Königsberg elaboró un complejo sistema deontológico para fundar una moral universal. Por otra parte, el arquitecto veneciano descubrió vías de castigo también de orden universal e interno, pues las cárceles metafísicas operan en la esfera moral de cada individuo.

Piranesi tenía afinidad con una cultura latina que parecía estar dormida en su presente, no obstante, impregnaba la vida cotidiana desde la magnificencia de las obras arquitectónicas hasta los pequeños manuscritos, dibujos y esculturas catalogados como “antigüedades”. Sobre la pasión de Piranesi por Roma, Marguerite Yourcenar apunta:

El artista ha encontrado su tema, que es Roma, con cuyas imágenes llenará, durante casi treinta y ocho años, las aproximadamente mil planchas de su obra descriptiva. En el grupo más restringido de las obras de su juventud, donde reina [...] una libre fantasía arquitectónica y, en particular en las fogosas *Prisiones imaginarias*, combinará con audacia elementos romanos: transferirá a lo irracional la sustancia de Roma. (2012, 9).

En la creación de la serie de *Le Carceri*, el grabador veneciano engarza su fervor por la cultura clásica con un particular elemento psicológico que vuelve irreales sus invenciones; en ellas vemos representados paisajes interiores más allá de la imitación de un lugar preciso, son imágenes que están creadas fuera del tiempo porque reproducen la añoranza de un pasado idílico e imaginario.

A este conjunto de condiciones que se vinculan para dar surgimiento a una obra, lo llamamos, siguiendo a Foucault, un *archivo*, algo que no se encuentra plasmado en documentos oficiales sino que está conformado por elementos mucho más sutiles y diversos. Un archivo puede formarse por las ideas escritas en cartas, libros y en otros discursos, pero también por la materialidad misma de las obras artísticas e intelectuales y por los eventos históricos de una época. Así, pensamos el *archivo* como aquellas estructuras propias de un momento histórico que a su vez van transformándose con el transcurrir temporal. Foucault sostiene que “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault 1997, 219). El archivo es inasible pues está en la base de nuestro lenguaje, es lo que permite el funcionamiento de nuestro sistema de enunciados.

Ahora bien, si el archivo está constituido por todas las condiciones que hacen posible cualquier discurso, el enunciado surge como un primer elemento que formula ideas con sentido, puede ser tomado individualmente y ser comprendido, pero sus partes no pueden simplificarse sin perder solidez. Foucault define al enunciado “como un elemento último, que no se puede descomponer [...] capaz de entrar en un juego de relaciones con otros elementos semejantes a él [...] Grano que aparece en la superficie de un tejido del cual es el elemento constituyente. Átomo del discurso” (*ibid.*, 133). Una manera sencilla de comprender los enunciados es asociándolos con las oraciones que usamos para expresarnos cotidianamente, pero el enunciado no se limita a esto: “se encuentran enunciados sin que se pueda reconocer frase alguna [...] Como si el enunciado fuera más tenue, menos cargado de determinaciones, menos fuertemente estructurado, más omnipresente también que todas esas figuras” (*ibid.*, 140). El enunciado se presenta en contextos más amplios que los de la gramática y la sintaxis, de acuerdo con Foucault también las gráficas, las ecuaciones matemáticas, o un árbol genealógico son enunciados.

El filósofo francés afirma que un enunciado puede ser cualquier unidad básica de sentido susceptible de interpretación y no necesariamente debe estar compuesto por palabras; el enunciado puede formarse al disponer signos:

Cualquier serie de signos, de figuras, de grafismos o de trazos basta para constituir un enunciado, a la gramática corresponde decir si se trata o no de una frase, a la lógica definir si comporta o no una forma proposicional [...] habría que admitir que existe enunciado en cuanto existen varios signos yuxtapuestos –¿y por qué no, quizá?–, en cuanto existe uno, y uno solo. El umbral del enunciado sería el umbral de la existencia de los signos (Foucault 1997, 141).

De acuerdo con estas potencialidades del enunciado como “signo”, “grafismo” o “trazo” la pregunta que nos hacemos es: ¿Puede un grabado formar un enunciado si consideramos los elementos visuales que posee? Más aún, nos preguntamos si los símbolos o figuras particulares que se hallan en un grabado pueden asumirse cada una como un enunciado, de tal modo que las relaciones totales de los elementos que componen un grabado formarían un discurso. Entendemos aquí por discurso una “práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados” (*ibid.*, 132). Intentaremos responder estas preguntas con el análisis de la imagen *El puente levadizo* que pertenece a la serie *Las cárceles imaginarias* realizada por Piranesi entre 1750 y 1761.

III.1 EL DISCURSO CARCELARIO EN *EL PUENTE LEVADIZO*



Fig. 1. Adaptada de *El puente levadizo*, de Giovanni Battista Piranesi, 1761. Aguafuerte, 54,5 x 40,7 cm (plancha). Princeton University Art Museums collections online, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2969>. Todos los derechos reservados. Reproducido con permiso del autor.

Para el espectador, la mirada se halla ante una estructura enorme y compleja. En primer plano se observa la silueta de un gran arco que da entrada al interior de la construcción, en la cual hay un sinfín de escalares en distintas direcciones que conducen a lugares que la mirada no puede descifrar debido a la superposición de planos. Se pueden distinguir al menos cuatro niveles de pisos conectados por pasillos, puentes y escaleras.

Los arcos y las columnas están esculpidos con figuras en bajo relieve, se observan cinco arcos de medio punto (típicos de la arquitectura romana). En esta obra de Piranesi hay una presencia mínima de la figura humana, se aprecian tres personajes que parecen “vagar” en uno de los primeros pisos y al menos tres más, cerca del puente. La escena se muestra con gran dinamismo por la serie de cuerdas y cadenas que dan movimiento a la figura central: el puente levadizo que asciende por un mecanismo de poleas. Curiosamente, este puente conecta uno de los pisos con algo así como una “torre de vigilancia” de forma cilíndrica, la parte superior de esta posee un cuarto con ventanas en varias direcciones y da la impresión de ofrecer una vista panorámica del lugar. Más adelante veremos las interesantes similitudes entre este diseño carcelario y el panóptico.

Todos los elementos descritos arriba componen la obra *El puente levadizo*; si regresamos al análisis desde la perspectiva del lenguaje ofrecida por Foucault con los conceptos de enunciado y discurso, ¿sería cada objeto dibujado un enunciado? Es decir, ¿las representaciones de “puente”, “escalera” y “torre de vigilancia” forman unidades de sentido en sí mismas? Sí, cada una de ellas fue vista e interpretada, tanto sus trazos, la perspectiva, así como la disposición en un lugar determinado le dieron sentido a la escena total de la construcción.

Una vez explicado esto, tenemos que hacer algunas advertencias: aunque formulamos un discurso relacionando las figuras que hay en la imagen, no podemos aseverar que este posee un valor de verdad sobre lo descrito, más allá de la verdad en un sentido epistémico fuerte, estamos elaborando una *interpretación*. Foucault traza un vínculo entre el saber y la interpretación: “Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje, en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo [...] Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (2010, 58). Luego, cuando analizamos y describimos lo visto en el grabado de Piranesi estamos interpretando el fenómeno de la percepción visual de un objeto y usamos el lenguaje como herramienta. Pero dado que un grabado es una imagen creada por el ser humano con intencionalidad y sentido determinados, entonces lo consideramos a su vez, parte del lenguaje. En suma, referimos el lenguaje a sí mismo a través de dos ámbitos distintos de este: el arte visual del grabado y el lenguaje escrito.

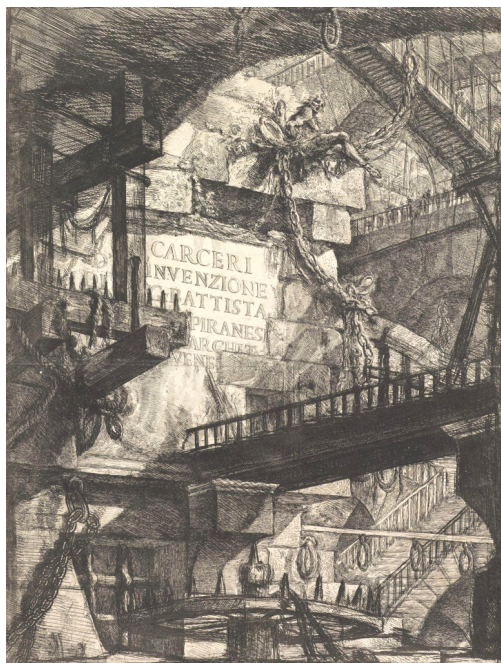


Fig. 2. Adaptada de *Frontispicio*, de Giovanni Battista Piranesi, 1761. Aguafuerte, 54,8 x 41,5 cm (plan-cha). Princeton University Art Museums collections online, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2959>. Todos los derechos reservados. Reproducido con permiso del autor.

En palabras de Foucault, la mirada y el lenguaje tienden a instaurar un orden de las cosas: “una mirada que no estuviera armada podría muy bien acercar unas figuras semejantes y distinguir otras por razón de tal o cual diferencia: de hecho, no existe, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza [...] que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo” (2010, 13). Lo que describimos obedece a nuestras experiencias y vivencias sobre el mundo, para cada clasificación o registro de nuestras percepciones hay de fondo una razón, un criterio establecido. Sin embargo, dicho criterio es tan variable como la cantidad de personas distintas que pueden relacionarse con una cosa. Más aún, las posibilidades de interpretación se multiplican en tanto que una misma persona es capaz de modificar sus procesos lingüísticos y cognitivos con el transcurso del tiempo.

Por ejemplo, lo que nosotros llamamos “torre de vigilancia” en la imagen *El puente levadizo*, también podría ser un “almacén” o un punto de reunión para dar indicaciones a quienes estuviesen en los otros pisos, no hay manera de saberlo con precisión dado que todas estas alternativas son posibles y tienen sentido en un contexto determinado. Lo mismo sucede con el grabado completo,

suponemos que es una cárcel porque el título de la colección nos lo indica, pero bien podría representar la vista al interior de un antiguo palacio en ruinas. Esta es una de las cualidades de la imagen, que no se ciñe a un único discurso, al contrario, el discurso intenta amoldarse a ella.

IV. COMPOSICIÓN DE LO CARCELARIO EN LAS OBRAS DE PIRANESI: UNA INTERPRETACIÓN

Hasta ahora hemos abordado los grabados de *Las cárceles* desde el ámbito del lenguaje. Inicialmente, partimos de la diferencia fundamental entre la imagen y la palabra como distintas formas de comunicación que son irreductibles una a la otra. Quisimos demostrar, empero, que la imagen también configura discursos. Queda por aclarar: ¿qué tipo de discurso se descubre en la serie de *Las cárceles*?, ¿podemos tener algún acercamiento a la intención, o a los pensamientos del autor al tratar el tema de *lo carcelario*? Para guiar esta parte de nuestra investigación, usaremos el estudio del sistema carcelario realizado por Foucault en *Vigilar y Castigar*; así mismo, observaremos otros grabados de Piranesi.

Empecemos por estudiar el grabado titulado *Frontispicio*, esta imagen se asemeja a la anterior tanto en la precisión de sus formas, como en la abundancia de dos figuras arquitectónicas: puentes y arcos. En esta imagen observamos el contraste entre sitios iluminados y espacios oscuros. La parte central del grabado es una fachada con la siguiente inscripción: “Carceri d’ invenzione di G. Battista Piranesi archit. Vene”. Estas letras se encuentran rodeadas de gruesas cadenas y, en un nivel ligeramente superior aparece un cuerpo humano sentado, con un rostro de expresión absorta.

IV.1 DE LAS CÁRCELES FÍSICAS A LAS METAFÍSICAS

El siglo XVIII fue una época de transición desde las cárceles como un lugar para castigar mediante el suplicio físico, hacia un lugar de aislamiento y castigo psicológico. Esta transición es presentada por Foucault al comienzo de *Vigilar y Castigar*, donde narra detalladamente un acto de tortura pública aplicada a un condenado:

Damiens fue condenado, el 2 de marzo de 1757, a “pública retractación ante la puerta principal de la Iglesia de París”, adonde debía ser “llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano”; después, “en dicha carreta, a la plaza de Grève, y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado [deberán serle] atenaceadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas, y su mano derecha, asido en ésta el cuchillo con que cometió dicho parricidio, quemada con fuego de azufre, y sobre las partes atenaceadas se le verterá plomo derretido, aceite hirviendo [...] a continuación, su cuerpo [sería] estirado y desmembrado por cuatro caballos y sus miembros y tronco consumidos en el fuego. (Foucault 1998, 11).

Estos acontecimientos sucedieron en París en el año de 1757, en ese entonces Piranesi tenía treinta y siete años, y ya era un artista consumado. La tortura y la pena capital eran dictadas como sentencia frecuente por los tribunales tanto del estado como eclesiásticos en diversas ciudades de Europa. A menudo, las condenas se ejecutaban en actos públicos para infundir miedo a toda la población. En los términos hermenéuticos del filósofo de Poitiers, podríamos decir que la tortura era parte del *archivo*, del momento histórico que vivió Piranesi. Estas escenas cotidianas de violencia funcionaron como materia prima para el grabador, como fuente de inspiración respecto al castigo; pero hay un elemento original añadido por Piranesi a sus creaciones: el castigo psicológico.

En este sentido, es interesante indagar más en el carácter visionario de *Las cárceles* para hallar en Piranesi a un pionero de las prisiones psicológicas. La breve comparación temporal del suplicio de Damiens con respecto a la primera versión de la serie de grabados, nos muestra que en 1750, siete años antes de estos hechos de brutal tortura, Piranesi ya había elaborado el aguafuerte de *El puente levadizo* que hemos analizado. Una de las cualidades principales de esta imagen es el elemento central que se asemeja mucho a una “torre de vigilancia”. Las ideas de vigilancia y confinamiento fueron muy relevantes hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, porque el enfoque del castigo se volvió más disciplinario y menos centrado en la tortura física.

Los diseños arquitectónicos carcelarios comenzaron a modernizarse aproximadamente a finales del s. XVIII, uno de los más destacados proyectos carcelarios es el panóptico propuesto por J. Bentham y estudiado por Foucault en *Vigilar y Castigar*. Precisamente la “torre de vigilancia” es el elemento central del panoptismo, por medio del cual la mirada se impone como modelo de control total.

IV. 2 EL PODER VISIONARIO DE PIRANESI EN LAS CÁRCELES IMAGINARIAS

Una de las sensaciones que produce la observación de estas cárceles es la angustia, o al menos, la confusión frente a un escenario que no dirige la vista hacia una sola parte sino que la desvía en múltiples direcciones. Planos superpuestos, escaleras hacia distintos caminos cuyo final es irreconocible. El castigo también tiene una faceta psicológica, las prisiones de la mente son amurallas por los propios miedos, las frustraciones y los recuerdos, entre otras imágenes interiores.

El siguiente párrafo de Henri Focillon describe extraordinariamente la visión de un observador de las *Carceri*:

El espectador se siente como subido sobre un andamio o sobre una frágil pasarela, suspendido sobre una noche sin fondo, cruzada por vigas, cuerdas y cadenas, llena de puertas y estelas funerarias. El recuerdo de los órdenes clásicos de la arquitectura ha desaparecido. Los bloques de piedra se apilan toscamente. Las masas no son sino puntos de referencia de una perspectiva que se multiplica sin cesar y nos impide tener una idea segura de sus dimensiones. [...] Estos subterráneos inmensos son el refugio del crimen, del castigo y de la muerte. Al malestar provocado por unas incertidumbres en la mirada que se multiplican, se añade el horror de los lugares prohibidos, la obsesión nocturna de las tumbas y las desgracias (Focillon 2012, 18).

Los castigos de estas cárceles son la confusión, el temor y la incertidumbre. También la presencia de las piedras colosales es agobiante; frías e inertes sumen al espíritu en una noche solitaria. Aunque en la época de Piranesi el castigo por los crímenes cometidos aún se impartía mediante suplicios corporales, Foucault nos explica que en las décadas siguientes el objeto del castigo no sería tanto el cuerpo sino el alma: “A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones” (Foucault 1998, 24). Si bien los castigos se convierten en mecanismos más discretos, una de las motivaciones para ejercerlos es el control sobre los cuerpos y, a través de éstos, la imposición de un régimen para los estados del alma. Afirmo Foucault:

Bajo el nombre de crímenes y delitos se siguen juzgando [...] a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos (Foucault 1998, 25).

En esta dualidad de castigos hacia los cuerpos y las “anomalías psíquicas” se inscriben las representaciones de Piranesi. Un ejemplo del castigo físico unido al psicológico es el grabado *El hombre en el potro*; nuevamente los arcos y puentes dominan el panorama, están decorados con algunos bustos en bajo relieve igual que con líneas en series simples, también hay esculturas de rostros. La escena en este grabado es mucho más fluida en cuanto a la tensión y el movimiento caprichoso de los cuerpos. Aldous Huxley describe así su interpretación de la obra de Piranesi:

En el suelo hay grandes máquinas incapaces de hacer nada en particular, y de los arcos de arriba cuelgan sogas que no encierran nada más que una desagradable idea de torturas. [...] Piranesi logra siempre transmitir la impresión de que esos colosos sin sentido se extienden infinitamente hasta ocupar todo el universo. Entregadas a actividades irreconocibles [...] unas pocas figuras sin rostro rondan las sombras. (Huxley 2012, 35).



Fig. 3. Adaptada de *El hombre en el potro*, de Giovanni Battista Piranesi, 1761. Aguafuerte y grabado, 56 x 41,5 cm (plancha). Princeton University Art Museums collections online, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2960>. Todos los derechos reservados. Reproducido con permiso del autor.

En un plano a intermedia distancia del espectador, al centro de la imagen, aparece un cuerpo masculino atado de pies y manos al instrumento de tortura. Al mismo tiempo que su mirada externa dolor, lanza una sonrisa mordaz. En la esquina inferior izquierda se observa un hombre a punto de tirar del mecanismo giratorio de cuerdas, pronto, este va a tensar con su marcha las piernas atadas del primer individuo. La construcción en esta imagen se asemeja a unas ruinas, en el suelo se ven múltiples partes de rocas fragmentadas. Hay al menos tres grupos de diminutas figuras humanas que, en diferentes planos, rodean el cuerpo del condenado y dan la impresión de estar luchando entre sí.

Los ámbitos físico y mental o anímico, en los que se puede construir una prisión se entretajan en las creaciones del arqueólogo veneciano. Dejamos abierta la interrogante de si estas prisiones son auténticos estados íntimos del grabador o pertenecen a un imaginario colectivo, o a una tradición intelectual presente en su tiempo. Lo indudable es la fuerza emotiva de los grabados del veneciano, Huxley describe la existencia de “prisiones metafísicas” en las obras de Piranesi:

Más allá de las prisiones reales habidas en la historia con demasiado orden [...] hay otras prisiones no menos terribles por ser fantásticas e incorpóreas: las *prisiones metafísicas*, cuyas sedes están en la mente, cuyas paredes están hechas de pesadillas e incompreensión, cuyas cadenas son ansiedad y sus potros de tortura una sensación de culpa personal (Huxley 2012, 27).

Con este tipo de *prisiones metafísicas* el sistema carcelario se vuelve sumamente sofisticado, ya no ocupa solo las imponentes construcciones de muros y celdas para mantener el *control* de quien está prisionero. Los policías y vigilantes externos se suman al juez interno que ahora es la propia conciencia, la cual, determina el estado de culpa e impotencia derivado de las acciones etiquetadas como incorrectas. Este sistema disciplinario exporta el aparato de las cárceles metafísicas o interiores, para replicarlo en otras instituciones sociales como el trabajo, la escuela, los hospitales, entre otros. El análisis de Foucault en *Vigilar y Castigar* apunta en esta dirección:

Todavía ha habido además una serie entera de dispositivos [...] que utilizan algunos de los mecanismos carcelarios: sociedades de patronato, obras de moralización, oficinas que a la vez distribuyen los socorros y establecen la vigilancia, ciudades y alojamientos obreros [...] Y finalmente, esta gran trama carcelaria coincide con todos los dispositivos disciplinarios, que funcionan diseminados en la sociedad (Foucault 1998, 305).

Así, los mecanismos de lo carcelario adquieren formas amplias en la cultura, estas son socialmente aceptadas como procedimientos de educación e impartición de disciplina, las cuales en todo caso, previenen del encarcelamiento físico. Las reflexiones de Huxley convergen con las de Foucault en la crítica a las instituciones:

Hoy en día toda oficina eficiente, toda fábrica moderna, es una prisión panóptica donde los trabajadores sufren (más o menos según el carácter de los guardianes y el grado de resignación) sabiéndose dentro de una máquina. Creo que sólo en el ámbito de la literatura se ha sabido hacer una adecuada interpretación artística de esa conciencia (Huxley 2012, 26).

Ahora bien, los aguafuertes de Piranesi son obras del s. XVIII, este modo de operación de las instituciones (como cárceles metafísicas) todavía no era el predominante. Empero, Piranesi fue un visionario en el claro reconocimiento de las prisiones psicológicas, las cuales en 1750 (cuando fue realizada esta serie de planchas), no se habían separado de los castigos corporales.

Con respecto a las investigaciones de Foucault, el estudio de lo carcelario es más amplio que el aspecto meramente psicológico en tanto que busca develar ciertos sistemas de control que legitiman el poder disciplinario, dichos sistemas son vigentes en las sociedades actuales. El filósofo francés arguye: “el efecto más importante quizá del sistema carcelario y de su extensión mucho más allá de la prisión legal, es que logra volver natural y legítimo el poder de castigar” (Foucault 1998, 308). Aquello más allá de la prisión legal, lo hemos llamado aquí cárceles metafísicas, estas han aparecido en el arte y en la literatura, a veces como premonición y otras, como reflejo de la sociedad. Ambos caminos, el de Piranesi y el de Foucault, se interceptan al menos en dos niveles: 1) los grabados o cualquier otra creación artística visual son medios para formular un discurso a través de una imagen; y 2) lo carcelario es visto como un método y un lugar de castigo, tanto físico como psicológico. Dos elementos clave para interpretar dichas imágenes son: el *archivo* y el *enunciado*, entendidos según Foucault como la condición de posibilidad del discurso y la unidad básica comunicadora de sentido, respectivamente.

Por último, propongo hacer una comparación entre un grabado de Piranesi y dos imágenes que se encuentran en *Vigilar y castigar*. Hay similitudes ligeras en la arquitectura de estas tres prisiones, la Fig.4 (primera de izquierda a derecha), es una “prisión imaginaria” de 1750, la Fig.5 pertenece a una lámina de un proyecto penitenciario de 1840 (casi un siglo más tarde); y finalmente, la Fig.6 es la fotografía de una cárcel estadounidense del s. XX, donde el castigo psicológico se convirtió en la clave del proyecto de readaptación social asumido en las prisiones. Proporcionalmente, mientras las cárceles metafísicas adquirieron fuerza, la tortura corporal se acercó a la abolición.



Adaptada de *La torre redonda*, de Giovanni Battista Piranesi, 1761. Aguafuerte 54,5 x 41,4 cm (plancha). Princeton University Art Museums collections online, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2961>. Todos los derechos reservados. Reproducido con permiso del autor.

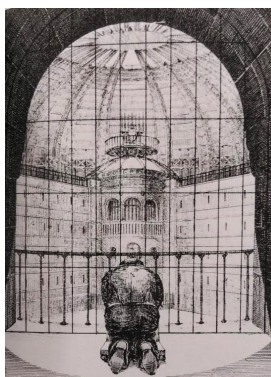


Fig. 5. Adaptada de Lámina 21. Harou-Romain. Proyecto de penitenciaría, 1840. Un recluso en su celda, en oración ante la torre central de vigilancia. Recuperada de Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, págs. 176, 177. Todos los derechos reservados.

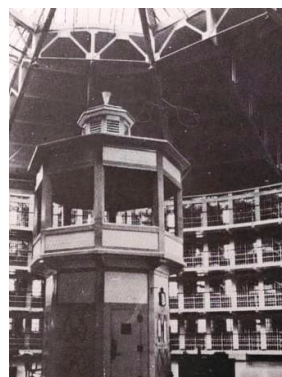


Fig. 6. Adaptada de Lámina 26. Interior de la penitenciaría de Stateville, Estados Unidos, siglo XX. Recuperada de Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, págs. 176, 177. Todos los derechos reservados.

Las tres imágenes tienen características en común a pesar de pertenecer a siglos distintos. En ellas sobresale una torre central de vigilancia, de cuerpo cilíndrico o bien, de múltiples caras poliédricas que permiten observar en el mayor número de ángulos y direcciones posibles. Además, cada torre está rodeada de pequeños cuartos distribuidos en al menos cuatro niveles.

V. CONCLUSIÓN

Los objetivos principales de esta investigación fueron dos: el primero fue elaborar una revisión de los grabados de las *Cárceles imaginarias* desde algunos conceptos propuestos por Foucault para el análisis del lenguaje: el *archivo*, el *enunciado* y el *discurso*. Aplicamos las definiciones establecidas por el filósofo de Poitiers para identificar al grabado con una vía válida en la elaboración de un discurso. El segundo objetivo fue explicar el tema carcelario en los grabados de Piranesi; para desentrañar algunos de sus sentidos recurrimos a los ensayos literarios de Marguerite Yourcenar y Aldous Huxley, así como a la investigación filosófica de Foucault en *Vigilar y castigar*. Los significados de lo carcelario mostraron amplios alcances en el ámbito psicológico como formas de control o limitación impuestas a un sujeto por su propia conciencia. Así, vislumbramos algunos elementos de convergencia entre los grabados de Piranesi y la investigación sociológica e histórica realizada por Foucault sobre lo que ha significado el castigo.

Las *cárceles imaginarias* o *metafísicas* (usados ambos términos como sinónimos), tienen una presencia plena y vigente en las sociedades contemporáneas. Pensemos, por ejemplo, en tres categorías de sus manifestaciones actuales: 1) la incapacidad aprendida (*learned helplessness* definida en 1967 por el psicólogo Martin Seligman) y la depresión, entre otros trastornos de la salud mental. 2) El dogmatismo, los prejuicios y el fanatismo de cualquier índole, ya sea religioso o político. 3) La manipulación de las emociones en las relaciones interpersonales y el control inconsciente de las emociones ejercido desde los medios masivos de comunicación, las empresas comerciales, los grupos políticos y los gobiernos, hacia las personas.

El primer grupo de *cárceles imaginarias* se caracteriza por operar de manera interna, es decir, se trata de impedimentos vinculados con irregularidades de la salud mental, que de forma inconsciente causan disfuncionalidad e impotencia para desarrollar óptimamente la vida personal. En el caso de la incapacidad aprendida hablamos de un sentimiento de nulidad, según el cual la persona es inútil para actuar frente a las situaciones de peligro, de daño o violencia que sufre. Así, el individuo permanece pasivo y resignado ante su degradación.

El segundo grupo tiene una faceta individual y otra social, pues tanto el dogmatismo como el fanatismo son posturas personales pero también grupales. En este caso, las personas se niegan (muchas veces de manera voluntaria y consciente) a practicar el diálogo, la tolerancia, y la discusión racional argumentada. Un dogmático es capaz de negar la evidencia con tal de obstinarse en su perspectiva, un fanático cae en la irracionalidad, no le preocupa contradecirse ni soslayar cualquier clase de principio. Sin duda, estos escenarios son *cárceles metafísicas*, encierros invisibles pero muy eficientes, al estilo de lo ensayado en Piranesi y Foucault.

Finalmente, el tercer grupo de cárceles es intersubjetivo y ejerce control de la psique desde ámbitos externos. No es una novedad señalar que grupos como los partidos políticos y los medios de comunicación aprovechan estrategias psicológicas para persuadir a la población, sobre todo a aquellos acostumbrados a actuar y tomar decisiones acríticamente. Así, las elecciones en nuestro estilo de vida, en el consumo de productos, en la información que adquirimos, están determinadas en muchas ocasiones por terceros, cuyos fines generalmente ignoramos.

En suma, afirmamos que las imágenes de G. Battista Piranesi son obras de un visionario que logró penetrar en las profundidades de las *cárceles metafísicas* casi un siglo antes de que esta idea transformara la concepción social de lo carcelario. Piranesi escribió su discurso con la bellísima técnica del aguafuerte.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, M. (1985), *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, traducido por C. Bernardez. Madrid: Hermann Blume.
- FICACCI, L. (2016), «The discovery of Rome out of the spirit of Piranesi», en G. Piranesi (2016). *The Complete Etchings*. Köln: Taschen, Bibliotheca Universalis, pp. 9-25.
- FOCILLON, H. (2012), «Piranesi el visionario», en *Aldous Huxley. Las cárceles de Piranesi*, traducido por R. Albé. Madrid: Casimiro, pp. 15-20.
- FOUCAULT, M. (1997), *La arqueología del saber*, traducido por A. Garzón. México: Siglo veintiuno editores.
- FOUCAULT, M. (2010), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducido por E. Frost. México: Siglo veintiuno editores.
- FOUCAULT, M. (1998), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, traducido por A. Garzón. México: Siglo veintiuno editores.
- HUYSEN, A. (2006), “Nostalgia for Ruins”, *Grey Room*, no. 23, pp. 6-21.
- HUXLEY, A. (2012), «Cárceles», en *Aldous Huxley. Las cárceles de Piranesi*, traducido por D. Tiptree. Madrid: Casimiro, pp. 21-40. <http://www.jstor.org/stable/20442718>
- PIRANESI, G. (2016), *The Complete Etchings*, editado por L. Ficacci. Köln: Taschen, Bibliotheca Universalis.
- PRINCETON UNIVERSITY ART MUSEUMS, «Imaginary Prisons: Giovanni Battista Piranesi Prints», *Collections online*. Sitio web consultado en octubre 22, 2023. <https://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>. Todos los derechos reservados.
- YOURCENAR, M. (2012), “El negro cerebro de Piranesi”, en *Aldous Huxley. Las cárceles de Piranesi*, traducido por E. Calatayud. Madrid: Casimiro, pp. 7-20.

ISABEL E. GUTIÉRREZ LÓPEZ OLIVERA es estudiante del Doctorado en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Líneas de investigación:

Historia de la Filosofía, Renacimiento y Modernidad temprana, Metafísica, ontología y Filosofía de la religión.

Publicaciones recientes:

- Toledo, Leonel y Gutiérrez Isabel. (2025), “Hipótesis en la filosofía de la naturaleza de Friedrich W. J. Schelling” en *Sobre el valor de la incertidumbre. Hipótesis en la metodología científica y en la argumentación filosófica*. Editado por A. Velázquez, Coordinado por L. Benítez y A. Velázquez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 235-262.
- (2024), “La recuperación histórica de Sebastián Castellio en el siglo XX”, *História da Historiografia*, no. 17, 1-31. <https://doi.org/10.15848/hh.v17.2148>

Email: ieglo2109@gmail.com