



Ledesma, Jerónimo. "El 'efecto Piranesi' de Thomas De Quincey como procedimiento ficcional en Borges".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 64-86.

El "efecto Piranesi" de Thomas De Quincey como procedimiento ficcional en Borges

De Quincey's "Piranesi Effect" as fictional device in Borges

Jerónimo Ledesma¹

Recibido: 06/10/2019

Aceptado: 10/10/2019

Publicado: 08/11/2019

Resumen

El "efecto Piranesi" es un efecto literario especial creado en el primer cuarto del siglo XIX para ligar la representación de la mente humana a la experiencia del infinito en el contexto de la difusión de las poéticas románticas en los nuevos medios periodísticos y como una variante de la estética de lo sublime. La invención tuvo lugar en un fragmento de *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), de Thomas De Quincey, en el que se nos presenta una placa a la manera de las *Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi: en ella se retrata al veneciano como héroe delirante de su propia imaginación arquitectónica. El término "efecto Piranesi" fue acuñado en 1963, a partir de dicho pasaje, por el crítico estadounidense Hillis Miller, con el objeto de designar un procedimiento/experiencia general en la obra de De Quincey. Más de cien años después de que De Quincey inventara el efecto y veinte antes de que Miller le pusiera ese nombre, Jorge Luis Borges incorporó el efecto Piranesi como técnica de sus experimentos ficcionales de la década de 1940 en Argentina. Para Borges este "efecto" romántico adquirió el papel de un arma literaria en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En este artículo repasamos momentos de esta historia del efecto Piranesi con el objetivo de echar luz sobre la singular

Abstract

The "Piranesi effect" is a special literary effect created in the first quarter of the Nineteenth Century to connect the representation of the human mind to the experience of the infinite in the context of the popularization of Romanticism in the new media of the 1820s, and as an instantiation of the aesthetic of the sublime. The invention took place in a fragment from Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), presenting a plate after the manner of Giovanni Battista Piranesi's *Carceri d'Invenzione* that shows Piranesi himself as a delirious hero of his own architectonic imagination. The term "Piranesi effect" was coined in 1963, after this very same passage, by the Northamerican critic Hillis Miller as the name of a general device-experience in De Quincey's work. More than a hundred years after De Quincey invented the effect, and twenty before Miller named it, Jorge Luis Borges introduced the Piranesi effect as a technique in his experiments in fiction of the 1940s in Argentina. For Borges, this romantic effect acquired the role of a literary weapon in the context of World War II. In this article we retrace relevant moments of this history in order to project some light on the singular scene of importation implied in the Borgesian appropriation.

¹ Graduado en Letras de la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Literatura de la misma institución con una tesis doctoral sobre los vínculos entre Thomas De Quincey y Jorge Luis Borges. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX y Subsecretario de Posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se especializa en literatura de la época romántica. Ha publicado traducciones de Mary Shelley y Thomas De Quincey. Integra el proyecto de investigación "Dinero y Literatura en el siglo XIX. Conceptos, representaciones, prácticas". Contacto: jledesma@filo.uba.ar.



escena de importación que supuso la apropiación borgeana.

Palabras clave

Romanticismo; sublime; Inglaterra; Argentina; siglo XIX; siglo XX.

Keywords

Romanticismo; sublime; England; Argentina; 19th C; 20th C.

No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only
 Burke, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*
 (1990)²

1963: Miller acuña el término “efecto Piranesi”

En 1963, Hillis Miller acuña la expresión “efecto Piranesi” (“Piranesi effect”) para designar un modo de funcionamiento de la mente dequinceana. Según Miller, el efecto Piranesi es: “the power which the mind has to sink into its own infinite abyss, not by emptying itself out, but by becoming trapped in some form of thought or mental experience which is repeated for ever” (Miller 67).³ El crítico estadounidense reconoce esta capacidad mental en una serie variada de *loci* textuales de la obra de De Quincey:⁴ en visiones de momentos cruciales, en enigmas lógicos y paradojas y hasta en notas al pie de notas al pie. El punto más dramático se le revela en la “repetition which seems to sink deeper and deeper into infinity, as deep opens beneath deep” (Miller 67).⁵ La elaboración de una serie como esta le permite a Miller identificar una zona de experiencia en la obra del autor. Porque lo que pretende es hacer hablar a la “conciencia” llamada “De Quincey”, y esto con la ambición de describir el acontecimiento “desaparición de Dios”.

² “Ninguna obra de arte puede ser grande si no engaña; lo contrario es prerrogativa de la naturaleza solamente”. Las traducciones son mías a menos que indique lo contrario.

³ “el poder que tiene la mente para hundirse en su propio abismo infinito, no vaciándose sino quedando atrapada en alguna forma de pensamiento o experiencia mental que se repite para siempre”.

⁴ Miller no estudia ningún texto de De Quincey de forma aislada. Asume la existencia de una unidad total en los 14 volúmenes *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, la recopilación académica de escritos de De Quincey realizada a fines del siglo diecinueve por David Masson, y con ese presupuesto, fragmenta estratégicamente la obra en citas y reescrituras que ensambla a voluntad, considerando cada fragmento como una metonimia válida de la obra entera y la conciencia del autor. En todos su análisis, no remite a las primeras ediciones sino a un lugar en *Writings*. Como se sabe, sin embargo, De Quincey produjo todos sus textos, salvo contadas excepciones, para periódicos y recién durante sus últimos años de vida comenzó a recuperar los textos dispersos en volúmenes. En rigor, esa tarea comenzó a hacerla, por razones de interés editorial, una pujante empresa estadounidense y luego, a partir de los buenos resultados obtenidos, fue emulada por el mismo De Quincey y sus editores en Escocia. Masson, que estaba labrando su carrera como renovador de los estudios de literatura inglesa en la universidad, descubrió en De Quincey un capital cultural aún poco explotado y buscó el modo de hacerlo valer, incorporándolo al canon de ingleses modernos. Además de escribir su biografía, tomó de base las ediciones anteriores y forjó la que sería utilizada como texto de referencia hasta comienzos del siglo XXI, cuando un consorcio de dequinceanistas, bajo la dirección de Grevel Lindop, produjo la nueva edición en 21 volúmenes que ahora sirve de referencia académica. Tanto el acto editorial de Masson como los de sus predecesores fueron condiciones de posibilidad para la aparición de lecturas totalizadoras y fragmentarizantes, metonímicas, como las de Miller y, desde luego, Borges.

⁵ “repetición que parece hundirse más y más profundamente en el infinito, mientras un abismo se abre debajo de otro”.

Para el Miller de 1963 la literatura era “a form of consciousness” (“una forma de conciencia”) y la crítica “the analysis of this form in all its varieties” (“el análisis de esta forma en todas sus variedades”). Por ello, el crítico debía “identify himself with the subjectivity expressed in the words, to relive that life from the inside, and to constitute it anew in his criticism” (ix).⁶ La desaparición de Dios era la experiencia central de estas conciencias-históricas, que son también “literaturas”, y esta experiencia deriva en la creencia en un dios ausente y en una experiencia angustiosa ante ese hecho: “God [...] can only be experienced negatively, as a terrifying absence” (2).⁷ Detrás de esta hipótesis, está la hipótesis mayor de que la modernidad supone la secularización del mundo y que esto se experimenta como pérdida del sentido y desorientación existencial.

Miller sostiene que el efecto Piranesi supone un procedimiento de representación por el cual el concepto abstracto de infinito se transforma en imágenes. Pero solicita que sea interpretado de acuerdo con el sentido experiencial de la teología negativa. El procedimiento no constituye, por ello mismo, para Miller, una mera manipulación técnica sino la expresión lingüística de un sentimiento subjetivo históricamente determinado. El procedimiento repite, sin pérdida, el sentimiento de vivir un mundo del cual Dios se ha retirado.

¿Por qué llama Miller “efecto Piranesi” a este procedimiento-experiencia? No por Giovanni Battista Piranesi sino por un fragmento de *Confessions of an English Opium Eater* en que se representa a una serie de Piranesis afiebrados y repetidos subiendo escaleras rotas en el interior de una cárcel fantástica. En una operación muy curiosa, Miller sostiene que la mejor expresión del efecto Piranesi es nada menos que ese “passage in the *Confessions*, the passage about Piranesi himself” (Miller 68).⁸ La justificación de esta maniobra profesional viene dada por el hecho de que se aplica el nombre a toda la serie de *loci* textuales, sin importar el contexto de cada ítem ni el orden en el tiempo.⁹ El pasaje sobre Piranesi, aunque haya sido el primer caso de este efecto y su mejor expresión, no es para Miller más que una de las diferentes marcas textuales que implican saberse “an infinitesimal speck of consciousness at infinite distance from its own inner depths” (71),¹⁰ un saber que refleja, a su vez, “the external infinities of space and time, astronomical abysses where God is present only as an ungraspable absence” (72).¹¹

De ahí que los párrafos dedicados al fragmento en cuestión lo reescriban y entrelacen con otros pasajes de De Quincey, formando un único tejido autoral que habla siempre de la misma experiencia melancólica.¹² Transcribamos, para terminar, la reescritura de la placa que hace Miller y pasemos luego a 1821, el momento mismo de la invención:

⁶ “identificarse con la subjetividad expresada en las palabras, revivir esa vida desde adentro y reconstituirla nuevamente en su escritura crítica”.

⁷ “Dios sólo puede ser experimentado negativamente, como una ausencia aterradora”.

⁸ “... un pasaje en *Confessions*, el pasaje sobre el mismo Piranesi”.

⁹ Ver North para comprender el “método fenomenológico” que Miller comparte con Georges Poulet.

¹⁰ “una mancha infinitesimal de conciencia a una distancia infinita de sus propias profundidades interiores”.

¹¹ “la imagen en espejo de los infinitos exteriores del espacio y el tiempo, abismos astrológicos en los que Dios está presente solo como una ausencia inaferrable”.

¹² “This motif of «endless self-multiplication» (VI, 226) occurs elsewhere in De Quincey, and it always inspires in him a peculiar horror, as when he describes the uncanny «Specter of the Brocken,» that apparition of the mists which imitates exactly every movement of the terrified onlooker (I, 51-54), or as when he declares that he would murder his *Doppelgänger* if he should meet him (XI, 460, 461)” (Miller: 68). [“Este motivo de la «automultiplicación infinita» (VI, 226) ocurre en otros lugares en De Quincey, y siempre le produce un horror peculiar, como cuando describe el siniestro «Espectro del Brocken», esa aparición de niebla que imita con exactitud cada movimiento del aterrado espectador (I, 51-54), o como cuando declara que asesinaría a su *Doppelgänger* si lo encontrara (XI, 460, 461)”].

In De Quincey's description, the same staircase is repeated again and again, fading into the upper distance, and again and again we see Piranesi himself, each time a little closer to the top, as Achilles each time is a little closer to the tortoise without ever being able to catch it. In this case is not victory which awaits the runner, but a plunge into limitless depths. The upper end of each staircase hangs in the void, and if Piranesi should ever reach the top an infinity of climbing will be followed by an infinity of falling. This scene, says De Quincey, is an exact representation of the repetitions of his opium dreams. (III, 438, 439)¹³

1821: De Quincey agrega su placa a las *Carceri* y renombra la serie como "Dreams"

metaphysical prisons, whose seat is within the mind, whose
walls are made of nightmare
Aldous Huxley. *Prisons*
(1949)¹⁴

El "pasaje" al que alude Miller con la reescritura recién citada fue originariamente concebido para la segunda parte de *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar*, publicada anónimamente en *London Magazine* en octubre de 1821. El texto en cuestión puede sacarse del marco de *Confessions* sin que su unidad se resienta. Helo aquí:

Many years ago, when I was looking over Piranesi's Antiquities of Rome, Mr. Coleridge, who was standing by, described to me a set of plates by that artist, called his *Dreams*, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of them (I describe only from memory of Mr. Coleridge's account) represented vast Gothic halls: on the floor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c. &c. expressive of enormous power put forth, and resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceive a stair-case; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step towards to him who had reached the extremity, except into depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, but his time standing in the very brink of the abyss. Again elevate your eyes, and a still more aerial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. —With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams. (Wk 2, 68)¹⁵

¹³ "En la descripción de De Quincey, la misma escalera se repite una y otra vez, desdibujándose en la distancia superior, y una y otra vez lo vemos al mismo Piranesi, cada vez más cerca del tope, como Aquiles está cada vez más cerca de la tortuga sin poder alcanzarla jamás. En este caso, no es la victoria lo que espera al corredor, sino hundirse en ilimitadas profundidades. El límite superior de cada escalera pende sobre el vacío y si Piranesi fuera a alcanzar el tope alguna vez, un ascenso infinito sería seguido por una infinita caída. Esta escena, dice De Quincey, es una exacta representación de las repeticiones de sus sueños del opio (III, 438, 439)."

¹⁴ "prisiones metafísicas, cuyas sedes están en la mente, cuyas paredes están hechas de pesadillas" (Huxley, "Cárceles").

¹⁵ "Muchos años atrás, cuando ojeaba las *Antigüedades de Roma* de Piranesi, el Sr. Coleridge, que estaba parado junto a mí, me describió un conjunto de placas de ese mismo artista, llamadas sus *Sueños* y que registran la escenografía de sus propias visiones durante el delirio de una fiebre. Algunas de ellas (describo solo a partir del

Es un fragmento lleno de complicaciones y potencialidades. Como se ve en la última línea, cumple la función explícita de representar un modo de producción onírica. Ilustra el poder involuntario por el cual se reproducen al infinito las mismas estructuras mentales del soñador. En Piranesi se proyecta el cambio de la economía mental del “Opium-eater” por el cual el espacio se dilata hasta un punto de “unutterable and self-repeating infinity” (Wk 2, 256).¹⁶ Tal como ha estudiado Whale, estamos en presencia de una estrategia de comunicación para exponer ante la prensa lo incomunicable, esto es, la experiencia generada por el desarreglo de los sentidos de un intelectual inglés del siglo diecinueve. En un pasaje anterior a este, el soñador para el cual nada de lo humano es ajeno, reelabora lecturas de Tito Livio en una fantasía sobre el término “Consul Romanus”; en este, libros, imágenes y lecturas proporcionan material para la elaboración de un mundo que difiere del captado por una percepción sana y que solo es conocido por el comedor de opio. Si es “Piranesi” quien irrumpe desde el archivo cultural como el nombre de una imaginación arquitectónica, es porque los sueños de esta parte asumen la forma de la arquitectura: “in the early stage of my malady, the splendours of my dreams were indeed chiefly architectural” (Wk 2, 68).¹⁷

Una complicación adicional del pasaje es la aparición de Samuel Taylor Coleridge como el demonio susurrante que comunica la visión. La personificación de Coleridge y la mención de su recuerdo-relato como fuente de esta imagen han generado equívocos frecuentes en la crítica. Aceptando el pacto autobiográfico de *Confessions*, se ha creído que De Quincey no hace más que comunicar la visión preexistente de Coleridge. Y por ese camino se ha terminado invisibilizando la composición del texto y la función simbólica de ese otro comedor de opio inglés en *Confessions*. La presencia de Coleridge, quien ha venido apareciendo de distintas maneras en el texto, envía, indudablemente y con deliberación, al tipo de producción onírica, filosófica y fragmentaria con que De Quincey identifica su propia escritura de sueños, en contraposición con el modelo poético de Wordsworth de reconciliación con la naturaleza. La atribución a Coleridge de la placa de Piranesi que ilustra el funcionamiento mental del “Opium-eater” refleja, asimismo, el enloquecimiento de la causalidad que supone esta lógica de construcción en el campo de las relaciones entre original y copia, autor y lector, fuente e interpretación, primero y segundo texto, etc.

¿Qué es lo que el joven “scholar” está mirando cuando Coleridge se acerca a él? Otro libro de Piranesi, *Le Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* (1748). Sin reparar en esta mención inicial de las *Antichità*, el sentido de la escena queda trunco. En esa obra, el proyecto de Piranesi responde al ambicioso propósito de impulsar la reconstrucción efectiva de los edificios antiguos de la ciudad italiana, a los que ve en decadencia por efecto “del tiempo” o “de la avaricia”, como escribe en el prefacio de la obra (Piranesi y

recuerdo de lo que me contó el Sr. Coleridge) representaban vastos recintos góticos: en cuyos pisos se encontraba todo tipo de mecanismos y maquinarias, ruedas, cables, poleas, palancas, catapultas, etc., etc., que expresaban un enorme poder puesto en marcha y resistencias vencidas. Trepando por el borde de los muros, usted percibía una escalera; y en ella, tanteando su camino hacia arriba, estaba el propio Piranesi: usted sigue subiendo un poco más y percibe entonces que se produce una repentina y abrupta conclusión, sin que haya balastradas y sin que ese que ha alcanzado tal extremo pueda dar otro paso sin caer en el vacío. Sea lo que fuere del pobre Piranesi, usted supone, por lo menos, que sus trabajos terminan allí de alguna forma. Pero levante sus ojos y contemplará un segundo tramo de escaleras aún más alto: en el cual otra vez se percibe a Piranesi, pero esta vez en el borde mismo del precipicio. Vuelva a alzar la mirada y verá un tramo de escaleras aún más aéreo; y otra vez el pobre Piranesi está ocupado en sus trabajos ascendentes: y así, hasta que las inconclusas escaleras y Piranesi se pierden ambos en la sombra superior del recinto. Con el mismo poder de crecimiento sin fin y auto-reproducción procedía mi arquitectura en sueños”.

¹⁶ “infinitud indecible, que se repite a sí misma”.

¹⁷ “En la primera etapa de mi enfermedad, los esplendores de mi sueño eran, en efecto, principalmente arquitectónicos”.

Piranesi). La composición estética cumplía una función legitimante del programa arquitectónico, ofreciendo al espectador una imagen de antiguos esplendores, junto con imágenes de ruinas idealizadas y mapas de la ciudad (Ilustración 1). Lo mismo que escribe Wendort respecto de *Prima Parte de Architetture, e Prospettive* (1743), el primer libro de grabados de Piranesi, se puede comprobar en las *Antichità*: “a form of double vision in which a grand, reconstructive view of Rome is superimposed on the surviving fragments of its ancient past” (Wendort 163).¹⁸



Ilustración 1. Vista del Coliseo. Piranesi, *Le antichità romane* (1784)

El Coleridge de De Quincey pone la serie de las *Antichità* con su perfecta contracara y, a la vez, su complemento. Este desplazamiento de una serie por la otra produce el efecto de contaminar las *Antichità*, en forma similar al efecto mayor que tiene el opio en el sistema psicofísico del intelectual de *Confessions*. No debemos olvidar que todo *Confessions* es la construcción de una conciencia romántica en ruinas, a la que el texto llama “Opium-eater”, en el seno de una conciencia ilustrada, identificada como el “scholar”, un joven filósofo helenista inglés. Ese es el viaje de interiorización mental que produce *Confessions* al postrar físicamente al “scholar”, modificar el funcionamiento de sus categorías *a priori* y proyectar en su conciencia alterada, como en un teatro, “nightly spectacles of more than earthly splendour” (Wk 2, 66).¹⁹ Es una operación característica de la época, en cierto sentido: el saber griego es sometido al poder romano y la antigüedad clásica a la cultura cristiana moderna. A diferencia de lo que cree Miller, para quien el efecto Piranesi es un síntoma melancólico de una subjetividad errática, enlutada por la ausencia de Dios, este movimiento de *Confessions* ofrece un claro gesto político cristiano contra la arrogancia de la razón ilustrada por medio de la corrupción de su subjetividad y el quiebre de su autonomía.

Piranesi no compuso una serie llamada “Sueños” pero no era infrecuente referir sus *Carceri d’Invenzione* de esa forma.²⁰ Por ello y por ciertos elementos de las descripciones de

¹⁸ “una doble visión por la cual una perspectiva grande y restauradora de Roma se imprime sobre los fragmentos sobrevivientes de su pasado antiguo”.

¹⁹ “Espectáculos nocturnos de un esplendor ultraterreno”.

²⁰ Horace Walpole instó a sus contemporáneos, en *Anecdotes of Painting* (1784) a estudiar “the sublime dreams of Piranesi, who seems to have conceived visions of Rome beyond what it boasted even in the meridian of its

las placas, se da por sentado que los “Dreams” son las *Carceri*. Pero más adecuado, creemos, es entender el pasaje como una interpretación de esa obra, incluso como una nueva viñeta sintética que se suma a las existentes para reinterpretar todo el conjunto. Esto se hace más claro si recordamos con Huyssen que las *Carceri* pueden ser leídas como “la distopía pesadillesca que se inscribe en la utopía del neoclasicismo” (15). Esta idea parece coincidir con la propuesta de leer juntas las *Antichità* y las *Carceri*. Sin lugar a dudas, tanto las *Carceri* como la vista de quinceana se inscriben en el desarrollo de lo sublime como categoría central del arte y la filosofía estética modernas. Como ha demostrado M. N. Rosenfeld, la experimentación de Piranesi que conduce a las *Carceri* no está desvinculada de las investigaciones europeas del siglo XVIII sobre las posibilidades técnicas del efecto de lo sublime. Efectivamente, entre las diversas influencias que guían a Piranesi en sus experimentos está la lectura temprana del tratado *Sobre lo sublime* (Περὶ Ὑψους) del Pseudo Longino y, muy probablemente, las *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1712) del abate Du Bos, el primer texto teórico que relaciona lo sublime con las técnicas de las artes visuales (Rosenfeld 88–89).

Justamente, pocos años después de que Piranesi publicara la primera edición de las *Carceri* (1750), Edmund Burke escribió *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), con el objeto de caracterizar estas dos ideas estéticas, lo bello y lo sublime, a partir del análisis de la psicología del gusto. En la segunda parte del tratado, luego de considerar como fuentes de lo sublime el terror, la oscuridad, el poder y la privación, en las secciones VII-X Burke pasa revista a una secuencia que parece el manual mismo de la viñeta piranesiana de De Quincey. La vastedad y el infinito, la sucesión y la uniformidad, el gran tamaño de las edificaciones son sucesivamente examinados por Burke. La vastedad, percibida hacia arriba o hacia abajo, como altura inalcanzable o profundidad insondable, y la infinitud, percibida por los espectadores y las espectadoras como falta de límites, son dos fuentes naturales de lo sublime. La sucesión y la uniformidad constituyen, por su parte, disposiciones para producir un infinito de tipo “artificial” (Burke 68). Burke lo ejemplifica con la impresión que producen las construcciones repetidas de los templos paganos y las iglesias cristianas. Sucesión y uniformidad sugieren en ellos una progresión que va más allá de lo visible. La sección sobre “Magnitude in Building” completa estas reflexiones sobre el infinito arquitectónico con apreciaciones sobre la necesidad de dosificar la longitud y el alto de los edificios para engañar mejor al espectador, con la premisa de que el engaño de los sentidos es una condición necesaria de toda obra de arte grande. En un deslizamiento del análisis psicológico al *trompe-l’oeil*, observa Burke que el ojo de un buen artista potenciará el efecto sublime fijando un “medium betwixt an excessive length, or height [...] and a short or broken quantity” (Burke 70).²¹

splendor... Savage as Salvator Rosa, fierce as Michael Angelo, and exuberant as Rubens, he has imagined scenes that would startle geometry, and exhaust the Indies to realize. He piles palaces on bridges, and temples on palaces, and scales heaven with mountains of edifices. Yet what taste in his boldness! What grandeur in his wildness! what labour and thought both in his rashness and details!” (citado en Wendort 162). [“... los sueños sublimes de Piranesi, que parece haber concebido visiones de Roma más allá de lo que se jactaba en el meridiano de su esplendor... Salvaje como Salvator Rosa, feroz como Miguel Ángel y exuberante como Rubens, ha imaginado escenas que desconcertarían a la geometría y cuya realización agotaría a las Indias. Apila palacios sobre puentes, y templos sobre palacios, y escala al cielo con montañas de edificios. Pero ¡cuánto gusto en la audacia! ¡Qué grandeza en el salvajismo! ¡Cuánto trabajo y cuánta reflexión en su crudeza y en sus detalles!”]

²¹ “punto medio entre una longitud o altura excesivas [...] y una cantidad breve y rota”.



Ilustración 2. “El puente levadizo”. Piranesi, *Carceri d’Invenzione* (1778)

Si Piranesi y Burke, a mediados del siglo XVIII, están, por decir así, al inicio de las exploraciones técnico-teóricas sobre lo sublime, que alcanzarán un punto conceptual alto con *Kritik des Urteilskraft* (1790) de Immanuel Kant, para la época en que De Quincey publica *Confessions* (1821) esta categoría estética ya ha sido transformada en técnica de uso corriente. Para 1821, la poesía y la pintura románticas, así como la novelística gótica (cf. Bridgwater), han explorado de mil modos el efecto del infinito arquitectónico. Si bien el pasaje de De Quincey inventa una nueva vista piranesiana, esto ocurre en un contexto de amplia difusión de este tipo de representaciones. Incluso la división del texto del opio en “Pleasures” y “Pains” vale por una inscripción de la oposición de lo bello y lo sublime en la estructura misma de la obra, como una versión experiencial y subjetivizada de la indagación filosófica de Burke. Como ha sostenido M. Butler (174-176), *Confessions* representa, en este sentido, la incorporación del discurso romántico a la literatura periodística del período postnapoleónico, un contexto que Miller pasa por alto en su interpretación fenomenológica de la secularización.

En la viñeta de De Quincey no se menciona ninguna cárcel, pero el escenario de los “vastos recintos góticos” envía a grabados en los que efectivamente se ven recintos con engranajes, mecanismos, ruedas y poleas, así como una arcada “gótica”. El motivo principal de enlace con Piranesi parece estar dado, sin embargo, por las escaleras multiplicadas e interrumpidas (Ilustración 2). Como señaló Burke, de las tres dimensiones psicológicas en que puede expresarse la extensión para la mirada, las más efectivas son las perpendiculares, esto es,

la altura –alzar la vista hacia la inmensidad– y la profundidad, como cuando alguien mira para abajo desde el borde de un precipicio (Burke 66). Asimismo, la vastedad puede plasmarse como un crecimiento en magnitud o como una división infinitesimal en profundidad. Indudablemente, la viñeta de De Quincey, inspirada en Piranesi, o en Coleridge, cumple estas instrucciones de Burke apelando a la imagen de las escaleras, la cual coordina, en una misma experiencia visual, el infinito del ascenso con la vastedad creciente de las profundidades. Y así, la teoría de Burke y las escaleras de Piranesi confluyen en la viñeta de quinceana, que ofrece una versión verbal del efecto.

Pero lo singular en la comparación del texto de De Quincey con la serie de las *Carceri*, es que, aun cuando el nombre del autor veneciano aparece grabado en una de ellas (Ilustración 3), ninguna placa incluye su autorretrato delirante. Y eso es, justamente, lo que “describe” *Confessions*. El autorretrato de Piranesi muestra al autor encarcelado en su propia arquitectura onírica.²² La idea de una cárcel de la imaginación (“*carcere d’invenzione*”), al colocar al autor como víctima de sus propias invenciones, se revela más intensamente que en la serie original. Otras descripciones que se han hecho de las *Carceri* no desentonan, de hecho, con este capricho, que opera como una interpretación creativa de la obra de Piranesi y como su suplemento ecfrástico.²³ De modo que De Quincey no estaría refiriendo a una placa puntual de Piranesi sino a todas ellas mediante la transposición de su escenografía a la mente misma del autor.

Confessions agrega una nueva placa a las *Carceri*, que tiene al propio productor como personaje de su representación, y a través de la atribución errónea rebautiza todo el conjunto como “Sueños”. Esta placa inexistente es una reinterpretación romántica de Piranesi. Y de acuerdo con Keller, es ella la que introduce el “sentimiento piranesiano en literatura” (181).

²² Una interpretación de este fragmento como “gotificación” de la producción artística, puede encontrarse en Russett. Según su razonamiento, la secuencia de sujetos reproducidos al infinito se puede hacer corresponder con las estrategias de producción del propio *London Magazine* y las otras revistas de la época, que publicaban identidades ficticias por medio de la serialización: “La reproducción serial [...] es desplazada al registro psicológico de la compulsión a la repetición” (Russett 167).

²³ Así, por ejemplo, la de Aldous Huxley en 1949. Las *Carceri* representan para Huxley: “methaphysical prisons, whose seat is within the mind, whose walls are made of nightmare and incomprehension, whose chains are anxiety and their racks a sense of personal and even generic guilt” (Huxley, *Prisons*) [“... cárceles metafísicas, cuyo asiento está en el interior de la mente, cuyas paredes están hechas de pesadillas e incompreensión, cuyas cadenas son la ansiedad y cuya estructura es la sensación de una culpa personal e incluso genérica” (Huxley, “Cárceles”).



Ilustración 2. Placa de portada. Piranesi, *Carceri d'Invenzione* (1778)

1949: Nahum Cordovero denuncia a Borges

Piranesi uses architectural forms to produce a series of beautifully intricate designs—designs which resemble the abstractions of the Cubists in being composed of geometrical elements, but which have the advantage of combining pure geometry with enough subject matter, enough literature, to express more forcibly than a mere pattern can do, the obscure and terrible states of spiritual confusion and acedia.

Aldous Huxley. *Prisons* (1949)²⁴

En febrero de 1947 el relato “Los inmortales” de Borges es publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, una revista de alta cultura bajo su dirección. Como explicó Rasi, *Los Anales de Buenos Aires* es un producto cultural de la posguerra y el contexto del primer peronismo, establecido por la sociedad europeizante del mismo nombre, que responde a la “necesidad” de

²⁴ “Piranesi usa formas arquitectónicas para producir una serie de hermosamente complejos dibujos, que se asemejan a las abstracciones de los cubistas por estar compuestos de elementos geométricos, pero que tienen la ventaja de combinar la geometría pura con el suficiente contenido y la suficiente literatura para expresar, con más fuerza de lo que podrían hacerlo unas simples formas, los sombríos y terribles estados de confusión espiritual y *acedia*” (Huxley, “Cárceles”).

que haya “revistas espirituales, sin prejuicios de escuela ni banderías de secta” para orientar el “gusto literario” del “pueblo” y satisfacer “su afán de cultura”, de acuerdo con el editorial del primer número (135).²⁵ “Los inmortales” finge ser la traducción de un documento autobiográfico escrito por un “anticuario” llamado Joseph Cartaphilus –con obvias resonancias en el Joseph K. de *Der Process* (1924) de Kafka– quien dice haber sido, siglos antes, el romano Marco Flaminio Rufo. En busca de la vida eterna, este personaje arriba a la “Ciudad de los Inmortales”. Primero atraviesa su región subterránea, hecha de laberintos y cámaras circulares, hasta que descubre una luz y logra subir a la “resplandeciente Ciudad”, en la que destaca un edificio antiguo. Erra por “escaleras y pavimentos del inextricable palacio” y piensa que es obra de dioses que han muerto. Borges destina varias líneas a describir el edificio desde la perspectiva de este personaje:

En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. (Borges 33)

²⁵ En sus diecinueve números (numerados del 1 al 23) la revista publicó autores europeos y argentinos, y dio lugar a autores jóvenes, como Julio Cortázar, quien publicó allí “Casa tomada” (11/1946) y “Bestiario” (8-9/1947). Borges fue director oficial de *Los Anales de Buenos Aires* a partir del número 3, luego, del número 12 al 20-22, se convirtió en “asesor”, y en el último número (23) volvió al rol de director. Su marca en la selección de autores extranjeros, especialmente en los ingleses, es muy visible. A su vez, publicó allí diversos escritos propios. Cuatro de los cuentos que integrarían *El Aleph* (además de “El Zahir”, “Los inmortales”, “Los teólogos”, “La casa de Asterión”) se publicaron en este periódico; también se publicaron en él algunos ensayos que en 1952 integrarían *Otras inquisiciones* (“El primer Wells” [9], “Sobre Oscar Wilde” [11], “Nota sobre Walt Whitman” [13] y “Nota sobre Chesterton” [20-22]). La “Nota sobre Walt Whitman” termina pasando a la segunda edición de *Discusión* (1957). En comparación con *Sur*, que no se restringía a la literatura, *Los Anales de Buenos Aires* asumió una perspectiva fuertemente autonomizante de lo literario. Hoy se puede consultar la revista completa en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas, disponible en www.ahira.com.ar.

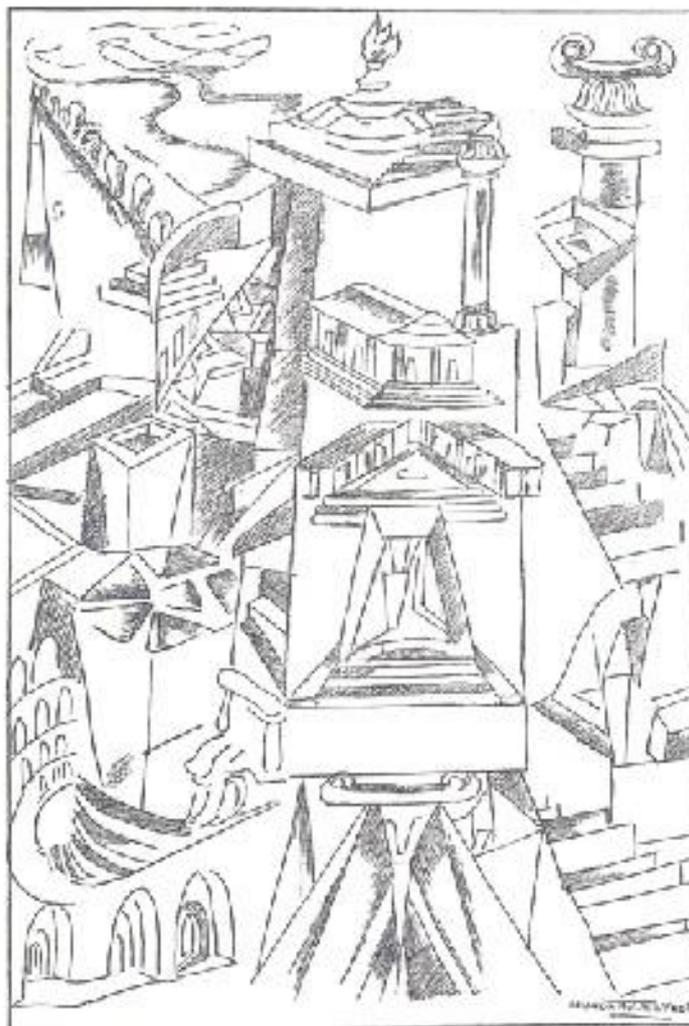


Ilustración 3. Amanda Molina Vedia. Ilustración de “Los inmortales” en *Los Anales de Buenos Aires*, n° 12 (2/1947).

Más adelante, sabemos que esta arquitectura se corresponde con la ontología y la ética de los inmortales, entre quienes “cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo” (Borges 37). De modo que la arquitectura delirante y la forma de la subjetividad inmortal se corresponden, como en el texto de De Quincey, solo que en este caso la ciudad se pretende no soñada sino real. La forma piranesiano-dequinceana se transforma en un modelo de literatura en el que la identidad personal se pierde en la infinita red de remisiones de la tradición universal. Como sabemos, “Los inmortales” puede leerse como una autobiografía de Homero concebido como inmortal.²⁶

La edición en *Los Anales* venía con una ilustración de la ciudad, firmada por Amanda Molina Vedia (Ilustración 4), en la que vemos elementos arquitectónicos superpuestos caóticamente. Esta mezcla desordenada de columnas, edificios, escaleras, monumentos que se rompen en planos imposibles sugieren el pastiche cubista antes que la espacialidad piranesiana,

²⁶ Sobre la figura de Homero como inmortal y posibles influencias de De Quincey, cf. Christ (206, 207).

aunque, como afirmará Huxley dos años después, los diseños de Piranesi “resemble the abstractions of the Cubists in being composed of geometrical elements” (*Prisons*).²⁷

Cuando Borges corrige el cuento para incluirlo en *El Aleph* (1949), cambia el título a “El inmortal” y agrega una “Posdata” fechada en 1950, es decir, en un momento posterior a la publicación del libro, proyectando los juegos con el tiempo más allá de las tapas. Inventa un crítico, el doctor Nahum Cordovero, autor de *A Coat of Many Colors* (Manchester, 1948), que denuncia “interpolaciones” de Thomas De Quincey en el documento de Cartaphilus. Cordovero consigna un locus en *Writings*, “III, 439”, que es la segunda de las dos páginas que referirá Miller en 1963, cuando acuñe el término “efecto Piranesi”. Para Cordovero hay que deducir que todo el “documento” atribuido a Cartaphilus, debido a estas interpolaciones, es “apócrifo”, de modo que la ciudad no sería ni soñada ni real sino ficticia.²⁸

¿Qué ocurre al parear este pasaje de “Los inmortales” con ese lugar de *Writings* que apunta Cordovero? Desde luego, como indica Ronald Christ (201), salta a la vista la “interpolación” de De Quincey, que supone traducción, reescritura y recontextualización de la fuente en contexto ficcional. No hay en De Quincey, como tampoco en Piranesi, “escaleras inversas” con balaustradas “hacia abajo” pero se mencionan “balaustrades” ausentes en esas “stair-cases” interrumpidas por “a sudden abrupt termination” (“una repentina y abrupta conclusión”). Es decir, hay elementos del palacio en la Ciudad de los Inmortales que configuran un escenario arquitectónico comparable a los “vast Gothic halls” (Wk 2, 68) (“vastos recintos góticos”) del De Quincey-Piranesi. El punto de conexión más directo está dado, sin dudas, por la resonancia que produce esa imagen de escaleras que “morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas” (OC 1, 537-38), en la lectura del enunciado sobre las “unfinished stairs” (“inconclusas escaleras”) que se pierden “in the upper gloom of the hall” (Wk 2, 68) (“en la tiniebla superior del recinto”).

Asimismo, reforzando la idea de que se trata de una copia o imitación de *Confessions*, la voz narrativa, también autobiográfica, evoca la voz de quinceana cuando llama a esta caracterización del palacio “ejemplos”: “ignoro si todos los *ejemplos* que he enumerado son literales” (38, énfasis propio). En *Confessions*, como un rasgo del autobiógrafo “scholar”, los sueños y otras imágenes se presentan como ilustraciones y no como transposiciones literales de experiencias únicas.²⁹ Cartaphilus, por otra parte, afirma también que esas experiencias “durante muchos años infestaron mis pesadillas” (538). Ya no se trata de representar arquitecturas oníricas, sino de construir una experiencia ficcional en base a dichas arquitecturas, a la manera de las que podían tener los lectores y las lectoras del texto de quinceana.

²⁷ “se asemejan a las abstracciones de los cubistas por estar compuestos de elementos geométricos” (Huxley, “Cárceles”).

²⁸ Cristina Grau, en un cotejo entre Borges y Piranesi, encuentra relación entre el grabado de Campo Marzio de Piranesi, incluido en las *Antichità*, y la Ciudad de los Inmortales. Grau, quien apunta el papel de De Quincey en la transmisión del efecto Piranesi a Borges, deja en suspenso el análisis de la mediación de quinceana. Da testimonio, no obstante, de una “confesión” de Borges: “que nunca vio los grabados de las «Cárceles» de Piranesi, que conocía los de la Antigüedad romana pero no los de las «Cárceles», que su visión es a través de lo relatado por De Quincey, que tampoco las había visto sino a través de los ojos de Coleridge” (Grau 180).

²⁹ “I shall now cite a case illustrative of the first fact; and shall then cite any others that I remember, either in their chronological order, or in any other order that may give more effect as pictures to the reader” (Wk 2, 67). (Citaré ahora un caso ilustrativo del primer hecho; y luego citaré cualquier otro que recuerde, ya en su orden cronológico, o en cualquier otro que cause mayor efecto como imágenes para el lector). “I thus give the reader some slight abstraction of my oriental dreams” (Wk 2, 71). (“Doy así al lector una ligera abstracción de mis sueños orientales”).

1969: Christ publica su “Borges” y Borges reescribe su “De Quincey”

En 1969, se publica *The Narrow Act: Borges's Art of Allusion*. Su autor, Ronald Christ, es el primer crítico que sigue las instrucciones de Borges sobre la importancia que tuvo De Quincey para la elaboración de su literatura. Su perspectiva, apoyada en las investigaciones entonces recientes de Ana María Barrenechea sobre cómo construyó Borges un “nítido orbe de sombras” con representaciones del infinito, el caos, etc. (Barrenechea 20), está centrada en la indagación de la técnica de la alusión como correlato discursivo de una metafísica idealista. En ese marco, de entre todas las referencias que rastrea, destaca la de Thomas De Quincey, por encontrar en él el prototipo de hombre de letras al que aspira Borges, por la enorme cantidad de referencias que descubre en su obra y por reparar en ciertas afinidades de imaginería y cosmovisión. Los dos capítulos finales de su libro están dominados por esta investigación del vínculo entre los autores. Y ofrece como “suma” el análisis de “El inmortal”.

El mismo año en que se publica *The Narrow Act*, con un prólogo del mismo Borges fechado el 18 de junio de 1968, Borges publica *El elogio de la sombra*, un libro de poemas que incluye “A cierta sombra, 1940”. No sabemos la fecha en que Borges compuso el poema, pero considerando que otorga a De Quincey un lugar central, como en ningún otro texto suyo, y otros elementos que es imposible reponer aquí, cabe sospechar que el libro de Christ es uno de los factores que está detrás de su composición. “A cierta sombra, 1940” puede ser leído, en este sentido, autobiográficamente, como un texto que vuelve explícita la inscripción de De Quincey en la ficción borgeana de los años de *Ficciones*. Se trata de una fantasía antifascista que, apoyada en el tópico de las armas y las letras, imagina la literatura intoxicada de De Quincey como una curiosa arma de los aliados. Contra los ejércitos enemigos, la “isla de Shakespeare” puede enviar a combatir a “la más deleznable” de sus “sombras gloriosas”. En la parte central del poema, se lee:

Vuelve a soñar, De Quincey.
Teje para baluarte de tu isla
Redes de pesadillas.
Que por sus laberintos de tiempo
Erren sin fin los que odian.
Que su noche se mida por centurias, por eras, por pirámides,
Que las armas sean polvo, polvo las caras,
Que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas
Que dieron horror a tu sueño. (OC 2, 369)

Este yo que invoca a De Quincey para que “vuelva a soñar” contra “los que odian” no estaría especulando meramente con un anacronismo, sino escenificando con su voz la importación cultural que él mismo realizó en la década de 1940, cuando “la hiena alemana y el jabalí alemán” (OC 2, 239) se disponían a invadir Inglaterra. No sería De Quincey sino el propio Borges quien habría soñado, como antes De Quincey, “redes de pesadilla” para perder en ellas a “los que odian”. El poema recogería, en este sentido, una de las funciones que cumplió De Quincey en la ficción borgeana de los años cuarenta, proporcionar un modelo literario de alteración epistemológica para la escritura de ficción narrativa en tiempo de guerra. Si esto es así, la “Posdata de 1950” a “El inmortal” (1949) sería algo más que el reconocimiento de la deuda en ese preciso relato. Sería el reconocimiento de una práctica registrada en los cuentos de *Ficciones*, desde 1940 en adelante. Debe tenerse en cuenta que, a pesar de las múltiples referencias a De Quincey que, para 1949, Borges había incluido en su obra, solo una, la primera,

en 1925, había sido una referencia a *Confessions*.³⁰ La imagen que construyen las otras referencias es, ante todo, la de un escritor erudito e intelectual que frecuenta temas poco comunes con inteligencia. Nada se percibe en ella del escritor drogado.

Para Borges, el autor que codificó ficcionalmente el efecto Piranesi no fue De Quincey sino Franz Kafka, como se puede deducir por una frase del prólogo a *La invención de Morel*, fechado el “2 de noviembre de 1940”, la época precisa a la que alude el poema de 1969: “De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities*³¹ en fábulas comparables a las de Kafka” (OC 4, 26). Esta frase es una de las contadísimas opiniones adversas sobre De Quincey que encontramos en toda la obra de Borges. ¿Pero qué significa exactamente? El amonedamiento de pesadillas en “fábulas”, eso que De Quincey no realizó, no es otra cosa que la composición de ficciones narrativas a partir de los principios onírico-patológicos del corpus autobiográfico, cuyo procedimiento central es el “efecto Piranesi”. En otros términos: Borges está marcando, en el momento de la invasión alemana a Inglaterra, el principio de la prosa de De Quincey que le interesa retomar en su escritura pero para producir “fábulas”, esto es, más directamente, narraciones, en la línea de las “pesadillas” de Kafka.³² “Indecibles infinitos que se repiten a sí mismos”, pero amonedados. Indudablemente, el Borges antifascista de 1940 busca relacionar en sus ficciones a Kafka, el checo judío que escribió en alemán, con De Quincey, la “sombra deleznable” de la “isla de Shakespeare”. Cabe incluso pensar que De Quincey le sirve como clave para interpretar y poner en foco lo pesadillesco en Kafka.³³

1944: dos casos de “efecto Piranesi” en *Ficciones*

Tomaremos ahora dos casos de *Ficciones* (1944) para mostrar el modo en que se diseña allí el “efecto Piranesi”: “La Biblioteca de Babel” (1941) y “La muerte y la brújula” (1942). Vale aclarar que pensamos en *Ficciones* como una colección de cuentos de guerra, tanto por el tiempo en que se producen como por la deliberada tensión que traban con ese tiempo. Los trabajos de Sarlo (2001), Balderston (1996), Panesi (2000), Louis (2007), Dabove (2008), entre otros, han reconducido nuestra mirada hacia el problema de la historicidad del texto borgeano en el período, sin marginar el problema de la autonomía literaria. No se trata de desechar la “irrealidad” que popularizó Barrenechea como símbolo de la poética de Borges, sino de entender en qué sentido la escenificación de la “irrealidad” funciona, en el “contexto” de la guerra, como una política de la literatura. En particular, importa el constante, oblicuo y

³⁰ “De Quincey narra que bastaba en sus sueños el breve nombramiento consul romanus, para encender multisonoras visiones de vuelo de banderas y esplendor militar” (INQ 27).

³¹ La cita pertenece a la edición revisada de *Confessions*, incluida en *Writings* III, 435. “The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Buildings, landscapes, &c., were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable and self-repeating infinity”, esto es, “El sentido del espacio, y al fin el sentido del tiempo, fueron ambos intensamente afectados. Edificios, paisajes, etc., se aparecían en proporciones más vastas de las que los ojos físicos están capacitados para recibir. El espacio se dilataba y era amplificado a un punto de infinitud indecible, que se repetía a sí misma”.

³² Sobre una lectura comparada de De Quincey y Kafka a partir de la imaginación gótica, cf. Bridgwater (156-170)

³³ No es posible historizar aquí el desarrollo de esta cuestión, pero apuntemos dos cosas: que el primer texto de Borges que explora la prosa onírica de De Quincey es “Confesiones”, una fantasía autobiográfica publicada en el suplemento del Diario *Crítica* llamado *Revista Multicolor de los Sábados*; la segunda cosa es que el momento en que Borges coloca a Kafka como eje posible de la ficción es “Las pesadillas y Franz Kafka”, un ensayo de 1935 en el que disputa con las lecturas alegóricas del autor y pone al checo en la disciplina de la escritura de sueños. En ese ensayo, Borges se mimetiza con De Quincey a través de su reposición de un sueño de Wordsworth, que sería el primero del género.

fragmentario trabajo de reelaboración que los cuentos realizan de aquellos lugares de discurso y paradigmas ideológicos que Borges consideraba “causas” de la guerra, y que abarcan desde la lógica identitaria del nacionalismo a las teorías antisemitas del complot, pasando por el binarismo Argentina-Europa que suscribía la facción más llanamente liberal de *Sur* (Louis 111-133). Si bien en este apartado nos restringiremos a señalar las conexiones entre el hipotexto de quinceano y las ficciones, lo hacemos con esta idea de telón de fondo.

En “La Biblioteca de Babel” una primera persona describe el universo al que pertenece, un universo “total”, sin exterior. La Biblioteca, que es el nombre de este universo, es la ficción de un arte combinatorio infinito, cuyo prototipo es la máquina de pensar de Lull. El “efecto Piranesi” se reconoce sin esfuerzo desde el inicio del relato. La arquitectura infinita de la Biblioteca, como espacio cerrado y laberíntico, es una variación del pasaje pesadillesco de *Confessions* y una variación, también, de construcciones kafkeanas, como el edificio de “Vom der Gesetz”, incorporado a la novela *Der Process*, o el castillo de *Das Schloss*:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. (OC 1, 465)

No se trata de una construcción caótica, ya que prima en ella un orden geométrico abrumador, pero el principio de organización es, justamente, el del infinito que se repite y autorreproduce sin participación de la voluntad humana.

A diferencia de lo que ocurrirá con la Ciudad de los Inmortales, este edificio se relaciona con otro “ejemplo” del efecto Piranesi en De Quincey, en el cual el infinito y los libros ya aparecen entrelazados. Es, puntualmente, la primera variación de la viñeta de Piranesi en su obra. Se trata de una fantasía referida al contexto histórico del *boom* del mercado editorial en el temprano siglo diecinueve. Es un pasaje notable de “Letters to a Young Man Whose Education Has Been Neglected” (1823), que podemos llamar “sublime de Biblioteca”:

In my youthful days, I never entered a great library, suppose of 100.000 volumes, but my predominant feeling was one of pain and disturbance of mind, –not much unlike that which drew tears from Xerxes, on viewing his immense army, and reflecting that in one hundred years not one soul would remain alive. To me, with respect to the books, the same effect would be brought about by my own death. Here, said I, are 100.00 books – the worst of them capable of giving me some pleasure and instruction; and before I can have had time to extract the honey from 1/20th of this hive, in all likelihood I shall be summoned away. This thought, I am sure, must have often occurred to yourself; and you may judge how much it was aggravated when I found that, subtracting all merely professional books –books of reference, as dictionaries, &c. &c. &c.– from the universal library of Europe, there would still remain a total of not less than twelve hundred thousand books over and above what the presses of Europe are still disemboing into the ocean

of literature, many of them immense folios or quartos. (Wk 3, 64; con variantes, W 10, 38)³⁴

Este párrafo es solo el comienzo de un avance progresivo en el medio creciente de la biblioteca. El deseo de libros conduce a los lectores y las lectoras hacia otros objetos que marcan el sentimiento de limitación en un espacio sin fin. Entre los veinte y los ochenta años, un hombre enteramente dedicado a leer, no podría abarcar más que “el cinco por ciento de lo que la literatura europea puede acumular en ese período” (198), reconoce este precursor del bibliotecario borgeano, quien luego extiende el cálculo deprimente a la producción de obras de arte, después hace imaginar la misma incapacidad abarcativa respecto de las personas que podría conocer, y también, de aquellas ya no era posible conocer, porque habían muerto, y que quedan como un saldo negativo del ávido consumidor. El sublime de Biblioteca es una experiencia de dolor creciente, que concluye en la insatisfacción y la enfermedad. Luego de haber progresado en la infinitud de este modo, escribe el “English Opium-eater”:

Under our present enormous accumulation of books, I do affirm, that a most miserable distraction of choice (which is the germ of such a madness) must be very generally incident to the times; that the symptoms of it are, in fact, very prevalent; and that one of the chief symptoms is an enormous “gluttonism” for books, and for adding language to language: and in this way it is that literature becomes much more a source of torment than of pleasure. (Wk 3, 65)³⁵

Esa “imaginación horrible”, sin embargo, no se propone paralizar a los lectores y las lectoras, sino legitimar el trabajo intelectual de De Quincey en el medio periodístico.³⁶ Después de describir esta dolencia, entrega como remedio una definición de literatura que permite a los lectores y las lectoras elegir qué leer y qué no. El texto de De Quincey es, en este sentido, una especie de reverso del texto ficcional de Borges, en tanto la “imaginación horrible” de esa biblioteca que sobrepasa las capacidades humanas debe ser combatida por el trabajo humano, ¡el mismo que produce los libros!, sin ceder a su vastedad abrumadora. En el caso de Borges, el sublime de Biblioteca se lee como una variación de la ficción totalizante que *Ficciones* presenta como amenaza política en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. El punto de

³⁴ En mis días de juventud nunca entré a una gran biblioteca, supongamos de cien mil volúmenes, sin que mi sentimiento predominante fuese de dolor y confusión: no muy diferente al que hacía derramar lágrimas a Jerjes al contemplar su inmenso ejército y pensar que en cien años no quedaría viva ni un alma. Para mí, con respecto a los libros, sentía el mismo efecto, pero referido a mi propia muerte. Aquí decía yo, hay cien mil libros, el peor de ellos capaz de darme algo de placer y educación, y antes de haber podido extraer la miel de una veintena de esa cantidad, habré muerto. Este pensamiento, estoy seguro, también habrá pasado por su mente; y podrá juzgar como se agravó cuando encontré que, restando los libros meramente profesionales, libros de referencia (como los diccionarios, etcétera, etcétera) de la biblioteca universal de Europa, aún quedaría un total de no menos de ciento veinte mil libros que las imprentas europeas aún están desembocando en el mar de la literatura: muchos de ellos enormes volúmenes en folio o en cuarto (De Quincey, *Oráculos* 197-198).

³⁵ “Con la enorme acumulación de libros en la actualidad, afirmo que debe ser un signo general de la época la miserable dispersión en la elección (lo cual es el germen de esa locura); que los síntomas de ella son, de hecho, evidentes; y que uno de los principales síntomas es el enorme «glotonismo» de libros [...]; y de esta manera la literatura se convierte más en una fuente de tormento que de placer (De Quincey, *Cartas a un joven* 200).

³⁶ La frase es de Borges. Escribe en el párrafo final de “La Biblioteca Total”: “Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (BES 27).

contacto entre el pasaje de De Quincey y la ficción de Borges está en la representación de la Biblioteca como un espacio inhumano total, que obedece a una lógica que se autonomiza de la voluntad y las capacidades de los hombres, esclavizándolos.

En “La muerte y la brújula”, uno de los dos cuentos de judíos de *Ficciones*, el “efecto Piranesi” se registra en tres lugares diferentes, uniendo las experiencias reflejadas pero diferenciadas de los enemigos, el detective Erik Lönnrot y el criminal Red Scharlach. Para encontrar el primero de los tres lugares hay que releer el pasaje que va desde “El tren paró en una silenciosa estación de cargas” (OC 1, 504) hasta “Por una escalera en espiral llegó al mirador” (OC 1, 505), teniendo en mente la viñeta de De Quincey. Ese pasaje narra, con prosa lírica de policial negro, el viaje de Lönnrot a la quinta Triste-le-Roy.

Una versión antisublime de la enumeración heterogénea, que Borges ha intentado ya en otros textos, como “Funes, el memorioso”, define la visión de Lönnrot al bajar del tren: “Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco” (OC 1, 504). O sea, vio no el vertiginoso universo, como ocurriría en “El Aleph”, sino lo que estaba allí, la realidad cruda y evidente. Pero aparta la vista de la realidad, llevándola hacia arriba, donde se ve “el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy” (504), porque su visión se orienta a la explicación del crimen como problema intelectual. En cierto sentido, la visión realista del suburbio ocupa el lugar de las *Antichità* en *Confessions* y lo que sigue se corresponde con la engañosa placa ascensional de Piranesi.

El relato es muy ordenado para mostrar el ingreso de Lönnrot al espacio artificial de la quinta, que se contrapone con el paisaje realista donde está emplazada. Ya desde el exterior, la quinta adopta características piranesianas, pero a través de una paradoja. El capricho arquitectónico, en cuanto responde al principio de la duplicación, le permite a Lönnrot encontrar el camino en el laberinto. Pero como sabremos después, es el camino que lo lleva a su ruina y que, al igual que las escaleras a Piranesi, acaba perdiéndolo. La quinta...

abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana: un balcón se reflejaba en otro balcón: dobles escalinatas se habrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa. [...] Lönnrot, que ya intuía las preferencias del arquitecto, adivinó (OC 1, 505)

Pero es el interior de la casa el que se presenta como la verdadera arquitectura laberíntica, diseñada por Lönnrot para educir al hombre destinado a recorrerla con el efecto de lo sublime, de acuerdo con los preceptos de Burke:

Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. (OC 1, 505)

“Infinita y creciente” es una variación del “infinito que se repite a sí mismo” de De Quincey. Sin dudas, este texto de Borges se integra a la serie que inauguró la viñeta de De Quincey. En el cuento, lo fundamental de la intertextualidad, sin embargo, es la diferencia en la identidad que surge entre el “pobre Piranesi”, perdido en su creación, pero representado por él mismo como perdiéndose, y Lönnrot que, al igual que el De Quincey de “Theory of the Greek

Tragedy”³⁷ y el autor de la viñeta de *Confessions*, por supuesto, sabe que el infinito experimentado es un “efecto” estético. Es decir, Lönnrot es un Piranesi convertido en De Quincey o el propio Borges. No lo olvidemos, el personaje es un lector, un crítico, no un autor. Esa es la faceta que encarna como detective. Y es un lector de tipo intelectual. De ahí que, después de su experiencia de desorientación, Lönnrot concluya, precisamente, como un conocedor de laberintos: “*La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*” (OC 1, 505).

El segundo lugar del “efecto Piranesi” en el relato es el sueño de Scharlach, la experiencia de desorientación mental que inspiró su plan de venganza. Una vez que Lönnrot llega al mirador de la quinta, movido por el desciframiento de la arquitectura sublime, Scharlach atrapa a Lönnrot y le revela la verdad oculta, antes de asesinarlo. El cuento es casi didáctico en esta peripecia, que revierte la fortuna del héroe y lo transforma en víctima. Lo relevante es el primer parlamento de Scharlach, donde revela el origen de su plan, lo que podemos llamar, en términos narrativos, su argumento. Esta explicación reemplaza el móvil místico de la búsqueda del Nombre Secreto por la trama de venganza, en una permutación del nombre divino por el nombre propio “Erik Lönnrot”. Veámoslo de cerca, cortándolo en tres partes:

—No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot. Hace tres años, en un garito de la Rue de Toulon, usted mismo arrestó e hizo encarcelar a mi hermano. En un cupé, mis hombres me sacaron del tiroteo con una bala policial en el vientre. Nueve días y nueve noches agonice en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daban horror a mi ensueño y a mi vigilia. (OC 1, 505)

Un hecho de violencia, que incluye el arresto del hermano de Scharlach, el tiroteo, la herida en el vientre, derivan en un período de visiones y alucinaciones que asaltan al criminal por efecto de la “fiebre”, como en la producción de los “Sueños” de Piranesi. En la reescritura de Borges, se agrega, entonces, el motivo del rencor y una causa física de la fiebre. Pero también podemos pensar que si bien De Quincey, en *Confessions*, reemplaza la fiebre de Piranesi por los efectos del abuso del opio, aporta como causa para esos abusos una cadena de dolores físicos y personales, que, según aclarará en *Suspiria de Profundis*, la “secuela” de *Confessions*, se remontan a la pérdida de su hermana Elizabeth. Sigue Scharlach:

Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *gaim*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al Norte o al Sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. (OC 1, 505-6)

³⁷ De Quincey, buscando explicarse el “problema único” de la tragedia griega, del cual nadie, antes que él, “encaró su solución” (De Quincey, *Farsa*: 105), luego de recurrir al análisis del procedimiento por el cual Shakespeare construyó la ilusión de una vida que está adentro de una vida, concluye que “... la tragedia griega descansa en las mismas circunstancias y surge del mismo principio original. Por lo tanto, si el lector pudiera obtener un vislumbre de la vida adentro de una vida que el pintor a veces muestra al ojo y que el Hamlet de Shakespeare muestra al intelecto, entonces podría aprehender el aspecto original bajo el cual contemplamos la tragedia griega” (De Quincey, *Farsa* 106).

En este pasaje Borges escribe un sueño, en verdadera miniaturización del modelo de pesadilla que ofrecía De Quincey, incluyendo uno de sus tópicos, la historia de Roma y su fascinación por esa ciudad como centro del imperio. Se fusiona este tópico con el de la ciudad de Londres vista como centro de un laberinto. La imagen de que todos los caminos llevan a Roma, lugar común del refranero, es la imagen con la que De Quincey construye su experiencia de la entrada en Londres en su autobiografía (W 1, 178-183). Red Scharlach no es, como Erik Lönnrot, un intelectual; se sugiere que es un pistolero de formación judía, como se ve en su uso del término *goim*, el conocimiento del yddish y la anécdota de la conversión fallida al cristianismo. Su sueño no es erudito, sino obsesivo, y se alimenta de “esa metáfora”. Concluye:

En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. (OC 1, 506)

Este es el punto en el cual el texto vira, chestertonianamente, hacia el género policial, suplantando la explicación mística por la explicación racional. En el universo dequinceano, es un viraje hacia “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. Que este es un viraje en *esa* dirección, lo señala el énfasis puesto en la figura del asesino como artista. Está claro que Scharlach, en quien se ha escuchado resonar el nombre “Sherlock” y el término “Scarlet” (que lleva a *Study in Scarlet*, el relato en que nace Sherlock Holmes), es el autor de esta falsa pieza erudita, que incluye la fantasía piranesiana. Su perspectiva estrictamente material de la composición del relato así lo certifica.

El tercer lugar en que vemos reaparecer el “efecto Piranesi”, en la particular adaptación borgeana, es en el último parlamento de Lönnrot, cuando imagina su situación, el hecho de ser una víctima de Scharlach, a partir de la solución de la paradoja de Aquiles y la tortuga propuesta por De Quincey (“finja –o cometa– un crimen A, luego un segundo crimen en B”, etc.), a la que define como “un laberinto griego que es una línea única, recta” (OC 1, 507). Aun este último acto de comprensión de Lönnrot es una adaptación de un problema intelectual a una realidad más simple, el hecho de que van a matarlo. Este final de “La muerte y la brújula” puede ser leído como un final estruendosamente cómico, conforme a la burla de la creencia en el conocimiento y el poder de la erudición, en cuanto el disparo de Scharlach vale por una refutación empírica de la postergación infinita, en la línea de las refutaciones de Diógenes del inmovilismo zenoniano.

1967: Bustos Domecq evoca a Adam Quincey y Alessandro Piranesi

El año en que Ronald Christ entrevista a Borges para *The Paris Review* en la Biblioteca Nacional, en un despacho decorado con reproducciones de Piranesi,³⁸ como parte de las indagaciones que conducirán a *The Narrow Act*, la persona ficticia de Borges y Adolfo Bioy Casares, Honorio Bustos Domecq, agrega un nuevo capítulo a la trama piranesiana. En “Ecllosiona un arte”, uno de los textos de *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), el cronista del mundo artístico hace una reseña del “apretado panorama de las corrientes arquitectónicas hoy en boga” (OCC 333), enumerando los principales hitos de los “inhabitables”, experimentos

³⁸ “This interview was conducted in July 1966, in conversations I held with Borges at his office in the Biblioteca Nacional, of which he is the director. The room, recalling an older Buenos Aires, is not really an office at all but a large, ornate, high-ceilinged chamber in the newly renovated library. On the walls [...] there are also several Piranesi etchings, bringing to mind the nightmarish Piranesi ruin in Borges’s story, «The Immortal»” (Christ 116).

arquitectónicos que “no doblegan su cerviz al menor utilitarismo” (OCC 335). En el origen de estas tendencias ubica a dos personajes, “Adam Quincey” y “Alessandro Piranesi”, uno el autor de un folleto teórico de 1937 y el otro el autor del “primer caótico de la historia”, una edificación hecha en base a los principios programáticos de A. Quincey. El artículo ensambla nombres inventados y reales para satirizar las discusiones vanguardistas mezclándolas con referencias de los siglos dieciocho (*The Tatler*, que aparece como *The Tattler*) y diecinueve (Ruskin, Emerson). En una vuelta de tuerca a la viñeta de 1821, pero cumpliendo su sugerencia de enloquecimiento de la causalidad, ahora Quincey, Adam Quincey, es la fuente de Piranesi o, más exactamente, su teórico.

Este nuevo Adán, retomando el dicho de autoría dudosa sobre la arquitectura como “música congelada”, imagina “una arquitectura que fuera, como la música, un lenguaje directo de las pasiones, no sujeto a las exigencias de una morada o de un recinto de reunión” (OCC 333). Se trata de la pretensión autonomizadora de lograr un nuevo lenguaje arquitectónico liberado de exigencias funcionales. El nuevo Piranesi, Alessandro, es el artista que erige el “Gran Caótico de Roma” (OCC 334), una evidente variación de la mazmorra de Quincey de 1821 y sus posteriores reescrituras, Ciudad de los Inmortales incluida:

Este noble edificio, que para algunos era una bola, para otros un ovoide, y para el reaccionario una masa informe, y cuyos materiales amalgamaban la gama que va del mármol al estiércol, pasando por el guano, constaba esencialmente de escarolas de caracol que facilitaban el acceso a paredes impenetrables, de puentes trancos, de balcones a los que no era dable acceder, de puertas que franqueaban el paso a pozos, cuando no estrechos y altos habitáculos de cuyo cielo raso pendían cómodas camas, cámaras y butacas inversas. (OCC 334)

Conclusión

Este recorrido parcial por los intertextos del efecto Piranesi tuvo tres propósitos.

Primero, se propuso reponer conexiones entre la viñeta que De Quincey agrega a las *Carceri* en 1821 y los experimentos en ficción del Borges de la década de 1940, con la hipótesis de que estas conexiones se inscriben en un proyecto mayor de Borges, la escritura de ficciones narrativas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y de que el efecto Piranesi (la viñeta y otros pasajes asociados) son más relevantes para ese proyecto que las propias *Carceri* de Piranesi.

El segundo propósito es de orden metodológico. Al repasar las estaciones de esta historia con sus fechas, remitiendo sumariamente a distintos protocolos de interpretación implicados en cada una, buscamos exhibir la tensión constitutiva de todo análisis comparativo de este tipo, centrado en un motivo que atraviesa las épocas y relaciona los contextos. Si bien las conexiones entre textos permiten reconocer la identidad de un procedimiento, abstrayendo su principio de funcionamiento, en este caso el principio del sublime arquitectónico que pone en crisis la racionalidad de la representación y habilita la experiencia estética del caos y el infinito, esa identidad no debe suplantar el análisis de los usos que el procedimiento puede cumplir en distintos contextos, incluso entre dos momentos históricos diferentes de la vida de un mismo autor.

La pregunta de cómo interpretar el procedimiento exige el análisis histórico y la indagación de los supuestos de interpretación en cada caso. Por eso, con alguna deliberación contrapúsimos el protocolo de lectura de Miller, con su hipótesis sobre la ausencia de Dios, a nuestra hipótesis de que la viñeta de Piranesi es parte de una militancia romántica y cristiana de De Quincey en los medios ingleses de 1820. Indicamos también que la técnica de lo sublime era una técnica disponible en ese momento, a la que De Quincey recurre, y que el pasaje de

Confessions puede ser aceptado como una interpretación romántica de las *Carceri* de 1750 para los magazines de 1820, lo que exige revisar el supuesto de que expresa meramente una vivencia interior. Lo mismo vale para las hipótesis sobre los usos y sentidos del efecto Piranesi en los cuentos de *Ficciones* (1944) y en la crónica satírica de Bustos Domecq.

Finalmente, el tercer propósito fue mostrar que, lejos de sumir a la crítica en un relativismo inconducente, dar lugar a esta tensión estructural de la comparación, es lo que permite historizar las conexiones y mediaciones por las cuales se producen las importaciones culturales.

Abreviaturas de las recopilaciones De Quincey y Borges citadas

- OC Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1986-1996. 4 vols.
 OCC Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
 TR Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emecé, 1997-2003, 3 vols.
 W De Quincey, Thomas. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edición de David Masson. London, A. & C. Black, 1896. 14 vols.
 Wk De Quincey, Thomas. *The Works of Thomas De Quincey*. Edición de Grevel Lindop. London, Pickering & Chatto, 2000-2003. 21 vols.

Obras citadas

- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. 1. ed, Viterbo Ed, 1996.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Ediciones del Cifrado, 2000.
- Borges, Jorge Luis. "A cierta sombra, 1940." *Obras completas*. 2: 1952-1972, 11. impr., Emecé, 2001, p. 369. [Para las citas OC: 2]
- _____ "El inmortal". *Obras completas*. 1: 1923-1949, 15. reimpr., Emecé, 2004, pp. 533-44. [Para las citas OC: 1]
- _____ "La biblioteca de Babel." *Obras completas*. 1: 1923-1949, 15. reimpr., Emecé, 2004, pp. 465-71. [Para las citas OC: 1]
- _____ "La muerte y la brújula." *Obras completas*. 1: 1923-1949, 15. reimpr., Emecé, 2004, pp. 499-507. [Para las citas OC: 1]
- _____ "Las pesadillas y Franz Kafka." *Textos recobrados 1931-1955*, editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, 1. ed., Emecé Editores, 2001, pp. 110-114. [Para las citas TR: 1]
- _____ "Los inmortales." *Los Anales de Buenos Aires*, n.º 12, febrero de 1947, pp. 29-39.
- _____ y Adolfo Bioy Casares. "Ecllosiona un arte." *Obras completas en colaboración*, 5. ed., Emecé, 1998, pp. 333-335. [Para las citas OCC]
- Bridgwater, Patrick. *De Quincey's Gothic Masquerade*. Rodopi, 2004.
- Burke, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, editado por Adam Phillips, Oxford University Press, 1990.
- Butler, Marilyn. *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and Its Background, 1760-1830*. Oxford University Press, 1982.
- Christ, Ronald J. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York University Press, University of London Press Limited, 1969.
- _____ "Jorge Luis Borges. An Interview." *Paris Review*, n.º 40, Winter de 1967, pp. 116-64.

- Dabove, Juan Pablo, editor. *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2008.
- De Quincey, Thomas. “Cartas a un joven cuya educación ha sido descuidada.” *Los oráculos paganos y otras obras selectas*, traducido por José Rafael Hernández Arias, Valdemar, 2005, pp. 165-242.
-
- “Confessions of an English Opium-Eater. Author’s revised and enlarged edition of 1856.” *The Collected Writings of Thomas De Quincey. Volume III*, editado por David Masson, A. & C. Black, 1896, pp. 207-472. [Para las citas W: 3]
-
- “Confessions of an English Opium-Eater; being and Extract from the Life of a Scholar.” *The Works of Thomas De Quincey. Volume 2*, editado por Lindop Grevel, Pickering & Chatto, 2001, pp. 1-87. [Para las citas Wk: 2]
-
- “Teoría de la tragedia griega.” *La farsa de los cielos*, editado y traducido por Jerónimo Ledesma, Paradiso, 2013, pp. 103-122.
-
- “The Nation of London.” *The Collected Writings of Thomas De Quincey. Volume III*, editado por David Masson, A. & C. Black, 1896, pp. 177-210. [Para las citas W: 1]
- Grau, Cristina. “La arquitectura en la ficción: Borges y Piranesi.” *Borges, entre la tradición y la vanguardia*, editado por Sonia Mattalia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 172-80.
- Huxley, Aldous. “Cárceles.” *Las cárceles de Piranesi*, Titivillus (editor digital), 2012, <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2017/05/miscelaneas45360.pdf>.
-
- Prisons: with the “Carceri” etchings by G.B. Piranesi*. Trianon Press, 1949, <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/08/25/aldous-huxley-on-piranesis-prisons/>
- Huysen, Andreas. “Nostalgia for Ruins.” *Grey Room*, n.º 23, abril de 2006, pp. 6-21.
- Keller, L. “Piranèse et les poètes romantiques.” *Cahiers de l’Association internationale des études francaises*, vol. 18, n.º 1, 1966, pp. 179-88. [www.persee.fr](http://www.persee.fr/doi:10.3406/caief.1966.2316), doi:10.3406/caief.1966.2316.
- Louis, Annick. *Borges Ante el Fascismo*. Peter Lang, 2007.
- Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God; Five Nineteenth-Century Writers*. Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- Panesi, Jorge. “Borges nacionalista.” *Críticas*, 1a ed., Vitral, 2000, pp. 131-151.
- Piranesi, Giovanni Battista, y Francesco Piranesi. *Le antichità romane*. Vol. 1, Nella Stamperia Salomoni alla piazza de S. Ignazio, 1784. *Internet Archive*, http://archive.org/details/gri_33125011111099.
- Rasi, Humberto. “Jorge Luis Borges y la revista Los Anales de Buenos Aires.” *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XXVII, n.º 2, abril de 1977, pp. 135-141.
- Rosenfeld, Myra Nan. “Picturesque to Sublime: Piranesi’s Stylistic and Technical Development from 1740 to 1761.” *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, vol. 4, 2006, pp. 55-91.
- Russett, Margaret. *De Quincey’s Romanticism Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge University Press, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Pittsburgh: Borges Studies Online, 2001, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>.
- Wendort, Richard. “Piranesi’s Double Ruin.” *Eighteenth-Century Studies*, vol. 34, n.º 2, 2001, pp. 161-80.
- Whale, John C. *Thomas De Quincey’s Reluctant Autobiography*. Croom Helm, 1984.