

Utopía, ciudad e ilusionismo en el Renacimiento*

Efrén Giraldo Quintero

Resumen

Partiendo de considerar que, antes que nada, el pensamiento utópico se manifiesta como invención literaria y creación imaginativa, el ensayo indaga en las relaciones entre la literatura utópica renacentista, la iconografía de las arquitecturas pintadas del período y las distintas visiones occidentales sobre lo urbano.

Los procedimientos representacionales de la pintura del “quattrocentto” son asimilados con la búsqueda de verosimilitud en el relato compuesto, en cada uno de sus momentos, por Moro, Bacon y Campanella. Los dispositivos y estrategias narrativas presentes en los tres escritores encuentran en el ilusionismo y las distintas iconografías sobre lo urbano todo un correlato, que no hace más que mostrar la unidad de visión estética que subyace a todo intento por crear sociedades y civilizaciones ideales.

Abstract

Stemming from the consideration that, first of all, utopic thinking manifests itself as literary invention and imaginative creation, the essay searches in the relationship among utopic Renaissance literature, the iconography of the architecture in paintings of the period, and the different Western visions of what is urban.

The representational procedures of “quattrocentto” painting are related with the search for verisimilitude in the narration composed, at each of its moments, by More, Bacon and Campanella. The narrative devices and strategies of the three writers find a whole resulting situation in illusionism and in the different iconographies about the city. This does nothing more than show the aesthetic vision that lies in every attempt to create ideal societies and civilizations.

*Texto leído en el Centro Colombo Americano de Medellín el 4 de septiembre de 2003, con el título *La utopía renacentista y la tradición de lo posible*, en el ciclo de conferencias *La decadencia de la utopía*.

I

En el capítulo quinto de *Las ciudades invisibles*, esa obra que redimensionó nuestra visión de lo urbano, Calvino hace describir a Marco Polo un curioso grupo que sobresale entre la abigarrada y aérea serie de laberintos, retículas, telarañas y meandros que aparecen a lo largo de la obra. El poder de síntesis y la brevedad impiden la paráfrasis, por lo que transcribimos el texto en su totalidad, según aparece en la edición de 1972:

“En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros, según indiquen las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar por el medio, los habitantes se marchan: las casas se desmontan; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos.

Desde la cuesta de un monte, acampados con sus trastos, los prófugos de Ersilia miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que se levantan en la llanura. Y aquello es todavía la ciudad de Ersilia, y ellos no son nada.

Vuelven a edificar Ersilia en otra parte. Tejen con los hilos una figura similar que quisieran más complicada y al mismo tiempo más regular que la otra. Después abandonan y se trasladan aun más lejos con sus casas.

Viajando así por el territorio de Ersilia encuentras las ruinas de las ciudades abandonadas, sin los muros que no duran, sin los huesos de los muertos que el viento hace rodar: telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma”.¹

Aparte de la delicadeza imaginativa y la sugestión poética, que le permiten al autor proyectar nuestra condición de exiliados del espacio moderno, de eternos creadores de símbolos, sorprenden la agudeza y la intrepidez de la alegoría. Observamos que las relaciones humanas están ilustradas, no sólo por los hilos que unen los ángulos de las casas, sino que, además, el entramado posee unas señas de identidad cromática que establecen diferencias entre los tipos de relación. Pese, entonces, a que se dan ya dos ámbi-

tos escalonados de significación, la descripción añade una nueva sorpresa poética: curiosamente, vemos que la red evoluciona y que, por si fuera poco, es efímera. En efecto, cuando la red de hilos es tan intrincada que *ya no se puede pasar por el medio* todos se van, dejando el testimonio de los antiguos nexos. (¿No es, de hecho, esta imagen la que nos lleva a designar las relaciones humanas como *lazos*?)

El texto, eficaz síntesis de nuestros hábitos fundacionales, no se detiene en la *explicación* poética de la evolución y posterior involución de las relaciones ciudadanas: va incluso más allá, y añade un testimonio visual que sobrevive a los muros y a los huesos. (Las imágenes del muro, como pervivencia de la cultura, y de la conservación del hueso, como perduración de la naturaleza, son también emblemáticas.) La originalidad y riqueza del texto residen, entonces, no en una figuración poderosa y visual del mundo social, sino en la visión sobre el insaciable deseo de complejización social, política y cultural que las ciudades y su inmejorable testimonio físico han legado a la posteridad.

Hay aquí, en resumen, una teoría sobre las relaciones y su historicidad, además de una aguda reflexión sobre cómo el espacio testimonia y hace palpables esas relaciones. En tal sentido, los hilos y las redes nos remiten a las obras artísticas, científicas y religiosas de la producción humana. De ahí que el texto logre, además, un conciso retrato del decurso utópico occidental, valiéndose del tiempo y el espacio, las dimensiones directamente implicadas en los proyectos de reformismo social y en la creación de sociedades ideales.

En el presente ensayo se verá cómo la utopía renacentista, heredera ya de una sólida tradición literaria y filosófica que se remonta al mundo hebreo y a Platón, asumió el espíritu de conquista de la naturaleza y *descubrimiento del mundo*² presente en los grandes maestros de la pintura y la literatura de los siglos XVI y XVII, y creó algunos universales altamente racionalizados que condicionan el desarrollo

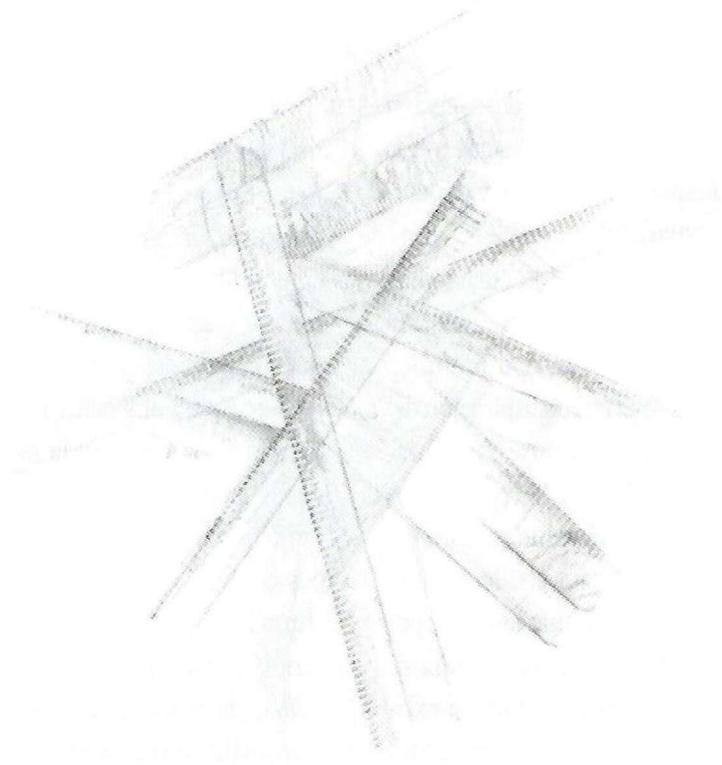
de la futurología occidental. Aceptando que, para la utopía, la representación verosímil de lo espacio-temporal es imprescindible, nos centraremos en la relación existente entre los descubrimientos plásticos sobre la representación de la realidad en Masaccio, Piero, Leonardo y Brunelleschi y la definición de fronteras técnicas y estilísticas en la literatura utópica de Moro, Bacon y Campanella.

II

En primer lugar, debemos anotar que la utopía es una invención estrictamente literaria, perteneciente a los terrenos de la ficción narrativa, emparentada con el mito del contrato social, la otra concepción de lo social conocida por la civilización occidental. Ambos mitos empiezan con una interpretación del presente, la sociedad que encara el narrador, y proyec-

tan esta interpretación en el tiempo y en el espacio. El contrato lo proyecta en el pasado, a veces arcádico y pastoril; la utopía, en el futuro o en un lugar lejano, casi siempre insular y geometrizado. Sin embargo, el contrato social es un mito más *explicativo* de una realidad ya existente, mientras que la utopía es una especulación, cuyo diseño futurista descuella sobre cualquier *análisis* del presente; es ideada para proponer una visión imaginativa de las ideas sociales de alguien, lo cual reafirma su carácter de invención poética y, casi siempre, su dependencia de estructuras retóricas propias de la novela, la crónica y el relato de viajes o aventuras. Asimismo, su parentesco con la racionalización propia de otras esferas de la cultura.

Así, pese a esta índole imaginativa y decididamente ficciosa, términos como *utopía*, *utópico* o *antiutopía* han venido a tener significados que nos



hacen olvidar sus ilustres antecedentes poéticos y narrativos del Renacimiento. Tales expresiones, además de haber ingresado en el habla cotidiana para designar lo imposible o irrealizable, son materia de estudio político, filosófico y sociológico, con lo que se olvida su orientación fantasiosa. Cabría, sin embargo, preguntarse hasta qué punto el carácter visionario del arte y la literatura no podría ilustrar derivaciones conceptuales tan relevantes como la que presenta la utopía.³ De igual manera, hay que considerar cómo las ideas filosóficas y los grandes conceptos se enmarcan en las restricciones y posibilidades expresivas del género literario. En este sentido, sería interesante cotejar el contenido de las filosofías más significativas de occidente con esas *opciones de significación* otorgadas por el tipo de discurso: el diálogo, el ensayo, el discurso, el aforismo, el tratado. La utopía o el contrato social serían vistos, así, a la luz de sus estrategias retóricas, no de los meros contenidos.

Sin embargo, no se apuesta aquí por una mirada a la utopía en términos de estricta ficción. Se trata simplemente de reconocer que, en esas construcciones (la mayoría de las veces coherentes y armónicas como las grandes composiciones sinfónicas), la visión de mundo se nos ofrece con un velo de invención literaria y plástica, tan ligero en ocasiones que revela un universo cargado de símbolos y resonancias ocultas de enorme poder persuasivo.⁴

Así, la proyección de sociedades, la creación de mundos o la construcción de proyectos de reforma social y política tienen una hermandad profunda con esas otras expresiones de la eterna aspiración del hombre a evadirse, renovarse y consolarse por la imaginación: Como asevera Jean Servier, “la poesía o los cuentos de hadas surgen infaliblemente en el espíritu del lector de utopías, talvez porque el hilo conductor es el sueño”⁵, la utopía es “más una tentativa por suprimir con la imaginación, con el sueño, una situación conflictiva, que por destruir el orden existente.”⁶ Escindido, el hombre puede vivir en el aquí y

en el ahora y en otro mundo de su propia creación; la utopía, en tal sentido, expresará la intervención del hombre en él a través de la imaginación artística.

De otro lado, es necesario reconocer que la etiqueta utópica es de cuño renacentista y que, pese a dar el rótulo de *utopías* a obras como *La república*, *La ciudad de Dios* o el *Apocalipsis* cristiano, es en este período de racionalismo y autonomía del arte y la política donde debemos fijar el punto de partida de esta peculiar aventura retórica e imaginativa. En un período donde el orden social medieval se rompía nuevamente en Estados ciudades o naciones, gobernados desde una ciudad capital; en una época que vivía el surgimiento de los estados nacionales, que intenta una explicación de la naturaleza y la sociedad por medio de distintos modelos, era inevitable que la utopía surgiese como género y aun como forma de ver la historia del mundo. Así, las utopías manifiestan descontento con el naciente individualismo, rechazo de la desorganización social y una gran aversión por las prácticas políticas de su época. Tienen, pues, una profunda carga de crítica social, al mezclar, como ocurría en la política de Platón o Aristóteles, aspectos de ética, economía y derecho, no diferenciados en la naciente teoría política.

De otro lado, una circunstancia geopolítica dará un estímulo realista a la imaginación utópica del Renacimiento: el descubrimiento de América. De este modo, no será entonces sólo el cambio de orden social, unido al logro de la autonomía artística, científica o ideológica, lo que permitirá la adopción e instauración del género en los marcos narrativos de la época, sino que ocurrirá un despertar de la conciencia de la evasión y la reforma (el *no aquí y no ahora*, que el romanticismo empleará como programa), de la mano de símbolos como el viaje, los mundos paralelos o el descubrimiento de civilizaciones supuestamente secretas u ocultas para el ojo centroeuropeo. Relatos como *El libro de las maravillas*, de Marco Polo; los *Viajes*, de Sir John, de Mandeville; o el *Diario de a bordo*, del propio Co-

lón ayudarán a consolidar un conjunto de imágenes que dan a la especulación futurista una probabilidad de realización en lejanas comarcas o islas ignoradas. Durante largo tiempo, el descubrimiento del Nuevo Mundo seguirá siendo la fuente de todas las promesas, la atracción del sueño compensador, arquetipo del camino que conduce a la ciudad radiante, situada en los confines del Océano.

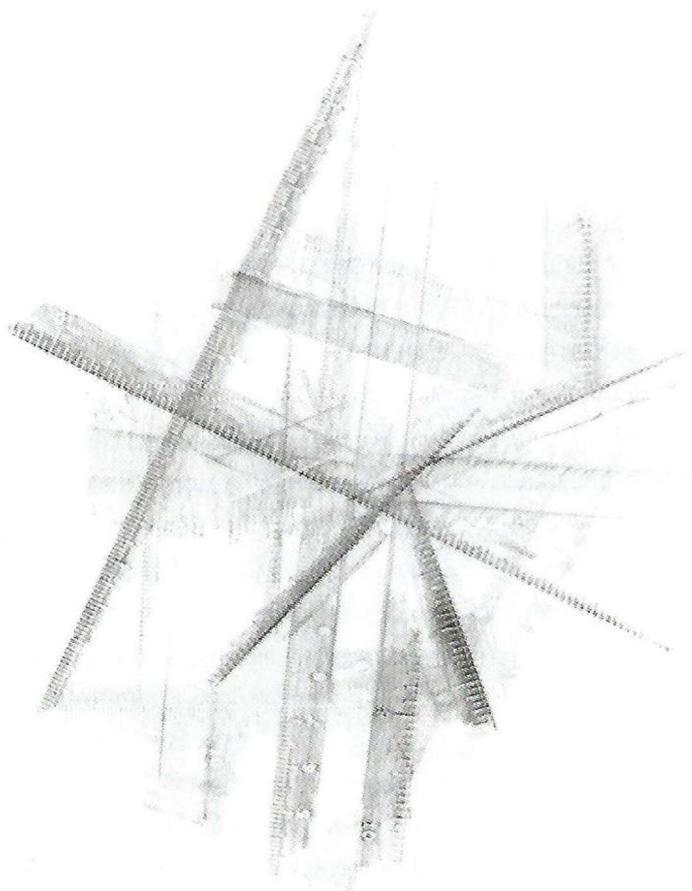
III

Como es sabido, son las obras de Moro, Campanella y Bacon las que inauguran el género.

“Una bagatela literaria, que casi sin darme cuenta se escapó de mi pluma”. Así describe Tomás Moro (1478 – 1535) la obra que dió a la luz en la primavera de 1516. En dos libros, presenta allí la imagen

de un estado ideal y perfecto, *Utopía* (vocablo griego que significa *no hay tal lugar*). En su segunda parte, por intermedio de la descripción y narración de Hytlodeo, presenta el país: Utopía es una isla artificial, compuesta de cincuenta y cuatro ciudades bordeadas de montañas que la protegen de los vientos. Utopo, el fundador de la sociedad en la isla, nos dice el narrador, cortó el istmo que la unía a tierra; aparece, así, la imagen simbólica de escisión y artificialidad. La sección de tierra firme implica, en este sentido, la adopción del marco de verosimilitud, como en el sueño de Alicia, las visiones de Macbeth o la locura de Don Quijote. La explicación de las razones para creer en lo imposible estará al orden del día. Fantasía reclamará sus marcos, para hacernos tolerables las visiones.

La ciudad del sol, el diálogo del dominico italiano Tomasso Campanella (1568 – 1639), al igual



que su antecesora, sienta las bases para la organización de un Estado, coincidiendo con ella en la preeminencia de la comunidad de los bienes, la negación de los valores comerciales, el rechazo del dinero y la aceptación de una especie de religión natural, que comporta la existencia de un ente como principio metafísico.

Como será común en el pensamiento utópico y antiutópico posterior, ambas obras coincidirán en presentar una sociedad altamente ritualizada, donde la individualidad (en hábitos como el vestuario, la gastronomía y el uso del tiempo libre) está sometida a los principios abstractos de la conducta grupal. El rito, directamente emparentado con la despersonalización y la pérdida de identidad del individuo, marcará aquí el nacimiento de las rutinas seriales, que aterrorizarán al occidente del futuro, desde la estratificación genética de Huxley y la pérdida del nombre propio en Zamiatin, hasta la geometrización del rascacielos cosmológico de Ballard y la sicología de la predicción criminal en Asimov; desde el absurdo lenguaje referido de Swift hasta la artificial construcción de la identidad de Philip K. Dick. *La ciudad del sol* difiere de *Utopía*, no obstante, en algunos postulados sobre el funcionamiento social, pese a que, como se verá después, mantiene algunos de los símbolos y estrategias narrativas convencionales del género. Es ésta la segunda utopía, pero es quizás la primera en establecer una organización deliberadamente científica de la comunidad, a la vez que figura como la más deudora de la imaginación pictórica. Así como la era de Moro está signada por la figura de Colón, la metáfora del viaje y el paisajismo de la escuela flamenca, la de Campanella discurrirá bajo el signo de la revolución copernicana, la imagen del científico que descifra el libro de la naturaleza y los hallazgos pictóricos del pleno Renacimiento.

Hay que anotar, por ello, que tales diferencias de concepción tienen que ver esencialmente con la mayor racionalización de aspectos no abordados explí-

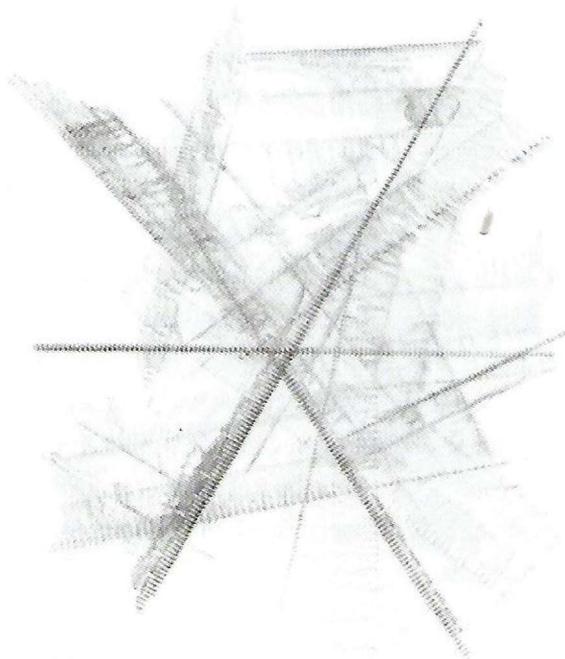
citamente en la *Utopía* de Moro, y que, en este caso, se corresponden con las formas urbanas: En la ciudad de Campanella aparece una casta de sacerdotes, presidida por un jefe supremo a quien asisten tres príncipes. El primero rige los aspectos relativos a la guerra; el segundo se ocupa de las ciencias, para lo cual dispone de varios auxiliares de cada rama del saber, y el tercero regula la procreación y la puericultura, en una especie de eugenesia sometida al dictamen del curso de los astros.

Por su parte, *La nueva Atlántida* de Francis Bacon (1561 – 1626) retoma el tópico de la isla, presente en Moro, y sitúa su sociedad ideal en un reino ultramarino adonde el narrador y sus acompañantes llegan arrojados por una tormenta que los acomete luego de zarpar del Perú. Los nativos, que les piden identificarse como cristianos, los conducen a una especie de residencia para extranjeros, adonde el gobernador de esta institución va a buscarlos para exponer el funcionamiento de la sociedad a la que han llegado. El gobernador pide a los viajeros que hagan preguntas, a fin de satisfacer su curiosidad. No obstante, pese a que las preguntas pretenden averiguar por qué la isla era antes desconocida en Europa y quién había fundado la comunidad, el resto de la obra se centra en una digresión del gobernador sobre la Casa de Salomón, organismo que, mediante el cultivo y desarrollo de la ciencia, rige la vida de la isla.

Pero, pese a estas diferencias en el funcionamiento social respecto de Moro y Bacon, derivadas de la creciente racionalización científica y cultural, el fundamento de *La ciudad del sol* residirá en su geometrización del espacio y en el hecho de que a las imágenes arquitectónicas corresponda, como ya se señaló, un orden social y administrativo completamente simétrico, y casi visual: situada en una llanura ecuatorial, la del sol es una ciudadela edificada sobre un monte, rodeada de siete pares de muros concéntricos, cada uno dedicado a un astro, y que constituye, en conjunto, desde el punto de vista de la

defensa militar, una dificultad creciente para una fuerza enemiga. En la cima del monte hay una llanura muy extensa en cuyo centro surge un templo admirablemente construido y que, al igual que la ciudad en general, posee una estructura compleja e intrincada de bóvedas, columnas, arcadas, lámparas, celdas y adoquinados. Observemos el siguiente pasaje, donde Campanella describe la estructura de la Ciudad, desplegando un estilo tanto o más visual que el de Calvino:

“Se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de los siete planetas. Se pasa de uno a otro recinto por corredores y por cuatro puertas, orientadas respectivamente en dirección de los cuatro puntos cardinales. [...] Desde allí, se contemplan inmensos palacios, unidos tan estrechamente entre sí a lo largo del muro del segundo círculo que puede decirse que forman un solo edificio. A la mitad de la altura de dichos palacios surge una serie de arcadas que se prolongan a lo largo del muro de todo el círculo, sobre las cuales hay galerías y se apoyan en hermosas columnas de amplia base que rodean casi totalmente el subpórtico, como los peristilos o los claustros de los monjes”.



Resulta apenas evidente cómo una descripción semejante refleja el estrecho maridaje que empieza a desarrollarse entre el pensamiento utópico, la reflexión política y las nuevas doctrinas del credo arquitectónico florentino. No en vano el vocabulario arquitectónico (columnas, arcadas, peristilos, galerías, escaleras y capiteles) y plástico (pinturas, adorno, decoración, dibujo) permean el estilo de Campanella, dotando a su relato de una completa realidad constructiva y un foco de alusiones racionalistas. Cuando Campanella habla de las cuatro puertas orientadas hacia los cuatro puntos cardinales es obligado pensar en las experimentales villas de Palladio, por ejemplo la famosa Villa Capra, conocida también como *La Rotonda*, donde el gran arquitecto de Vicenza modifica el secular concepto de fachada única y principal, dirigiendo la vista y los itinerarios de sus habitantes hacia varios puntos de vista, tal como lo expone el utopista; asimismo, unas líneas más adelante del fragmento citado, cuando el

narrador se ocupa de la descripción del templo que está en el centro de la ciudad y se detiene en exponer todos los pormenores arquitectónicos de la bóveda que cubre el altar y de los frescos que la adornan, nos vemos obligados a asociar el relato con un referente significativo: la audacia brunelleschiana en la construcción de la cúpula para la catedral de Santa María dei Fiore, asentada en tambor octogonal, proeza muy pronto emulada por Alberti, Bramante y Miguel Ángel, y que volverá este elemento arquitectónico un emblema, no sólo de la arquitectura del período, sino de la ciudad renacentista.

IV

Lo ya señalado permite inferir que esta peculiar organización narrativa y simbólica de la utopía renacentista está asociada a dos fenómenos culturales: la adopción del proyecto urbano como reflexión sobre la situación del hombre en el espacio tiempo y la búsqueda de un ilusionismo pictórico como análisis de las leyes de la naturaleza. Examinemos, para los propósitos de nuestra pesquisa, cada uno de los dos fenómenos.

En la sociedad, aun tal como la conocemos hoy, el símbolo de proyecto consciente es la ciudad, con su diseño de calles, edificios y murallas, y con el complejo ciclo económico de producción, distribución, consumo y desarrollo de relaciones que ella establece, y de la que es magnífico testimonio poético el texto de Calvino. La utopía, y sobre todo la renacentista, es una visión de la ciudad planificada y de una sociedad dominada por la ciudad. Vale la pena anotar, sin embargo, que, pese a la aceptación del Renacimiento como inicio de la modernidad en todos los órdenes, la idealidad de la ciudad utópica no se corresponderá nunca con la realidad histórica del urbanismo en los siglos XV, XVI y XVII. Mientras el pensamiento utópico elaboraba geométricas ciudades ideales influido por los progresos arquitectónicos y pictóricos, la vida de los grandes centros europeos se desenvolvía en los viejos ambientes medievales, en las plazas irregulares y pintorescas y en las estrechas e intrincadas callejuelas de atávico diseño. Salvo por las reformas arquitectónicas y las construcciones de plazas o monumentos, el esquema urbano del Renacimiento se sometió al medieval, y hubo que esperar hasta el barroco para que se acometieran empresas urbanas consecuentes con la imaginería utópica y las conquistas científicas y artísticas del Renacimiento. Sólo el creciente proceso de colonización de América, tierra virgen donde todo idealismo se permitía, la confluencia de la proyección futurista y la confirmación del pasado arcádico, animará el desarrollo

de empresas urbanísticas, como la fundación de la primera ciudad, Santo Domingo, en 1496, y, en el siglo XVI, de La Habana, Guatemala y Panamá.

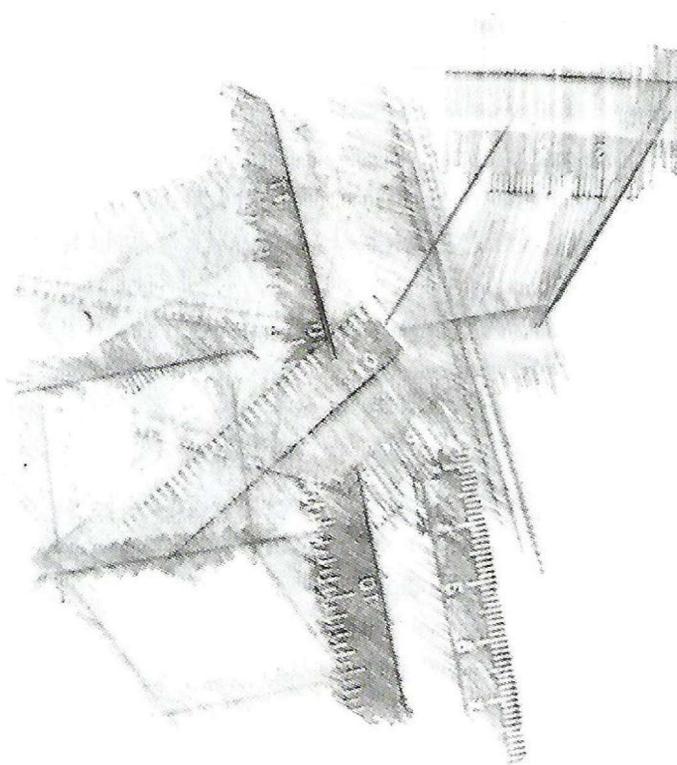
Por ello, la ciudad utópica, con sus idealizaciones y geometrificaciones, es la de las obras arquitectónicas de Roma y Florencia, cuando no la de las arquitecturas pintadas del período. Más tarde, habiendo ya heredado los estudios teóricos renacentistas y la proyección utópica aplicada al urbanismo, los urbanistas y arquitectos barrocos contarán con la perspectiva, el símbolo de la racionalización renacentista. Algunos pintores renacentistas habían renovado fundamentalmente la representación del espacio, pasando de la imagen plana a la sugestión de tridimensionalidad, esto es, racionalizando de manera convincente y verosímil el lugar donde las figuras de lo real podían interactuar. Con este descubrimiento, atribuido a Brunelleschi y divulgado por León Batista Alberti, el creciente prestigio de los fundamentos matemáticos y geométricos para *imitar la naturaleza* y engañar al ojo, se abrió un campo nuevo y prometedor, apenas comparable con los otros hallazgos técnicos que asombrarían a la época, obligando a mirar las nuevas obras con una especie de estupor, que con el tiempo se volvería reverencia y asombro.

El modelado del volumen en Giotto y Masaccio, que hacía como si las figuras sobresaliesen de los marcos y cobraran vida a los ojos del espectador; el logro de la representación de los efectos de la luz en Piero della Francesca, cuyos frescos y tablas eran una fiesta de sombras e iluminaciones pasmosas; el descubrimiento de la atmósfera y la anatomía por Leonardo, que hacía literalmente vivir a todo aquello apresado por su pincel; la representación de la emoción y el carácter individual por Donatello, que hacía asistir a los observadores al espectáculo de la sensibilidad y los sentimientos con la vivacidad de los seres de carne y hueso. En todo esto, cabía evidentemente la pregunta de Wilde en torno a si el arte imitaba la vida o si la vida seguía siendo referente de

la creación del hombre. ¿Qué había ocurrido con estos genios, para que llevaran a los escritores de utopías a anhelar el verismo y la credibilidad visual en sus reformas y proyectos regenerativos? Quizás nunca establezcamos esta correlación, pero es asimismo evidente que tal impulso fue común a ambas búsquedas, como lo demuestra el análisis detallado de las descripciones de los textos utópicos, donde, evidentemente, se nota que, al describir sus ciudades ideales, los utopistas pensaban términos de unidad, armonía y racionalidad, rasgos a todas luces característicos de la pintura y la arquitectura renacentistas. Tales patrones de coherencia y verismo serían, en su desarrollo, muy impresionantes para el público, a sabiendas de que estos principios aún hoy hacen considerar el Renacimiento con una especie de respeto sacro, como ideal estético de todos los tiempos, admitiendo aún su correspondencia con fenómenos tan aparentemen-

te alejados de las esferas estéticas como la nueva organización del trabajo, las técnicas comerciales y los nuevos sistemas de gobierno.

Pero, así como la reflexión humanista sobre el espacio tiene su instrumento en los métodos del ilusionismo pictórico, también el tiempo tendrá su herramienta analítica y poética en la reflexión sobre pasado, presente y futuro ofrecida por el relato utópico. La validez de la utopía estará dada, entonces, por las posibilidades miméticas del lenguaje, que le permite al narrador emplear, al modo pictórico, una suerte de ilusionismo metafórico, que vuelve verosímiles e históricamente coherentes las propuestas de reformismo social y humano y los ideales de ciudad y hombre allí contenidos. Capítulo aparte merece el hecho de que, llamativamente, el estilo del relato utópico es de una visualidad pasmosa, como lo prueba el fragmento de Campanella y el hecho de que, a



su modo, las topografías de cada utopía se correspondan con la imagen legada por las escuelas pictóricas próximas a cada utopista: ¿no es acaso diferente la evocación paisajística de las obras de Moro y Bacon, tan deudora del paisajismo flamenco, de la racionalidad compositiva de Campanella, tan emparentada con la imagen del paisaje que nos han legado Leonardo o Rafael?

Debemos, sin embargo, remarcar la preponderancia de la perspectiva, no sólo como artificio técnico de la pintura o la arquitectura, sino también, al modo de Panofsky, como símbolo de hondas repercusiones psicológicas y culturales y como convención de gran utilidad comunicativa. Aparece una concepción panorámica de la ciudad, animada por una visión teatral, que ordenará el mundo bajo la égida del punto de fuga, del ojo rector desde donde puede verse todo lo que ocurre o acontece. La línea recta, que rige las vías, los accesos y el entramado general de la ciudad utópica, implicará, ya en el plano estrictamente urbanístico, la adopción de la perspectiva y la supeeditación de lo particular a las leyes del conjunto y la alineación de los objetos en las coordenadas dictadas por la perspectiva. Supondrá, asimismo, una contemplación soberana desde un solo punto de vista, metáfora suprema del poder principesco, que todo lo abarca y todo lo dirige⁸. Así, el control, la serialización y la uniformidad de los individuos se convertirán, de la mano de la racionalización conjunta del espacio y el poder, en imaginario que prevalecerá hasta las aventuras sociológicas más intrépidas de la ciencia ficción. Las urbes infinitas, simulacros y sustitutos del mismo mundo, de J. G. Ballard, tienen así, en la geometrización espacial y la uniformidad ritual de Campanella, su antecedente más notable. En este sentido, de la simétrica Ciudad del Sol y la Torre de Babel de Breughel al rascacielos de Ballard y el desierto entramado de muros de Hopper y De Chirico o las alarmantes masas urbanas de Groz habra un hilo conductor: el de la utopía como garantía de la eterna preocupación racional por el tiempo y el espacio.

V

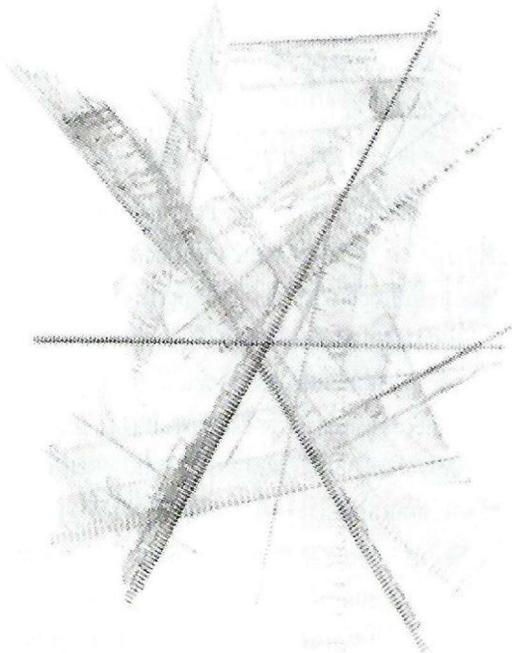
El comentario de un par de pasajes podría parecer insuficiente cuando nos preguntamos hasta qué punto estas concepciones racionales del espacio en la pintura y en el urbanismo influyen, o son influidas, por el mismo espíritu que anima las intrincadas abstracciones de la utopía. A la hora de buscar correlaciones, influencias o imaginarios de época, habrá que acudir a verificaciones e investigaciones de orden filológico, que pongan en evidencia documental algunos diálogos entre los pensadores, los artistas y los reformadores, sin confiar mucho en los llamados *espíritus de época* o en las *psicologías* de períodos y culturas, tal como lo ha ridiculizado Gombrich⁹. Es difícil no pensar en una influencia mutua, dado que se sabe, por un lado, de la divulgación de ilustraciones que acompañan las ediciones de libros utópicos y, por otro, de la eventual observación, por parte de los escritores utópicos, de las obras maestras de los artistas italianos y flamencos.

Para todos es fácil reconocer un vínculo estrecho entre el fundamento racional del ilusionismo plástico del Renacimiento (perspectiva, estudio de la naturaleza, análisis de la expresión facial, iluminación) y las técnicas narrativas y descriptivas de la composición utópica. Un vínculo relacionado con la verosimilitud y la adopción de representaciones convincentes. Separadas por unas cuantas décadas, esas dos explosiones estéticas e ideológicas darán lugar a algunas de las elaboraciones culturales más importantes sobre la relación del hombre con el enigma temporal y espacial. Aun en el caso de caóticos retratos de sociedades en decadencia como los que nos legó el siglo xx, los complejos sistemas de control apoyados en una nueva visión del espacio urbano siguen siendo las imágenes de base, compañía de nuestras pesadillas y esperanzas, alimentadas por la cultura de masas.

Recurriendo a la metáfora implícita en el texto de Calvino, muchos hilos se tienden entre los hombres creadores de utopías, tejiendo un arduo diálogo que se extiende a lo largo de la historia de occidente. Los interlocutores son ilustres: Moro, Leonardo, Platón, Breughel, Huxley, Cyrano... Cuando la maraña de sueños, fantasías y abstracciones se vuelve intransitable, nuevas visiones y nuevas concepciones reinician la tarea de contar y pintar la relación del hombre con el medio. Nosotros, los lectores de utopías, desde la cuesta del monte, vemos esa Ersilia, cuyo tejido de sueños y pesadillas se reinventa al estilo de Aracne, cuyas telas maravillan a los hombres y dioses que habitan la tumultuosa y laberíntica realidad del universo.



Ilustraciones: Andrés Quiceno Grisales, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.



Bibliografía

- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Chueca, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, 1995.
- Gombrich, Ernst, *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1992.
- _____, *Ideales e ídolos*, Madrid, Debate, 1999.
- Hauser, Arnold, *Historia social del arte y la literatura*, Madrid, Grijalbo, 1990.
- Moro, Tomás; Campanella, Tomasso; Bacon, Francis, *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Servier, Jean, *La utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Wölfflin, Heinrich, *El arte clásico*, Madrid, Alianza, 1992.

Notas

- 1 Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Traducción de Aurora Bernárdez, p. 61.
- 2 La expresión, ya clásica en los estudios renacentistas, es de Michelet.
- 3 Tal es el caso del *Edipo rey* y, según el estudio de Foucault, el nacimiento de las formas jurídicas.
- 4 Prueba de esta persuasión la constituye la misma puesta en práctica de las utopías: desde los hospitales fundados en América por don Vasco de Quiroga, hasta los falansterios de Fourier y la granja en imitación del *Walden II*, de Skinner.
- 5 Servier, Jean, *La utopía*, p. 105.
- 6 *Op. Cit.* p. 105.
- 7 More, Thomas; Campanella, Tomasso; Bacon, Francis, *Utopías del Renacimiento*, pp. 143-145.
- 8 Recordemos el caso del palacio de Versalles, encargado a Mansart por Luis XIV, y que enlaza la aspiración política del absolutismo con un proyecto arquitectónico.
- 9 Gombrich, Ernst, *En busca de la historia cultural*, en: *Ideales e ídolos*, p. 47.

