

# Historia y Crítica de la Arquitectura

J O R N A D A S 2 0 2 3

*Arquitectura y Naturaleza:  
lenguajes, ambiente,  
sustentabilidad*

 UNIVERSIDAD  
TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura

# El arquetipo primario de la caverna

Jorge Francisco Liernur

Universidad Torcuato Di Tella-CONICET

*“Le monde souterrain, par sa richesse infinie et  
inviolée, hante l’imagination de l’homme”*

Bayard.

Tal como ocurrió con otras esferas culturales, la necesidad de autocercioramiento característica de la modernidad obligó a la disciplina arquitectónica a una drástica puesta en cuestión de los conceptos, de los paradigmas formales y de las técnicas que hasta entonces la habían estructurado. Para decirlo con Habermas: “con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron (...) esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico morales”.<sup>1</sup>

Una vez demolida la estructura heredada del Humanismo, el desarrollo de esas nuevas esferas culturales de valor obligó a buscar nuevos puntos de partida. Ese hipotético “momento cero” se identificó con la página en blanco del funcionalismo ingenieril, o con la abstracción apoyada

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Altea, Taurus, Alfaguara, 1989), 11.

en el abc de la geometría euclidiana y sus infinitas posibilidades combinatorias. Pero, igualmente atractivo resultó reiterar la pregunta que había caracterizado a la arquitectura a lo largo de toda su historia, acerca del cero absoluto de su inicio.

En la cultura occidental premoderna ese momento cero se había buscado en el contexto del relato bíblico y en el relato profano de la “choza primitiva”. Trámite la formulación en clave etnográfica de Gottfried Semper, en la modernidad este último fue el que más incidió sobre las propuestas modernistas. Pero hubo otros cuatro “arquetipos primarios”: la caja muraria, la carpa, el iglú y la caverna. En este breve trabajo me referiré a este último, al que para ser rigurosos deberíamos llamar, más bien, geo/biomórfico.

En esta breve presentación solo trataremos de mostrar la tendencia a la repetición de esta referencia primordial en particular. No es mi intención desarrollar ni un enfoque espeleológico del tema, ni la larguísima serie de experimentos que las culturas arquitectónicas de todas las latitudes desde tiempos inmemoriales, desde China a Yucatán, desde Mesopotamia hasta la Europa del Renacimiento han ensayado en mimesis de la caverna o usándola como metáfora. Quien se interese por ese vasto mundo puede, por ejemplo, recurrir a la rica colección de casos publicada por Manfredo Nicoletti en su libro “L'Architettura delle caverne”.<sup>2</sup>

Desde un punto de vista formal este arquetipo se caracteriza por la condición continua de sus superficies. Por eso, si bien su expresión paradigmática es la de la caverna en tanto una de las referencias recurrentes en las explicaciones clásicas del origen del habitar humano, también caracteriza a formaciones orgánicas, tanto en tejidos óseos como de otros tipos, animales y vegetales.

En el ciclo modernista este arquetipo primario fue explorado en razón de sus características topológicas, pero también por su enorme potencia simbólica.

En relación a las primeras podemos decir que la caverna consiste en un hueco de formas irregulares generado dentro de una masa de material modelada por procesos telúricos, sobre los que han actuado las variaciones de temperatura, los vientos y el agua. En esta línea Giuseppe Di

<sup>2</sup>  
Manfredi Nicoletti, *L'Architettura delle caverne* (Editori Laterza, 1980).

Benedetto vio en ella “el predominio de la forma plástica sobre la tendencia a resaltar la textura estructural de la dimensión tectónica de la arquitectura”. “La arquitectura de la ‘cueva’ –escribió– es, por su propia naturaleza, expresiva de una sola dimensión constructiva y figurativa: la esteotómica. Es por definición arquitectura grave, maciza, sólida, robusta y pétreo. Es arquitectura como resultado de una ‘partenogénesis’ porque se origina únicamente del mismo material que la compone”.<sup>3</sup> Por añadidura, entendidas como estructuras fractales y cristalinas las cavernas son ejemplo de las infinitas geometrías de la naturaleza.

En el plano simbólico este arquetipo encarna muy diferentes contenidos. Por un lado, dado que los huecos que lo constituyen se producen en la corteza terrestre y pueden alcanzar profundidades incalculables, las cavernas representan la entrada a un sub-mundo oscuro y misterioso en clara oposición al del cielo, el aire libre y la luz. La alusión a oposiciones como muerte/vida o prisión/libertad son más que obvias en este sentido. Valga, solo a modo de ineludible referencia, el uso platónico de este tópico.

Pero en dirección opuesta, frente a la artificiosidad de los artefactos humanos, por ser constituidas por la tierra misma, las cavernas se presentan también como una poderosa alternativa orgánica, como formando parte de la pureza primordial de las montañas, y como símbolo de un regreso a los orígenes. Las cavernas son asimismo metonimias y metáforas del útero materno, y de las distintas conformaciones biológicas de espacios albergantes de tejidos o fluidos.

Dado que nuestro propósito es comprender la tendencia a la repetición de estas referencias primordiales en la construcción de la arquitectura moderna no podemos dejar de reconocer el valor que una nueva serie de experimentos sobre construcciones cavernosas heredadas de las *follies* y los *grotti* de los siglos pasados fue adquiriendo en el siglo XIX (FIGURA 1), ingresando al universo de las ideas románticas, como parte del proceso de demolición de los sistemas racionalistas. Como muy bien fuera advertido por Juan José Lahuerta, “basta pensar en (...) la presencia constante [de grutas, y ríos o lagos internos] en los grandes

3

Giuseppe Di Benedetto, “Per via di levare: Scavare e sottrarre in architettura”, *P+C* 05 (2014): 17-32.

Cfr. También Sergio Polano, “L’architettura della sottrazione”, *Casabella* 659 (Setiembre 1998); Francesco Venezia, “Teatri e antri, il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità”, en Francesco Venezia, *L’architettura, gli scritti, la critica*, Electa (1998).

ciclos de novelas populares del siglo XIX –empezando por las de Julio Verne”.<sup>4</sup>

Si bien hubo experiencias previas en los Estados Unidos y en Francia, la primera construcción de un paisaje artificial de grandes dimensiones fue la del Parc de Buttes-Chaumont, en los terrenos de una antigua cantera de cal en París, donde Jean-Charles Alphand, el arquitecto Gabriel Davioud y el horticulturista Jean-Pierre Berillet-Deschamps crearon con concreto buena parte de sus atracciones: el lago, las rocas y las grutas.<sup>5</sup> Allí los visitantes quedaban fascinados por sus cascadas y sus cuevas dentro de las que podían disfrutar del brillo de estalactitas y estalagmitas.

Lahuerta observó también que, frente a la expansión del universo dominado por los crecientes avances tecnológicos, por el materialismo vulgar y el positivismo, “la cueva y el mar interior representan la búsqueda (...) de un espacio y una luz que es de nuevo interior, de nuevo sagrado”.<sup>6</sup>

En el campo específico de los estudios morfo geológicos de las cavernas, Jules Desnoyers publicó en 1845 su “*Recherches géographiques et historiques sur les cavernes*”, y en 1896 se conoció el primer trabajo específicamente dedicado a “*Les Cavernes et leurs habitants*”, de Julien Fraipont.

Para entonces, con la consolidación del estatuto científico para la espeleología gracias a los trabajos de Édouard Alfred Martel –quien inició las primeras exploraciones científicas y en 1895 fundó la Sociedad Espeleológica–, el interés por las cavernas se extendió a un amplio público no especializado. Por añadidura la creciente difusión del hallazgo de huesos o puntas de flechas, pero también de piezas “artísticas” en las cuevas estimuló el descubrimiento casual por parte del tejero Modesto Cubillas de las de Altamira en 1868, lo que otorgó a la exploración de cavernas un nuevo empuje aumentando su prestigio social.

Así, pasear por las montañas, registrarlas, develar sus secretos y celebrar su potencia desde diferentes puntos de vista, desde el económico al filosófico, desde el militar hasta el artístico, se transformó a lo largo del siglo XIX en una actividad de masas.<sup>7</sup> Y aunque la exploración se expandió a otras muchas geografías y grandes cadenas montañosas del

4

Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926. Architettura, ideologia e politica* (Electa, 1992), 126.

5

Ann Komara, “Concrete and the Engineered Picturesque the Parc des Buttes Chaumont (Paris, 1867)”, *Journal of Architectural Education*, 58, 1 (2004), Construction and Context: 5-12.

6

Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926...*, 126.

7

Cfr. Wilfrid Noyce, *Scholar Mountaineers: Pioneers of Parnassus*, (Dobson, 1950); Robert Macfarlane, *Mountains of the Mind* (Vintage Books, 2003).

mundo, los Alpes siempre fueron para muchos europeos el eje físico, de la identidad occidental.

Para Cynthia Gamble “lo que fue particularmente original fue (el) acercamiento a las montañas, consideradas no como algo hostil y amenazante, sino que adquirieron una personalidad y una vida propias. Para Michelet, el Mont Blanc era un individuo solitario e ilustre, un gran ermitaño, un gigante silencioso, ‘una persona hecha de granito’ revestida de nieve”.<sup>8</sup>

Fue como parte de este clima cultural y científico, que estudiar las montañas alpinas se convirtió para Eugène Viollet-Le-Duc en un modo de comprender la formación estructural más elemental: la de la propia tierra. A su juicio,

*“puede sorprender a algunos ver a un arquitecto alejarse de su arte para adentrarse en un dominio que no es el suyo. De hecho, el globo no es más que un vasto edificio donde cada parte está coordinada y modificada siguiendo leyes absolutas. Analizar críticamente un conjunto de montañas, la forma en que se formaron y la causa de su ruina; reconstruir el orden que presidió su formación y su composición, el estado de su resistencia y durabilidad frente a los elementos atmosféricos; cronometrar el período de su formación y descomposición: es, a mayor escala, realizar un trabajo de deducción y análisis análogo al que lleva a cabo el arquitecto-arqueólogo en ejercicio que estudia un edificio antiguo para descubrir sus orígenes, sus renovaciones y la causa de su degradación, antes de recurrir a fuentes textuales”.<sup>9</sup>*

<sup>8</sup>  
Cynthia Gamble, “John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc and the Alps”, *The Alpine Journal* (1999): 186.

<sup>9</sup>  
Eugène Emmanuel Viollet Le Duc, “Introduction”, *Le massif du Mont Blanc*, J. Baudry (1876) XV-XVI.

<sup>10</sup>  
*Ibidem*, 240.

El gran historiador francés aportó una manera sistemática de reconocimiento de las formaciones rocosas, construyendo una suerte de historia geométrica de la montaña a partir de la forma más elemental, el triángulo equilátero. La agregación de esas formas en diagramas de base hexagonal constituía según Viollet-Le-Duc la clave para entender el patrón abstracto que generaba la estructura perfectamente cristalina de las rocas: “las leyes -sostenía- han ordenado estas formas y determinado el gran sistema cristalino”.<sup>10</sup>

La atracción que los arquitectos expresionistas experimentaron por las montañas no derivó de las aproximaciones de tipo positivista que acabamos de resumir, sino que se inspiró en el pensamiento de quien, por el contrario, se dedicó sistemáticamente a demoler la confianza en la “verdad científica” buscada desde plataformas racionalistas. El exaltado interés expresionista por la “construcción con las montañas” se originó, claro está, en las ideas de Friedrich Nietzsche.

La centralidad de las montañas, de las piedras y de las cavernas en el pensamiento de Nietzsche es un tópico conocido.<sup>11</sup> Herencia conceptual del romanticismo, la montaña de Nietzsche es un nexo en la dialéctica “arriba”-“abajo” que caracteriza toda su obra. O para decirlo con palabras de F. D. Luke, “la imagería de la montaña es sólo un elemento del tópico de la “altura” o de “altura-profundidad” recurrente en los textos del filósofo”.<sup>12</sup> En su ensayo, Luke sostiene que para Nietzsche existían tres modos de presentación del tema de las montañas: “1) la idea del aire puro, enrarecido, estimulante e incontaminado de la montaña, y 2) la de la amplia vista desde las cimas de las montañas; ambas están conectadas con 3) la idea de una élite aristocrática que vive ‘en las alturas’”.<sup>13</sup> Pero la altura –y las metáforas que de ello se derivan– no es la única característica de las montañas que sedujo a Nietzsche.

En su pensamiento las dos versiones, la de evocación de las profundidades y de las alturas en la imagen de la caverna no parecen ser opuestas. Nietzsche escribe: “Zaratustra debe convertirse en piedra, hundiéndose en los estratos más profundos del alma antes de ascender a sus cimas (...). En contraste con los valles fértiles, los picos de granito ‘nunca han generado nada ni han devorado nada viviente: existen antes y son superiores a toda vida’”.<sup>14</sup>

La caverna no es, en el Zaratustra, el único abrigo de los seres que habitan el mundo. La otra gran forma de habitar son las casas de la “gran ciudad” pero ese es el lugar en que se condensan todos los males que pesan sobre los hombres. En el capítulo “Del pasar de largo” leemos que “Así, atravesando lentamente muchos pueblos y muchas ciudades volvía Zaratustra, dando rodeos, hacia sus montañas y su

11

Cfr. en particular Sean Ireton, “«Ich bin ein Wanderer und ein Bergsteiger». Nietzsche and Zarathustra in the Mountains”, *Colloquia Germanica*, 42, 3, Tema del número “Mountains in the German Cultural Imagination” (2009), 193-212.

12

F. D. Luke, “Nietzsche and the imagery of the high”, en Malcolm Pasley, *Nietzsche: imagery and thought*, Routledge (1978), 76

13

*Ibidem*, 80.

14

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Werke, Kritische Studienausgabe* (KSA), vol. 8: 41[21], 1879. Cit. en Graham Parkes, “Nietzsche on Rock and Stone: The Dead World, Dance and Flight”, *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 21, No. 1, (2013) 20-40 <http://dx.doi.org/10.1080/09672559.2012.746273>

caverna. Y he aquí que también llegó, sin darse cuenta, a la puerta de la gran ciudad. (...)Esta enseñanza te doy a ti, necio, como despedida: donde no se puede continuar amando se debe –¡pasar de largo!–. Así habló Zaratustra y pasó de largo junto al necio y la gran ciudad”.<sup>15</sup> En otras palabras, lo que está hacia adelante, superando a la gran ciudad, es esa caverna en la montaña hacia la que Zaratustra se dirige.

Según Jaume Genís Terri hay una estrecha relación entre el pensamiento de Nietzsche y la obra de Gaudí, trámite su relación con pensadores del Modernisme catalán como Joan Maragall y Pompeu Gener.<sup>16</sup> Según Terri esa relación se manifiesta claramente en la obra del parque Güell, en tanto consiste en una sofisticada reflexión sobre la naturaleza y su relación con la cultura y la historia catalana.<sup>17</sup> El parque es una compleja articulación de estructuras, muchas de ellas talladas en la montaña y tratadas por Gaudí como grutas, en ocasiones introduciendo elementos clásicos de la arquitectura como las columnas dóricas, pero las más de las veces reproduciendo, o más bien recreando con piedras espacios cavernosos. Su creación fue una meditada operación sobre las formas de la colina en que se sitúa, cuyo propósito era una exaltación de la relación entre tierra y nacionalidad. (FIGURA 2) Los estudios que hizo llevar a cabo Güell sobre el terreno no tuvieron solo una razón “científica”. Según Lahuerta ese interés “se adecua más bien a su imagen simbólica, difundiéndose así sobre la antigüedad de esa tierra y sus fuerzas y movimientos más profundos, anteriores a la historia misma de la humanidad. (...) En las formas pétreas de los túneles y viaductos, la antigüedad de la tierra, demostrada por esas sugerentes evocaciones simbólicas, se convierte en evidencia de un paisaje que quiere ser arquetípico”.<sup>18</sup>

En este sentido la caverna de Gaudí se ubica en el polo opuesto a las creaciones de Alphand. Con independencia del contenido nietzscheano que está implícito en la veneración por la potencia telúrica, sus formas no intentan replicar “caprichos” de la naturaleza, sino, por el contrario, ser producidas siguiendo una racionalidad emparentada con la aproximación de Viollet-Le-Duc. Para Lahuerta “el diagrama de tensiones (del pórtico del parque) es esencialmente

15

Friedrich Wilhelm Nietzsche,  
*Así habló Zaratustra*, iUniverse  
(2000) 107

16

Jaume Genís Terri, Tesis Doctoral: *Els Fonaments Ideològics de l'arquitectura Religiosa del Gaudí De Maduresa*, Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2006.

17

*Ibidem*, 228.

18

Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926...*, 133.

la forma misma de su sección, (y también) el camino que siguen las líneas de ese diagrama no sólo va a morir en la tierra, sino que también sale de ella. la tierra, a través de la forma más lógica y racional, ejerce el empuje y recibe su propio peso: de esa forma, por lo tanto, ha desaparecido todo rastro mínimo de capricho; no sólo eso, sino también toda apariencia de especulación”.<sup>19</sup>

Pero como ha sido mostrado por Christopher Morris en “Modernism and the Cult of Mountains”, el terreno más fértil para la expansión del interés por las cavernas fue el de la cultura alemana, y no se limitó a la filosofía y las artes plásticas sino que se expandió a la literatura, la música, la fotografía y el film. Morris sostiene que “la celebración extraordinaria de las montañas movilizada desde el siglo XVIII y alimentada por el XIX tomó una relación decisiva con la negatividad. Al mismo tiempo, último refugio de una cultura urbana ahora percibida como rampante y la ruina de la noción misma de refugio, la experiencia de la alta montaña adquiere toda la duplicidad de la condición moderna. Ya sea contemplada desde abajo como un remanente de pureza o montada como una plataforma desde la cual mirar hacia abajo con desdén, las cumbres heladas parecen empoderar. (...) Para la cultura alemana, los Alpes se convirtieron en uno de los principales sitios en los que se libraría la lucha con la modernidad, metafórica y literalmente”.<sup>20</sup>

En 1904, en una carta a su hermano Max, Bruno Taut escribió: “Durante los últimos tres meses he estado leyendo Zarathustra de Nietzsche: es un libro de enorme e importante fuerza vital”.<sup>21</sup> Taut era un entusiasta seguidor de las propuestas de Paul Scheerbart acerca de una “arquitectura de cristal” y, junto con los integrantes de la llamada “cadena de vidrio” emprendió una exploración sobre las posibilidades de una arquitectura literalmente modelada con las montañas, que dio a conocer con su libro sobre la “Alpine Architektur”. Los antecedentes de esa arquitectura hecha con las montañas se encontraban en la obra de Scheerbart, y en particular en “Das graue Tuch”, publicado en 1914, poco antes de su muerte. El protagonista de ese relato era un arquitecto, Edgard Krug, quien viajaba en dirigible de

**19**  
*Ibidem*, 129.

**20**  
Christopher Morris, *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema*, Routledge (2012), 1

**21**  
Bruno Taut, “carta a Max Taut”, 8.06.1904, cit en Ian Boyd White, *Bruno Taut and the architecture of activism.*, Cambridge (1982), 78

un punto a otro del planeta. En una de las etapas llega al Himalaya, y allí, ante las montañas más altas del mundo se revela su deseo más profundo: “Me gustaría -dice- construir toda la cordillera”.<sup>22</sup>

El pensamiento que Taut expresa en “Alpine Architektur” era, en términos de Kurt Junghanns una “estructura sinfónica a través de una articulación en cinco partes en gradación: desde la casa de cristal, pasando por la arquitectura de las montañas, llegando a la construcción de los Alpes y la construcción de la corteza terrestre, hasta el gran final de la construcción en las estrellas”.<sup>23</sup>

En su muy conocido trabajo sobre la arquitectura del expresionismo, Wolfgang Pehnt señaló la importancia del tema de la caverna para quienes se identificaban con esas ideas a comienzos del siglo XX. Para Pehnt los proyectos de Poelzig “y los de muchos expresionistas no tienen el aspecto de estructuras artificiales, sino que parecen una prolongación de la naturaleza, como si fueran “colinas humanas”.<sup>24</sup> Citando a Otto Bartning Pehnt mostró que para los expresionistas “Es la tierra misma la que construye con nuestras manos”.<sup>25</sup> De aquí que, en línea con esa observación, sugiriera que la Torre Einstein de Mendelsohn “parece como amasado por la mano de algún dios”.<sup>26</sup>

Por ese motivo el material preferido para las muchas maquetas con que arquitectos como Bartning estudiaban y proponían sus ideas era el yeso. El yeso se identificaba con el barro, la tierra de la que emergían o a la que estaban adheridos, como “prolongaciones de la naturaleza” buena parte de los proyectos identificados con ese movimiento. Y el yeso y el barro permitían también generar formas con las características de plasticidad del nuevo material que emergía en la escena de la arquitectura: el hormigón armado.

Cuevas y grutas son motivos recurrentes en la obra de Poelzig. (FIGURA 3) Por ejemplo, en los diseños del concurso para la Casa de la Amistad en Constantinopla, o en el Monumento Nacional de Bismarck. E incluso en su escenografía para El Golem, el taller del rabino Löw es una cueva, y con sus estalactitas no otra cosa es el interior de su gran teatro en Berlin.<sup>27</sup>

El Goetheanum debe ser descripto en la misma clave:

**22**  
Paul Scheerbart, *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss*, MIT Press (1914 c2001), 91-92

**23**  
Kurt Junghanns, “Alpine Architektur, un lascito particolare”, en Gian Domenico Salotti (ed), *Bruno Taut. La figura e l'opera*, Franco Angeli (1990), 134.

**24**  
Wolfgang Pehnt, *La Architettura expresionista*, Gustavo Gili (1975), 14.

**25**  
*Ibidem*, 18.

**26**  
*Ibidem*, 121.

**27**  
Caroline Dorothea Guschelbauer, *Formensprachen der Filmarchitektur im Weimarer Kino*, tesis de Magister en Filosofía, Universität Wien, (2010), 65.

“Imagínate un cráneo humano: –enorme, enorme, enorme, que sobrepasa todas las dimensiones, todos los templos; imagina... Se levanta ante ti: su blancura porosa se ha levantado como un templo tallado en una montaña”.<sup>28</sup>

El interés por los espacios cavernosos o uterinos no se limitó a los primeros debates modernistas. El surrealismo fue la gran estrella del arte en la segunda posguerra, y como consecuencia de la crisis del modernismo funcionalista iniciada a finales de los años treinta, también sedujo a muchos arquitectos. El modelo de la caverna enlazaba sin asperezas en este contexto intelectual, pero en el imaginario surrealista evocaba también esa forma más primordial del refugio que es el útero materno. Como antecedentes estaban las propuestas de Tristan Tzara y Roberto Matta. El primero había postulado que “cuando se comprenda que la comodidad reside en la penumbra de las suaves profundidades táctiles de la única higiene posible, la del deseo prenatal, volverán a construirse casas circulares, esféricas e irregulares, que el hombre conservó de la caverna a la cuna y a la tumba en su visión de una vida intrauterina, y que la estética de la castración, llamada moderna, ignora”.<sup>29</sup>

A fines de la década del cuarenta la experimentación con una arquitectura cavernosa o uterina en clave surrealista caracterizó el trabajo de figuras como Frederick Kiesler y Juan O’Gorman. Kiesler había comenzado a emplear una geometría alternativa a la ortogonalidad en su proyecto para la Space House de 1933. Pero en realidad comenzó sus experiencias con las formas cavernosas/biomórficas a partir de su instalación de exposición *Art of this Century* en la galería de Peggy Guggenheim en la ciudad de Nueva York de 1942. En 1947 la referencia a este modelo caracterizó sus instalaciones para la exposición de los Surrealistas en París y, en el mismo año, también la realización de sus primeros bocetos conocidos para la “Endless House”. Sobre estos continuó trabajando hasta el final de sus días, habiendo alcanzado su mayor concreción con la gran maqueta para la exposición “*Visionary Architecture*” de 1960 en el MoMA, los proyectos para el “*Bucephalus*” y “*Universal Theatre*” de 1962 y el “*Grotto of meditation*” de 1964.

Por su parte en 1949 Juan O’Gorman viró del fun-

**28**

Andrei Bely, Gerald Janecek (trad.), *Kotik Letaev*, Northwestern University Press, (1999 c1915), 22.

**29**

Tristan Tzara, “D’un certain automatisme du goût”, *Minotaure*, 3-4 (1933), 81-84, en Adam Joles, “The tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France”, *Yale French Studies* 109 (Surrealism and its others), 35

cionalismo hacia el surrealismo con la construcción de su propia casa como una caverna. En tanto crítica de una arquitectura que consideraba como des-almada, O’Gorman vinculaba su propuesta con las raíces más profundas de México: el mundo indígena. Y según Doris Heyden “la mitología y la religión de Mesoamérica están impregnadas con el tema de las cuevas, se puede decir que (en México) todas las cuevas son sagradas (...)”.<sup>30</sup>

Frente a lo que muchos percibían como cierta esterilidad de los modernismos de entreguerras, en los años cincuenta y sesenta este arquetipo ofrecía asimismo mayores libertades formales acordes con las posibilidades de los nuevos materiales, especialmente el hormigón armado y los plásticos, y a esto debe sumarse el inicio de una conciencia ecológica y con ello de un mayor interés por soluciones sustentables e incluso naturalistas.

Imaginados en las últimas décadas del siglo XX, también deberíamos incluir aquí los “espaces sculptés” habitables de André Bloc, el urbanismo troglodita de Guy Rottier, Las Villes cratères de Jean Louis Chaneac (1963-1969) o la Iglesia de la Autostrada del Sole de Giovanni Michelucci. E incluso en los años posmodernistas, las cuevas sedujeron a Emilio Ambasz, en una clave ecológica que nos trae a la “buried architecture” contemporánea.

Y si siguiéramos avanzando en el tiempo con este estudio, también llegaríamos al presente por otra vía, la de las formas cavernosas tan visitadas por la arquitectura de base paramétrica emblemizadas por la obra de Zaha Hadid y sus seguidores. (FIGURA 4) Es más, teniendo en cuenta propuestas como el Teatro Nacional de Taichung de Toyo Ito, el American Museum of Natural History de Studio Gang en New York, o el Broad Museum de Diller Scofidio en Los Angeles comprobaríamos que el de la caverna sigue siendo un arquetipo referencial para un amplio sector de la arquitectura contemporánea. Incluso, en un universo de ideas divergente de esos ejemplos, referentes actuales como Alberto Campo Baeza sostienen que solo hay dos formas básicas de pensar la arquitectura, la estereotómica y la tectónica postulando que la primera es “aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua,

30

Doris Heyden, “Aspectos mágico-religiosos de las cuevas”, en Ernesto Vargas (ed.), *Las más caras de la cueva de Santa Anita Teloxto*, Universidad Nacional Autónoma de México (2021), 91. Cfr. También Luis Villareal, “La casa de Juan O’Gorman, La crisis de la modernidad y la vuelta a las raíces primitivas”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 4 (2012), 299-308.

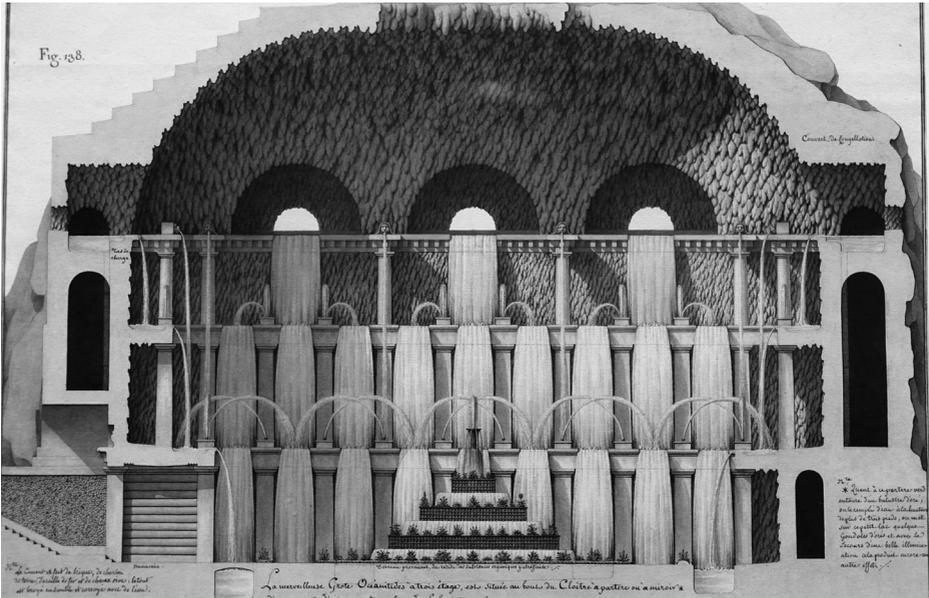
en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. (...). Es para resumirlo, la arquitectura de la cueva”.<sup>31</sup>

Para concluir diría que es la perenne búsqueda de lo nuevo que el sistema capitalista y la cultura moderna demandan a la arquitectura lo que obliga a un continuo sucederse de reemplazos transitorios de unos arquetipos primarios por otros en la medida en que se agota la carga transitoria de novedad aportada en cada caso por el cambio. En esta breve presentación hemos podido ver que, como ocurre con la caja muraria, la cabaña primitiva, el iglú, o la carpa, la caverna vuelve a ser descubierta una y otra vez, travestida con las tecnologías disponibles en cada momento, con sus eventuales combinatorias dimensionales o tecnológicas.

Es notable que, al igual que en los tiempos iniciales de las vanguardias, a lo largo de más de un siglo los arquitectos seguimos atrapados en este proceso circular. Y en cada reemplazo de un modelo primario por otro la novedad tan codiciada se revela como una simple repetición. El perro gira hasta el agotamiento tratando inútilmente de morder su propia cola.

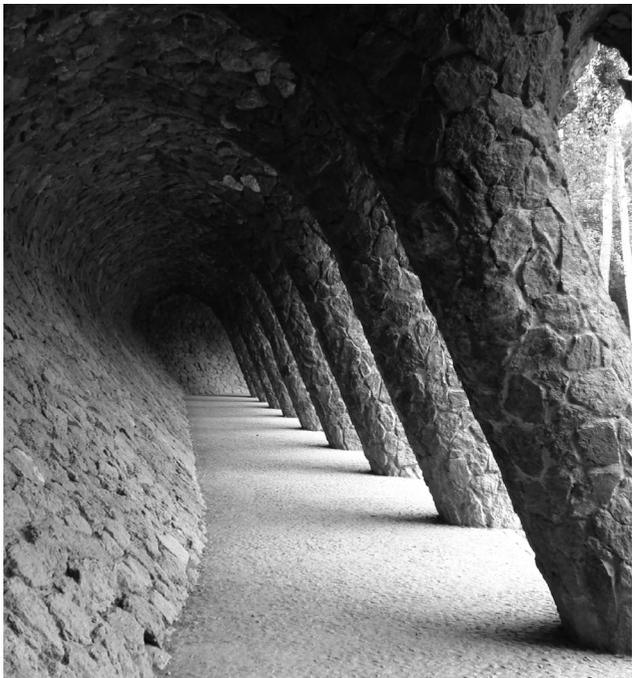
**31**

Alberto Campo Baeza, “De la cueva a la cabaña. De lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura”, *Sustancia y circunstancia*. Curso 2002-2003, Mairia (2003), 3.



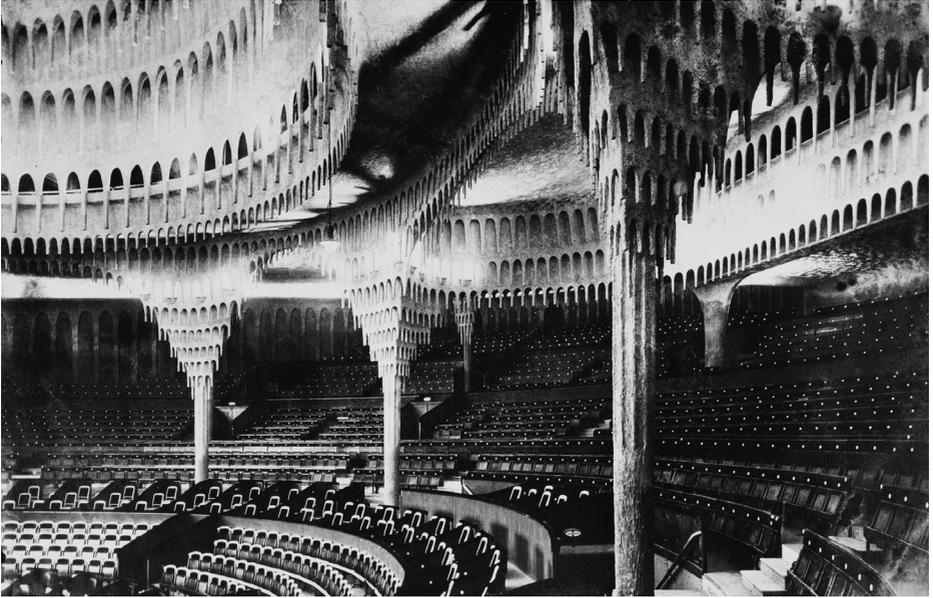
1

**FIGURA 1.**  
 Grotto of the Oceanids, de Jean-Jacques Lequeu, Civil Architecture, pen and black ink, gray and brown wash, watercolor. Morgan Library & Museum - New York City. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotto\\_of\\_the\\_Oceanids,\\_from\\_Civil\\_Architecture,\\_by\\_Jean-Jacques\\_Lequeu,\\_pen\\_and\\_black\\_ink,\\_gray\\_and\\_brown\\_wash,\\_watercolor\\_-\\_Morgan\\_Library\\_Library\\_%26\\_Museum\\_-\\_New\\_York\\_City\\_-\\_DSC06725.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotto_of_the_Oceanids,_from_Civil_Architecture,_by_Jean-Jacques_Lequeu,_pen_and_black_ink,_gray_and_brown_wash,_watercolor_-_Morgan_Library_Library_%26_Museum_-_New_York_City_-_DSC06725.jpg)



2

**FIGURA 2.**  
 Archways in the Park Guell in Barcelona. Antoni Gaudi, Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Park\\_Guell\\_Arches.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Park_Guell_Arches.JPG)



3



4

**FIGURA 3.**  
Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin: Deckenansicht und Stützen. Foto auf Papier, 18,5 x 24,2 cm (inkl. Scanrand). Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin Inv. Nr. F 1605. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F\\_1605.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F_1605.jpg)

**FIGURA 4.**  
Habitación principal de la Casa Orgánica. Obra de Javier Senosiain. Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Habitaci%C3%B3n\\_principal\\_de\\_la\\_Casa\\_Org%C3%A1nica.\\_Javier\\_Senosiain.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Habitaci%C3%B3n_principal_de_la_Casa_Org%C3%A1nica._Javier_Senosiain.jpg)

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Gráfica Casano en el mes de Julio de 2023 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

La Arquitectura como acto de artificio de la cultura humana ha mostrado a lo largo de su historia una relación indisoluble con la Naturaleza por un lado como sitio, enclave, ambiente, materia o espejo del hábitat para la vida en comunidad, y por otro, como factor del lenguaje. Tanto la tradición simbólica –monumento, tumba, ídolo– como la tipológica –templo, cabaña, teatro, palacio– están en las bases del corpus elemental de la formulación vitruviana. Cualquiera sea el artefacto a construir, la condición natural es insoslayable. Fuego, agua, tierra, aire –los elementos que componen el universo según la filosofía antigua– son a su vez, constitutivos del pensamiento arquitectónico. Sin embargo, la arrogancia, el acierto o el trastocamiento por encima de las preexistencias han dominado las conductas del hombre hacia la Naturaleza. La condición de extrema intervención sobre la Tierra como planeta, sobre la geografía como asiento, sobre el clima como recurso o hacia la atmósfera como dominio exigen, en la actualidad, revisar críticamente las miradas diversas que la Arquitectura ha puesto en acto según las contingencias históricas, políticas y culturales y sus consecuencias en los modos de vida.

