

ENTRE CUEVAS PAISAJE
PREHISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD

e D a p

0 8

diciembre 2015

32

1/5



eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio. N° 08. AÑO 2015

Revista de periodicidad anual

Dirección:

Juan José Vázquez Avellaneda

Dirección www.arquitecturaypatrimonio.com:

Ferran Ventura Blanch

Secretaría técnica:

Laura Carreño Naranjo

Comité Científico:

Juan Agudo Torrico. *Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla*

Nuria Álvarez Lombardero. *AA. Londres*

Santiago Cirujeda Parejo. *recetasurbanas*

Román Fernández-Baca Casares. *Director LAPH*

José Morales Sánchez. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Eduardo Mosquera Adell. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Samira Oudihi. *UDA. ENA de Rabat*

Antonio Pizza de Nanno. *ETSA-UPC de Barcelona*

Teresa Rita Lopes, *FCSH Universidade Nova de Lisboa*

Alfredo Rubio Díaz. *Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga*

José Ramón Sierra Delgado. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Miguel Ángel Tabales Rodríguez. *EUAT. Universidad de Sevilla*

Ahmed Tahiri. *Presidente de la Fundación al-Idrisi*

Comité editorial:

Laura Carreño Naranjo

Julia Clara García Ferrón

Rosa Estrada López

Pablo Marqués Monsalve

Juan José Vázquez Avellaneda

Ferran Ventura Blanch

Producción y Diseño:

© taller de jva

Edita: avellaneda & ventura editores

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSA. Universidad de Sevilla

ISSN: 1888-8836. Depósito Legal: SE-3321-2008

e D a p 0 8

DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO
www.arquitecturaypatrimonio.com

Sumario

5 Editorial

6 EXPLORACIONES

8 Arquitectura vernácula vs ciudades sostenibles,
por Ferran Ventura Blanch

16 Conjeturas acerca de la caverna como arquitectura,
por José Joaquín Parra Bañón

28 Iconografías. De La Pileta y El Gato en Benaoján,
por Juan José Vázquez Avellaneda

40 Tacet. Tacet. Tacet, *por Julia Moreno Campos y Lucía Leva Fuentes*

46 Una propuesta de intervención: Manifestaciones prehistóricas en el entorno de la antigua Laguna de La Janda,
por Ramón Cao Rondán y Pablo F. Luque Guillén

56 Una oportunidad milenaria. Centro de Interpretación de la Prehistoria de Andalucía. Musealización de la Cueva del Tesoro y Parque Arqueológico. Rincón de la Victoria. Málaga,
por Luis Machuca Casares y Blanca Machuca Casares

66 La venganza horizontal. Exordio al metraje, *por Bruno Delgado Ramo*

92 ARCHIVO ECP entre_cuevas_paisaje

94 Archivo ECP_Revisitando “La Pileta a Benaoján”,
por Julia Clara García Ferrón

100 Archivo ECP_Acciones en La Pileta y El Gato,
por Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López y Pablo Marqués Monsalve

114 Archivo ECP_En Montejaque-Benaoján,
por Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López y Pablo Marqués Monsalve

122 Créditos

Conjeturas acerca de la caverna como arquitectura

José Joaquín Parra Bañón

Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas.

Julio Cortázar en el Capítulo 73 de Rayuela

Cuevas, grutas, cavernas: Arquitecturas

La cueva, una tura; la gruta, otra tura; la caverna, otra nomenclatura con tura: la arquitectura, pura conjetura. Las conjeturas acerca de la caverna como arquitectura (arquitectura sin arquitectos, arquitectura negativa) comienzan con la detección de que la teoría arquitectónica, salvo contadas excepciones, no le ha prestado una atención especial al asunto de la cueva en la creencia de que quienes de ella deben ocuparse son las disciplinas afines a la prehistoria, la paleontología, la arqueología o la antropología. La historia universal de la arquitectura, a menudo, se inicia después de la cueva, en la cabaña o en otras formas de cobijo construidas con estructuras leñosas, y a partir de ellas se formula la dudosa idea de progreso arquitectónico, del hombre que mejora a cada paso y cada vez con mayor eficacia un medio ambiente que es agresivo hacia él con la intención de adaptarlo a sus conveniencias, a sus necesidades o a, en las sociedades opulentas, sus deseos.

No pocas historias culturales de la arquitectura son narradas como un proceso de selección natural y de domesticación, sometido a inexorables leyes de evolución que hacen avanzar a formas y a técnicas elementales desde la simplicidad de lo imprescindible hasta la inabordable complejidad de las sobras del presente; hipótesis que intentan demostrar que el Renacimiento no puede conducir a otro lugar que al Barroco, que la cabaña es la humilde antepasada del palacio o que el grutesco es una reinterpretación lúdica de las cuevas calcáreas enriquecidas con estalagmitas y estalactitas de escayola policromada. En la historia académica y oficial de la arquitectura no tiene cabida aquello que no sea consecuencia del proyecto: en ella es, en consecuencia, inadecuada, inoportuna, impertinente la cueva: la caverna, una obscenidad. No le interesa, por tanto, el hecho arquitectónico que es, por ejemplo, elegir una piedra en la que sentarse, un árbol al que subirse para mirar el horizonte o un lugar en el que realizar un sacrificio. No le interesan, si no hay evidentes transformaciones formales, las arquitecturas naturales que son usadas por el hombre tras provocarles cambios inapreciables, mínimas adaptaciones, como puede ser el caso de algunas cuevas, aunque la idea de la cueva, de una u otra manera, disimulada o puesta de manifiesto, haya estado siempre presente en la arquitectura.

Tal vez hasta el momento en el que el fuego no entró en la cueva (o en la gruta para transformarla nominalmente en cueva según las convenciones del ámbito patrimonial), la casa no empezó a entenderse o a llamarse hogar. Marco Lucio Vitruvio al inicio de *Los diez libros de arquitectura* asocia el origen del lenguaje y el de la arquitectura al descubrimiento y al dominio del fuego; también en otros mitos se propone esta vinculación. El fuego controlado y sus señales son indicios inequívocos de la arquitectura habitada: la chimenea es uno de los símbolos de la casa; el humo conducido es uno de los primeros signos del espacio confortable. La cueva es el sitio germinal del fuego; de la llama protegida de los vientos; de las pavesas a salvo de la lluvia; de las cenizas y los rescoldos con los que calentar la noche; de los tizones y las teas para transportar la luz. La cueva es el primer sitio de la fragua, la casa del herrero, la fábrica de Hefestos, y luego de Vulcano, la residencia de los transformadores de la materia de los que, a través de Dédalo, sugiere Piero di Cosimo en *Vulcano y Eolo* (h.1485-1490, National Gallery of Canadá, Ottawa), y vindica Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas*, procede la arquitectura en la mitología mediterránea.

La cueva natural (a la que en la teoría disciplinar sobre el patrimonio llaman gruta), prehistórica, es arquitectura desde el momento en que es elegida para habitar por la especie, desde que opta por establecerse y lentamente comienza allí dentro a ser humana: la cueva es el útero de la humanidad, el lugar arquitectónico de la gestación de la especie en la que nos estamos convirtiendo. La cueva es el primer lienzo, el soporte de la primera huella intencionada de una mano: el primer suelo y el primer techo con los que se establecieron relaciones afectivas, el primer medio ambiente que se acondicionó, el escenario en el que se situó la primera puerta. Solo cuando las cuevas naturales fueron insuficientes o parecieron inadecuadas, comenzó la excavación, la perforación horizontal del suelo, la arquitectura como destrucción, el artificio y la desnaturalización del exterior. La cabaña es la forma de habitación que sucede a la cueva primigenia, a la cavidad genética que por el uso se transformó en caverna.

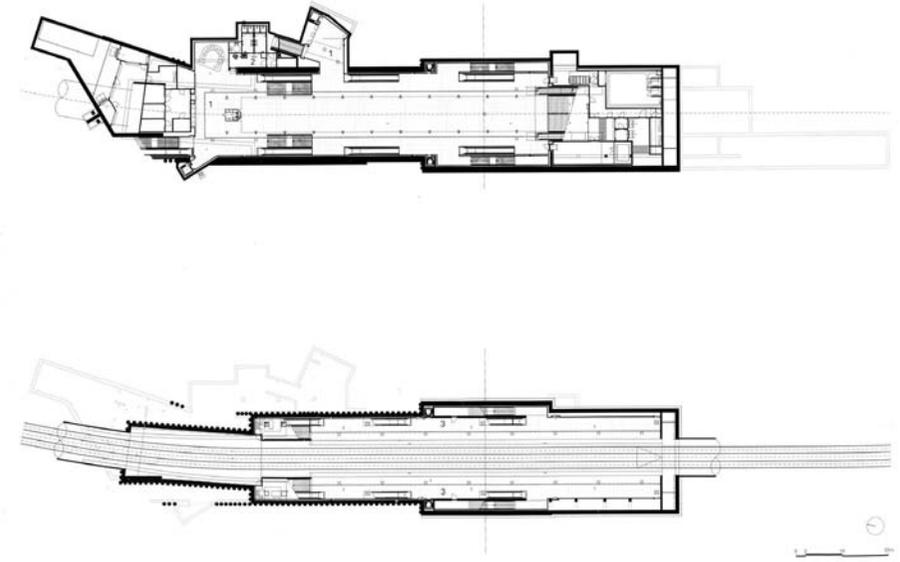


Fig. 2. Álvaro Siza Vieira, Estación de metro São Bento, Oporto, 1997-2005.

Nomenclatura de las cavidades

Aunque los diccionarios generales no se extienden en la definición del sustantivo cueva (los diccionarios técnicos que se ocupan de la arquitectura ni siquiera lo incluyen) y se limitan a hacer referencia a su carácter de cavidad subterránea, sin considerar cuál es su origen, si natural o si artificial, ni atender a cuál es su función o su forma, prescindiendo de cuestiones esenciales relativas a su tamaño y a otros asuntos de la geometría, cual es la proporción entre el ancho y el largo, cualquier conocedor de los rudimentos esenciales y de la terminología de los orificios sería capaz de añadirle algunas características adicionales a las cuevas que permitieran diferenciarlas de, por ejemplo, los pozos o los túneles, de las minas y de los cráteres. Con la cueva latina, con «cavus», asocia el castellano lo hueco. La cueva es, ante todo, una oquedad subterránea, una ausencia que puede llegar a adquirir la consideración

arquitectónica de habitación; es un vacío vinculado a lo cilíndrico, delimitado inferior, lateral y superiormente (envuelto) por una única superficie continua (carece de aristas), que tiene al final una obstrucción que cierra el paso y que comienza con una abertura que hace a ese vacío frontalmente accesible. Es consecuencia de la supresión de una masa lineal de materia terrestre causada, entre otros posibles agentes, por un venero de agua, por un desplazamiento tectónico (aunque es entonces cuando se debiera denominar gruta) o por una perforación humana intencionada. Si una cueva es una cavidad producida en la tierra, la gruta es una oquedad practicada en la roca: una y otra, cueva y gruta, interiores, hilos de espacio enterrado, ausencias vermífugas sepultadas en el seno terrestre.

No cualquier abertura practicada o producida en la materia se puede definir con la palabra agujero: término que proviene de aguja, que deriva del objeto que provoca la cavidad y que responde a su forma. Para que el sustantivo sea oportuno es necesario que la abertura, al menos en su origen, tenga un contorno de apariencia redondeada y que dimensionalmente prevalezca la longitud sobre el ancho, si es que se está llamando longitud a lo que en función de la posición del agujero se podría llamar profundidad u hondura, y ancho a lo que, si fuera estrictamente circular, debiera denominarse calibre. No toda cueva es, según lo anterior, un agujero, aunque la mayoría de ellas tengan algo que ver con él; tampoco es un orificio, como sí lo es una puerta o un esfínter. Para distinguir entre un agujero y un orificio algunas definiciones recurren al origen y a la regularidad formal de la abertura (de los labios, por llamarlos metafóricamente, de la oquedad que inauguran). Así, un agujero, contradiciendo su filiación con la aguja, sería una abertura generalmente producida por una causa natural o por una razón accidental, y que por no responder ni a una intención ni a un deseo de la razón, presenta bordes imprevistos e irregulares: un perímetro en el que resulta dificultoso o imposible reconocer la forma elemental que lo regula, en cuyo trazado es complicado reconocer una curva o un polígono reglado. Un orificio, sin embargo, es o bien una abertura intencionada derivada del pensamiento geométrico (con-

secuencia del proyecto, producto de la ideación), y en consecuencia, que es artificial y está causada por una acción humana, sea o no practicada con la intermediación de alguna herramienta, o bien una abertura que aunque tenga un origen no atribuible a una mentalidad destructora, se produce para cumplir un fin predeterminado o un pequeño conjunto de funciones específicas. Un orificio es entonces, desde su consideración formal, más regular que un agujero y, cultural y lingüísticamente, según aclaran algunos diccionarios a mano, así el de la Real Academia de la Lengua Española como el de María Moliner, menos vulgar. Arquitectónicamente un orificio es consecuencia de un proyecto, mientras que un agujero es consecuencia de un accidente o, de acuerdo con Marcel Duchamp, a propósito de la fractura de su *Gran vidrio*, de la participación productiva del azar.

Por esta razón no es casual que la palabra orificio se la hayan apropiado, en gran medida, las ciencias técnicas y aquellos saberes que más tienen que ver con la biología, y que hayan renunciado a usarla con propiedad las disciplinas que se ocupan de la conformación terrestre, bien sea la cartografía o la espeleología, resultando imposible tanto encontrar un mapa del norte de la provincia de Almería en el que leer *Orificio de Los letreros* en vez de *Cueva de Los letreros*, nombre con el que comúnmente se alude a este lugar, aunque tampoco de una cueva se trate sino de una cavidad de profundidad despreciable frente a la desmesura dimensional de su fachada, cavidad que es apenas un socavón en una pared rocosa, como igualmente es difícil oír a un espeleólogo referirse a los peligros del orificio por el que acaba de dejar caer la cuerda para bajar a profanar algunos misterios telúricos. Si en vez de al espeleólogo, que siempre que piensa en orificios no se le ocurren más que los orificios humanos, no los abiertos por los seres humanos sino los que en los cuerpos de los humanos están abiertos desde que nacen, unos para que el primer aire aspirado los haga vivir, otros para que ese aire primero les permita llorar, y así cada uno de ellos programado para cumplir con una misión genética que le posibilite traficar con el mundo, misión o cometido que, es innecesaria su demostración, a menudo se tiende a violar imponiéndole el

cumplimiento de funciones para las que no estaba inicialmente previsto; si en vez de al espeleólogo o a la espeleóloga se espía ahora al minero, tampoco se le oirá decir que entra al orificio a excavar o que desciende al agujero a extraer minerales, salvo que piense que la mina, que es como a diario la llama, también podría convertirse en su sepultura y entonces, por despecho y para ofenderla, la llame despectivamente agujero. Y sin embargo una mina, cualquier mina corriente que algunos horadaron o que alguien abrió para sacar lo que estaba escondido en el subsuelo, al igual que los túneles, aunque con otra intención, tiene más de orificio que de agujero.

El orificio artificial responde a una causa pronunciable, a un motivo que lo origina, como es el pasar de un lugar a otro, en el caso de los túneles, perforando lo que se interpone entre los extremos, o dejando un hueco, interrumpiendo en un lugar la continuidad de la materia para que, por ejemplo, sirva de puerta. Un túnel es una puerta profunda que, sabiendo que se trata de un túnel porque acaso desde el inicio, incluso antes de entrar, puede verse al fondo, recortada en la oscuridad, su salida, tampoco nadie podría llamar con propiedad cueva, al igual que no es aconsejable llamar cueva a la mina si se ve emerger de ella a alguien empujando una carretilla con las manos y la cara tiznada de negro. Aunque no obstante, ni la artificiosidad ni la intencionalidad, y ni siquiera la funcionalidad, son preceptos suficientes para evitar llamar cueva al túnel o a la mina, que en su esencia son modalidades de cueva porque de la definición de cueva, aunque parcialmente, participan. Cosa distinta es la costumbre, o como en este caso, la fertilidad del lenguaje cuando inventa palabras más precisas que permiten eludir lo genérico y diferenciar entre diversos tipos de cavidad, como es el caso de las cuencas, mineras o no.

Una sima es una cavidad grande y muy profunda abierta en la tierra que, por su desmesura, puede recordar a los abismos y, por la verticalidad de sus paredes, a los precipicios. Un socavón no es una sima pequeña, porque si así fuera adjetivada dejaría en ese instante de ser una sima, sino un hoyo resultante del hundimiento del suelo por haberse producido una oquedad

subterránea; también es la denominación de una cueva excavada en una ladera. La sima y el socavón, para serlo, tienen que haber sido provocados por causas naturales, por un desprendimiento o por una depresión accidental. Un cañón es un tipo de tubo y, en consecuencia, una forma que tiene que ver con los cilindros huecos. Si el tubo es corto, se le llama caño, que como la caña, la cánula, el canuto, el canal, el canalón y la cañería, deriva de la «canna» latina; no así el cañón que alude a los caminos estrechos entre montañas que generalmente discurren por los cauces de los ríos. Una cueva no es un tipo de tubo porque la misión principal de los tubos, al igual que la de los pasillos, es comunicar, servir de conducto para que la materia pueda pasar de un sitio a otro, mientras que la función de la cueva no está relacionada con la comunicación de los extremos sino con el acceso y con la estancia. Los tubos conectan, como los túneles, aquello que se encuentra en cada uno de sus extremos: a Thomas Bernhard, cuenta él mismo en *El aliento* (1978), le conectaron uno al pulmón para trasegar los humores infecciosos desde su cuerpo hasta un tarro de pepinillos en vinagre. El latín llama fístula al tubo; el español académico define fístula como cañón por el que pasa el agua y también como conducto ulcerado, acepción que las ciencias médicas precisan diciendo que para ser fístula, sea congénita o adquirida, el conducto ha de ser una comunicación patológica que ponga en contacto anormal dos órganos entre sí o con el exterior. Las fístulas son una advertencia sobre los peligros de las comunicaciones innecesarias, sobre los riesgos de excavar cuevas aleatorias: al abrirlas sin prevención, que es como decir sin proyecto, pueden liberarse a la superficie las fuerzas infernales recluidas (contra su voluntad, proponen los mitos y las religiones celestes) en el subsuelo, o se puede despertar a los espectros de su sueño y a las alimañas de su hibernación, o haciendo ampliaciones en el sótano de “El Centro”, es posible encontrar, como le sucedió a José Saramago en el vigésimo apartado de la novela del año 2000 que tituló *La caverna*, con los habitantes, aún en vigilia, de la caverna platónica.

Las cavernas son competencia de la arquitectura (Giovanni Battista Piranesi, Fernando Higueras, Álvaro Siza, Peter Zumthor, Félix de Azúa



Fig. 3. Hans Memling, San Jerónimo, 1485-90, óleo sobre tabla, 87'8 x 59'2 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea. Fig. 4. Hans Memling, San Jerónimo con el león, 1485-90, óleo sobre tabla, 37'0 x 24'5 cm, Colección privada.

en su *Autobiografía sin vida* a propósito de Chauvet y Altamira y no Juan Navarro Baldeweg por la neocueva): una forma esencial de la arquitectura y un concepto arquitectónico relacionado con el de habitación, vinculado a la noción elemental de cavidad, de seno, de ámbito humanizado, de cobijo, de resguardo, de caja en la que no es posible diferenciar entre cerramiento y estructura, entre límite y frontera. La caverna, como la habitación o la caja, es una idea que puede adoptar formas diversas, materializarse con un aspecto diverso. La caverna es la cueva habitada por el hombre, la oquedad domesticada por la especie, el vacío en la materia terrestre que es usado como

arquitectura por alguien que lo elige como refugio, como residencia, como estancia provisional. La caverna, demuestran la arqueología y la antropología, fue una de las arquitecturas primarias, uno de los lugares elementales en los que guarecerse. No la caverna al completo sino su limen, apenas lo que hace en ella de umbral, el tramo hasta donde llega la luz diurna. La caverna no se extinguió tras la invención de la cabaña, tras la sustitución como residencia del espacio lineal (preexistente) por el espacio centralizado (proyectado). La caverna sobrevive disimulada en otras formas arquitectónicas, transformada, por ejemplo, en las distintas versiones de celda que se conocen. La iconografía de san Jerónimo, entre otras, demuestra esta teoría, tanto si se atiende a las versiones grabadas por Alberto Durero o a las pintadas por Hans Memling () como si se lee el artículo de Alison y Peter Smithson: las primeras imágenes muestran a Jerónimo penitente, quizá martirizándose al golpearse con una piedra, arrodillado en la boca de la caverna que eligió como domicilio; las segundas exhiben a Jerónimo reflexivo, sentado en su escritorio, dentro de la celda cavernaria que le sirve de residencia monacal.

San Jerónimo, san Antonio y otros tantos eremitas escuálidos y simbólicamente vestidos con harapos, dice la tradición cristiana, usaron la cueva como lugar de retiro y como arquitectura alegórica del hombre solitario y aislado, del célibe que no tiene trato afectivo con las cosas que lo rodean. Dice Isidoro de Sevilla en el libro XV de *Etimologías* que “*monasterio es la habitación de un solo monje: en griego mónos significa «solo», y stérion «residencia»*. Es decir, «*habitación de un solitario*». A una congregación de habitaciones para solitarios es a lo que con el tiempo se le llamó monasterio, y luego, cuando las formas elementales fueron organizándose en estructuras residenciales más complejas y necesitaron de otras dependencias en las que posibilitar la comunión de lo urbano, convento. Pero es en la celda, en el dormitorio escueto y rudo, en el cuarto mínimo, en la habitación oscura y enclaustrada en la arquitectura en la que persiste la memoria de la cueva original, de la cueva primera que una vez civilizada pasó a tener la consideración de caverna.

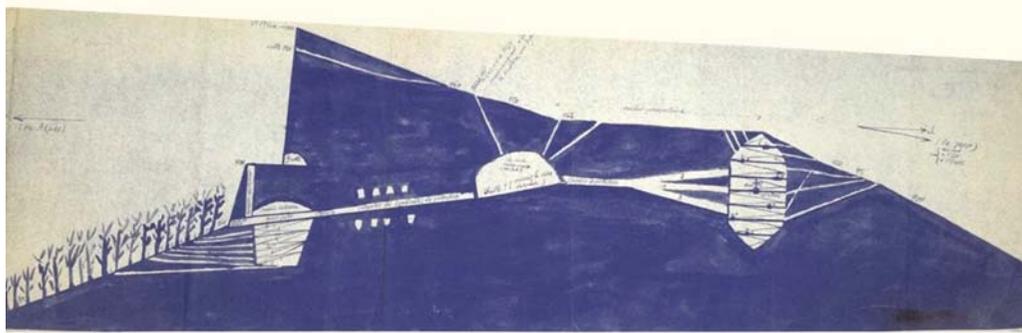


Fig. 5. Edouard Trouin, propuesta de la Basílica La Sainte-Baume para Le Corbusier, 1948. Fig. 6. Le Corbusier, propuesta de la Basílica La Sainte-Baume para Edouard Trouin, 1948.

En el concepto de caverna reside la idea de espacio habitado, no así en el de cueva, que remite a lo desocupado, a la habitación en potencia, a la posibilidad de un lugar apto para ser habitado por el hombre para satisfacer alguna de sus necesidades o su voluntad, o simplemente que es susceptible de serlo por tener unas condiciones mínimas para ello, y que por el acto, solo por ser usado como cobijo, se transforma en arquitectura. La historia o la potencialidad de la habitación es la que convierte, en definitiva, a una cueva en una caverna (o, según otros, a una gruta en cueva). Y una caverna, tal vez con más intensidad que otras formas habitables, es un esquema y, tal vez, un resumen de la arquitectura y una hipótesis del universo.

Topología de la cueva

Una cueva es una puerta profunda, la más profunda y la más oscura, o una sucesión de innumerables puertas que modifica a quien las atraviesa. En la cueva excavada por la mano del hombre el acto fundacional es la construcción de la puerta. Solo la arquitectura negativa, la de la supresión de la materia, se inicia con la horadación de la puerta, con la boca del agujero, con la inauguración y la destrucción del limen. La puerta y la cueva son formas genitivas y germinales de la arquitectura.

En la idea de cueva reside lo horizontal: rechaza, en principio, la posición vertical. La cueva es la arquitectura antónima de la torre. No hay cuevas verticales así como no hay pozos horizontales. En la cueva y en el pozo es posible reconocer también una cierta posición, un principio formal que es determinante. Un pozo siempre es un hoyo, una abertura natural o artificial, de apariencia redondeada que penetra perpendicular en la superficie de la tierra, más o menos dirigida a su centro. Un pozo no es una cueva, aunque uno pueda estar dentro del otro y el otro dentro del uno; puede haber un pozo dentro de una cueva o un pozo ser una parte interior de una cueva; puede haber una cueva dentro de un pozo o ser una parte interior de un pozo una galería; para ser cada uno lo que es, ha de comenzar siéndolo y no serlo después. En cuestión de pozos y de cuevas el principio es lo que más importa: son las primeras trayectorias lo que los denominan. Es la apariencia la que le asigna uno u otro nombre a la abertura, y será el posterior análisis quien matice la aproximación inicial, quien vaya proponiéndole otros términos más adecuados a la aventura de intentar definir con palabras las cosas, de buscar la huella de la arquitectura en las formas que parecen ajenas a ella.

De las cuevas solo se puede dibujar una parte: son, al completo, inexpresables. Son, como la Kore griega de la que habló Giorgio Agamben en *La muchacha indecible*, como la Perséfone del lexicógrafo alejandrino Hesiquio,

indecibles. Nunca ha habido, y quizá nunca haya, palabras precisas para todo, aunque combinándolas con mayor o menor acierto siempre se puedan encontrar unas pocas de ellas capaces de expresar lo que se pretende decir, o siquiera de aproximarse, de decir algo de lo que se piensa o se cree pensar mientras se avanza en el proceso de la comunicación. El diccionario de la arquitectura, que pone nombres a cada una de las partes, por menudas que sean, del orden dórico, no tiene más nombre para la cueva utilizada como casa primigenia que el de casa-cueva. Una cueva habitada por un ser humano, quizá por una persona, es una cueva a la que el habitante puede referirse llamándola casa, hogar si se pone poético o si tiene el fuego encendido, o, como aquí se propone, simplemente caverna.

La cueva, más que una cuestión formal es un asunto topológico, la cualificación de una parte del espacio. Este espacio está caracterizado fundamentalmente, con independencia de sus condiciones térmicas u olfativas, de sus dimensiones y de su geometría, por una ausencia: la de la luz. La cueva es un espacio oscuro, sombrío; una transición desde la luz inicial a la oscuridad final, y también, en sentido contrario: un nacimiento al día desde la noche. Sus deficiencias lumínicas se van acrecentando conforme la cueva se va haciendo más profunda, adentrándose en lo negro, humedeciéndose. Será esta carencia, esta enemistad con la luz natural, este distanciamiento de la claridad del día y su hermanamiento con la sombra absoluta y la umbría más rotunda, la responsable de una buena parte del entendimiento simbólico de las cuevas. En ellas habita la noche y sus peligros, y sus criaturas y sus miedos. Los laberintos más antiguos de los que se tiene memoria son cuevas ramificadas, sistemas de intrincadas galerías: esquemas del temible interior cavernoso de la tierra. Así, el petroglifo de Luzzanas, en Cerdeña, grabado en roca a la entrada de la gruta hace más de 5000 años, es un mapa y una advertencia, la cartografía para profanar y salir indemne del submundo y un amuleto contra el peligro de extraviarse en su seno. Las cuevas de Gortina, en las que el mítico Minos estabulaba sus bueyes y su toro blanco, tiene su réplica positiva en el también laberíntico (dedálico) Palacio de Cnosos ex-

cavado por Arthur Evans, con su sistema de cuevas paralelas, en una de las cuales podría haber instalado su estudio parisino Le Corbusier.

La cueva elemental es, ante todo, una ausencia de luz y, en este sentido, un espacio negativo. Es una merma porque en cuanto a construcción es resultado de una supresión de la materia, de restarle una parte tubular a una informe totalidad compacta; porque es un interior que se adentra, que penetra, que hurga, que horada; porque su dirección primordial es la que va de adentro afuera. Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* dice acerca de las cuevas en el Libro XIV, aquel que trata sobre la tierra y a sus partes, en el capítulo que titula *Montes y otros nombres de lugar*, que: “«*Lustra*» (cueva) son las oscuras guaridas de las fieras y los cubiles de los lobos; por eso a las «*lustra*» se las denomina también «*lupanaria*». Es palabra creada por antífrasis, ya que precisamente tienen poca claridad («*inlustrare*»)". En *Sobre los lugares inferiores* añade: “«*Specus*» (cueva) es un lugar horadado bajo tierra y que puede contemplarse". Es decir, que las cuevas son lugares habitados por animales, y en especial por el lobo, pero sobre todo, que son lugares subterráneos y oscuros, faltos de luz, no ilustrados. La cueva es cueva, propone Isidoro, porque es un lugar que carece de luz en su interior y que puede ser contemplado superficialmente desde el exterior. El etimólogo, al tratar sobre las cuevas bajo los epígrafes que dedica a los *Montes y otros nombres de lugar* y a *Sobre los lugares inferiores* está insistiendo en la consideración de la cueva como lugar, como forma específica y capaz de conformar un lugar diferenciado vinculado a la orografía de los montes y a las posiciones inferiores respecto a un exterior prevalente.

Las cuevas son oscuras: negras. El negro es el color de los agujeros y de los orificios, la puerta por la que pueden escaparse confundidos los colores. Renoir, ya viejo, contempló con perplejidad los cuadros que su amigo Matisse le enseñaba; estaba en descuerdo con el uso pictórico que este hacía del color negro porque creía que usarlo era una manera aberrante de hacerle agujeros al lienzo. Cuando Lucio Fontana horada o rasga los suyos, cuando corta el lienzo blanco con una herida vertical, está introduciendo el negro en su pintura, dejando que la oscuridad del fondo y de la sombra afloren a

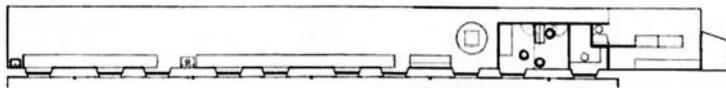


Fig. 7. Petroglifo en la Tumba del Laberinto, Luzzanas, Cerdeña, 3000 a.C.

Fig. 8. Francesco Borromini, Escalera en el Palacio Barberini en Roma, 1625-33. Fot: J. J. Parra.

Fig. 9. Planta del Palacio de Cnosos en Creta. Fig. 10. Planta del estudio de Le Corbusier en el número 35 de Rue de Sèvres, París, por A. Rüeg y B. Tomen.

la superficie pictórica. La ciencia ha demostrado con sus fórmulas y con sus telescopios sin lentes que la explosión termonuclear de una estrella puede provocar un agujero en el universo. Poética o innecesariamente, y al contrario de cómo los intuyera El Bosco en el *Paraíso*, la astrofísica ha denominado a estas ausencias agujeros negros: negros a esos fenómenos que suceden en un universo negro y vacío en el que la luz y la materia no son significativos ni siquiera desde un punto de vista estadístico.

La cueva es el ámbito del sueño, de las realidades que no necesitan la luz para existir o que no depositan en ella su confianza para conocer. La cueva es el territorio, la arquitectura de los ciegos, del cíclope, del topo y del murciélago, de Polifemo y de Minotauro: de Picasso en 1934 para la “Suite Vollard” (*Minotauro ciego ante el mar conducido por una niña*; *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*; *Minotauro ciego guiado por una niña I*, 22.9.1934; *Minotauro ciego guiado por una niña II*, 23.10.1934; *Minotauro ciego guiado por una niña III*, 4.11.1934).

Platón en el cinematógrafo

Aunque podrían citarse fragmentos de la *Teogonía* de Hesíodo en los que los dioses genéticos nacen y pasan su infancia en una caverna, o párrafos de los *Nueve libros de Historia* de Heródoto en los que se conmemoran ciudades cavernosas, fundadas sobre redes de galerías sinuosas, o construcciones verosímiles en las que quien entra se extravía y jamás encuentra la salida, es Platón el primero que usa la caverna como residencia, como estancia y como una metáfora que expandirá su eco hasta *La caverna* saramaguiana sepultada bajo un centro comercial de anillos concéntricos, pasando, entre otros lugares memorables por *La obra* (que algunos traducen como *La construcción*, o como *La madriñera*) que Franz Kafka dejó inconclusa a su muerte.

Es en el Libro VII de *República* donde Platón refiere la que después se ha denominado «Alegoría de la caverna». *República*, escrita a principios del siglo IV a.C. contiene diez libros; es en ella donde con mayor claridad y extensión el filósofo establece su teoría sobre la «Idea del Bien», donde

por primera vez se enuncia una teoría de la ciencia y donde, en relación con su concepto de sociedad, se formula una teoría sobre la educación. Es sobre la educación sobre lo que hablan Sócrates y Glaucón allí: el primero le propone al segundo que se imagine una determinada situación, que vea el escenario que le va a describir y que atienda a la escena al tiempo que sigue sus argumentos manifestando su acuerdo o su desacuerdo con los actos y con las actitudes de los personajes. No se trata de la narración de una historia con moraleja sino del relato de una representación que persigue comunicar, mediante referencias formales, un pensamiento; de la puesta en escena que Sócrates proyecta en la imaginación analítica de su discípulo Glaucón.

El escenario, el sitio, la arquitectura primera en la que se va a desarrollar la historia ejemplar es en una caverna, un lugar ocupado por dos personajes encadenados. Platón dibujará el escenario con pocas líneas: “una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz”; son escasos los datos que aporta para que el lector pueda hacerse una idea cabal de cuál es la disposición de los elementos que ocupan este escenario en pendiente; dice que hay un muro, una pared que probablemente impide la visión de los actores desde el exterior, y un fuego, una fuente luminosa que va a proyectar las sombras de los personajes sobre el fondo de esa caverna cinematográfica. En el sentido del acceso, descendiendo hacia lo más profundo, si se trazara la sección producida por un plano vertical en la cavidad, lo que primero que se encontraría es el paramento ortogonal a las paredes de la caverna, luego el fuego a ras del suelo, y después los personajes, que le dan la espalda a la boca del orificio. Por el exterior pasan figuras que, debido a la intensa luz solar del día, proyectan sus siluetas sobre la pantalla en la que se ha convertido el fondo de la caverna. La pendiente del suelo y la altura del muro han sido calculadas para que la cota de la entrada coincida con la coronación del muro, de modo que la imagen se proyecte en el fondo de la caverna sin ser entorpecida.

Platón, evidentemente y ser consciente de ello, está anticipando una sala de proyección en la que conviven, y quizá se superponen, las sombras

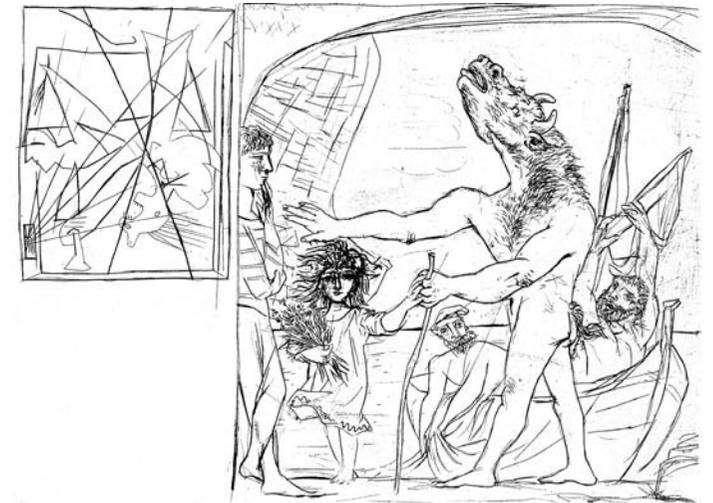


Fig. 11. Picasso, Minotauro ciego guiado por una niña en la noche (Suite Vollard), noviembre 1934.
Fig. 12. Picasso, Minotauro ciego guiado por una niña I (Suite Vollard), 22.9.1934.

de los actores interiores arrojadas por el fuego y las sombras de los actores exteriores causadas por la claridad solar. Los dos personajes enclaustrados son espectadores de la misma representación sombría; ambos desconocen la procedencia y la causa de las sombras, unas en movimiento y otras estáticas; ambos creen que no se trata de una representación, sino que esa y no otra



Fig. 13. El Bosco, El Paraíso: Ascenso del Santísimo, 1500-04, óleo sobre tabla, 86,5 x 39,5 cm, Palacio Ducal, Venecia.

Fig. 14. Bernard Rudofsky, Tungkwang, Honnan, en *Architecture without architects*, 1964.



es la apariencia de la realidad que les es posible conocer (y que para ellos es única). El escenario arquitectónico, que es lo que aquí ahora más interesa, es una cámara oscura, “una morada subterránea en forma de caverna”, y en consecuencia, en cuanto a morada, es un lugar habitado, y en cuanto a caverna, una forma subterránea.

Opinan algunos críticos de Platón que en esta alegoría la caverna es el ámbito de lo visible en el que vivimos, de la realidad perceptible por la luz que emana del sol contenido en la lumbre del fuego; que fuera de la caverna está el ámbito de lo inteligible, de las ideas, de aquello que es perceptible a la

luz de la razón y del entendimiento y que, por tanto, el paso de las tinieblas de la caverna a la luminosidad del exterior no es más que el proceso de la educación. A José Saramago en *La caverna* le interesa, más que la extrañeza, la inmutabilidad de la escena, la pervivencia de la situación cavernaria en la que los personajes permanecen prisioneros asumiendo como su realidad las sombras chinescas que proyecta otra realidad; situación agravada porque, según el relato platónico, aun en el caso de que los encadenados fueran liberados y tuvieran la posibilidad de conocer la causa de las imágenes que consumen, preferirían seguir en la caverna convencidos de que la causa es el efecto, de que la ficción es lo que sucede en el exterior.

Platón es el inventor occidental de las salas de proyección del siglo XX, el primer promotor de salas cinematográficas. Un cine es una cueva negra e inclinada en la que al espectador, como a los personajes del filósofo, le sujetan el cuello para impedir que mire hacia atrás y no se distraiga de lo que sucede al frente, en la pantalla de la representación que por el arte de las sombras y de la noche figurada pronto deja de ser el lugar del espectáculo para convertirse en la ventana del mundo. Quien entra en una cueva se separa del mundo; también quien penetra incauto en un cine. Son formas de abstraerse, de distanciarse, de proyectarse; o de quedar atrapado. El terror del solitario que cae en un pozo seco, o el del perdido que se despeña por una grieta y grita auxilio sin respuesta, es similar al de aquel a quien castigan a pasar una temporada prisionero en un cine vacío; y no es el miedo genérico a la oscuridad, sino el pánico a la oscuridad encerrada e inequívocamente habitada; porque la que engendra criaturas es la noche y no la luz, que solo colabora, en ocasiones, a hacerlas visibles.

El cuarto oscuro, la cámara oscura, es el lugar de la revelación, en el que cualquier destello puede ser percibido. Es un lugar mágico, quizá sagrado, que exige que el que va a ser iniciado permanezca al margen del entorno, que la arquitectura que lo circunda no sea un acontecimiento significativo, no tanto por el riesgo de que esta con sus formas pueda distraerlo como porque es necesario ocultar los artificios de los que se vale para construir ese escena-

rio y así preservar sus secretos. Lo importante de la caverna de la Sibila no es la forma ni la cuantía del espacio, sino la certeza de que se está allí y de que es precisamente en ese punto del universo donde puede suceder lo que se va buscando. Es en ese punto, en ese recinto cuya estrategia es la de disolver los límites impidiendo saber donde se encuentran, donde únicamente puede manifestarse lo oculto.

Durante un tiempo el filósofo (el arquitecto que proyectó Atlántida) no les permite a sus personajes conocer lo de dentro, el interior en el que residen. Han sido privados de la curiosidad: emasculados de la capacidad analítica, del libido de conocimiento. Son insensibles a todo lo que acontece fuera de su campo óptico, a lo que no aparece como representación delante de sus ojos: para ellos no tiene sentido la palabra detrás ni alrededor. Para ellos, que ni siquiera saben que están dentro de esa conjetura denominada caverna, no sucede o nada significa la arquitectura: esa cortazariana *“tura de turas”*.

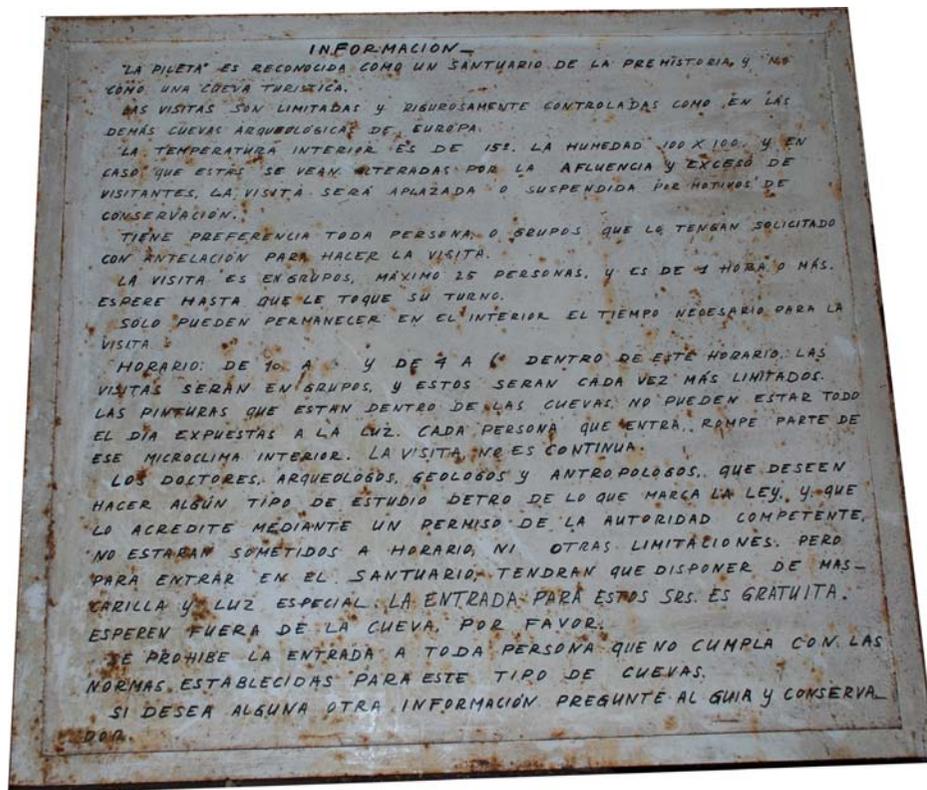


Fig. 1. Letrero informativo en el interior de La Pileta. /jva/

Resumen / Abstract

El río Guadiaro es un paso natural que ha sido utilizado históricamente como conexión entre el Estrecho de Gibraltar y el interior peninsular, a través de la Serranía de Ronda. La línea de ferrocarril Bobadilla-Algeciras realizada por la *Algeciras-Gibraltar Railway Cia* entre los años 1890-1892, aprovechando el cauce del río, estableció una conexión que llegó a tener una dimensión internacional ya que puso a ciudades como Ronda, Algeciras o Tánger, al alcance de viajeros procedentes de Europa. En el entorno de la Sierra de Líbar, abiertas en las laderas orientales que se asoman al Guadiaro, y en las proximidades de la localidad de Benaoján, se sitúan dos de las más importantes cuevas prehistóricas del sur de la Península Ibérica como son las cuevas de La Pileta y El Gato. Estas cuevas fueron escenarios de una serie de exploraciones e investigaciones de las que ha quedado un rico conjunto de imágenes y textos que van desde la pintura paisajista del romanticismo decimonónico andaluz, a los primeros estudios del arte parietal prehistórico, la paleontología y la ingeniería hidráulica, entre otros. De la mano de M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., es posible descubrir un patrimonio exquisito que se suma al propio valor de las cuevas y el paisaje serrano. La trascendencia que tuvieron estos trabajos en el arte y la cultura contemporánea, al descubrirse que la huella dejada por los humanos primitivos no estaba tan lejos de los asuntos que agitaban la modernidad, son expuestos en algunas conexiones hechas entre las obras de Breuil, Le Corbusier y el escritor George Bataille.

The Guadiaro River is a natural crossing that throughout history has been used as a connection between the Strait of Gibraltar and the interior of the Iberian Peninsula, through the Ronda mountain range. The railway line Bobadilla-Algeciras, built by the Algeciras-Gibraltar Railway Cia between 1890 and 1892, taking advantage of the riverbed, established a connection that went on to have an international scope, since it made cities such as Ronda, Algeciras, or Tangier accessible to travellers coming from Europe. In the surroundings of the Líbar mountain range, opening on the Eastern mountainside near the town of Benaoján are two of the most important prehistoric caves in the South of the Iberian Peninsula, La Pileta and El Gato caves. These caves were the settings of a series of explorations and researches of which a rich combination of pictures and texts has remained, ranging from the landscape paintings of the Andalusian nineteenth-century Romanticism to the first studies on the prehistoric parietal art, paleontology and hydraulic engineering, among others. Through M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., it is possible to discover an exquisite heritage adding to the value of the caves and the mountain landscape. The importance that these works had on the art and on the contemporary culture, since it was discovered that the trace left by the primitive humans was not too far away from the affairs that shook the modernity, is exposed on several connections found among the works by Breuil, Le Corbusier, and writer George Bataille.