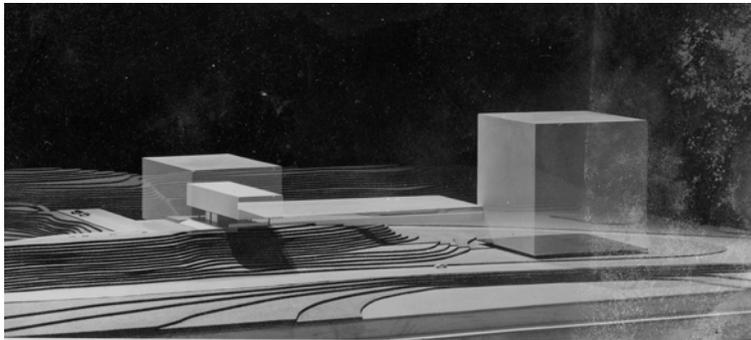


6 Los vacíos construidos.

La documentación del concurso recoge una secuencia de maquetas tituladas de la siguiente manera: “**maqueta del espacio activo planteado, maqueta de la realidad física y superposición espiritual**”.

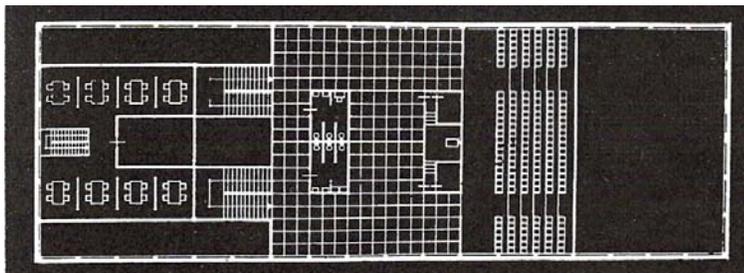


Espacios activos.

La memoria del proyecto señala al vacío como el elemento principal sobre el que desarrollar la intervención. Con este objetivo trabajan las actuaciones sobre el cerro. El vacío lo tratan siguiendo dos procesos: el primero implica una adaptación del mismo según la funcionalidad de cada versión, el segundo consiste en mantener el definido desde la primera propuesta. Esto puede llevarnos a una lectura jerarquizada de los mismos.

No todo lo que aparece hueco en la intervención tiene el mismo valor ni la misma cualificación.

La primera versión presentaba un prisma con tres niveles y los huecos se abrían en la zona del salón de actos y de la biblioteca, ninguno en los distribuidores de cada planta.

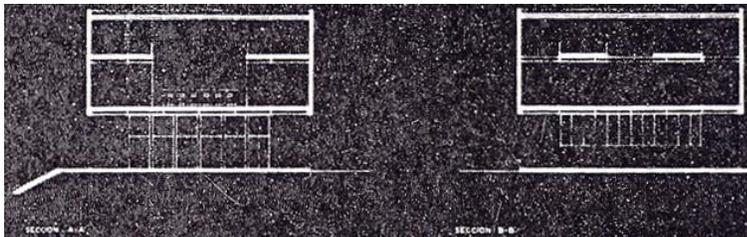


Planta segunda Versión 1.

La tipología del auditorio es convencional, de patio de butacas y anfiteatro, con lo que su forjado segundo solo podría cubrir parcialmente el inferior por ser esta la única manera de resolver la visibilidad de todos los espectadores sobre el estrado del conferenciante. Esta doble altura que se produce es de carácter exclusivamente funcional. Razones similares podemos argumentar en la biblioteca donde las zonas de doble sección se localizan sobre los puestos de lectura y de entrada. El forjado interrumpe esta situación encima de los muebles destinados al archivado de los ejemplares de consulta. La sala sólo tiene luz natural de tipo cenital. En buena lógica la iluminación es un aspecto primordial para estos lugares con lo que se hace necesario que la luz exterior pueda ser conducida hasta los usuarios, de esta forma la única vía posible es conducirla a través del forjado segundo sobre las mesas ubicadas en planta primera.

En la segunda versión el jurado reprocha problemas de funcionalidad en la propuesta elaborada. Los autores realizan más aperturas entre el forjado de planta segunda y el de la planta primera. Después de esta operación la luz alcanza la cafetería, los baños, y a más zonas de la biblioteca. Ahora todas las dependencias públicas ya disponen de luz exterior, aunque ella provenga desde el techo. Se puede entender que el problema de la iluminación es tratado desde una perspectiva operativa: garantizar la vinculación con el exterior de todos aquellos espacios que así lo requirieran. Podemos entender que si ante la objeción del tribunal ellos responden de esta manera: **“No obstante, en un afán de atender al máximo las observaciones que se nos hicieron, hemos vuelto a considerar la solución adoptada bajo el punto de vista del FUNCIONALISMO MECÁNICO, que ha sido más puntualmente precisado. (...), así como apertura en planta segunda de nuevos vacío que aseguran una más total iluminación de la biblioteca, los aseos y**

el bar (...)” no están valorando condicionantes que alteren o afecten su idea de espiritualidad respecto este Monumento. Estos vacíos no tienen una componente de trascendencia porque sirven a unos fines de utilización y confort físico. Entre una versión y otra se alteran aquellos elementos que no modifican el proyecto, sino que lo hacen más práctico funcionalmente. El prisma, que soporta el programa requerido en la bases, no está formulado en términos estrictamente espaciales que desarrollaran el ideario soporte de la memoria. Este volumen presenta una conformación radical: el perímetro macizo y la cubierta transparente en su totalidad. Al introducir los pisos interiores, esa espacialidad continua y orientada hacia la vertical se interrumpe. Las aperturas nos remiten al elemento abarcante de la cubrición. A través de todas ellas siempre comprobamos que estamos en el mismo volumen.



Secciones transversales Versión 2.

Oteiza y Puig no proyectan una segregación de espacios, todas las estancias están unidas en el techo, desde todas vemos el vidrio que se extiende por las diferentes salas. La referencia al ámbito mayor es constante y continua. Otro hecho que marca ese aspecto totalizador del prisma lo encontramos en la representación de la sección longitudinal, en ella se grafía completamente las vigas en celosía de los muros laterales convirtiéndose esas triangulaciones junto con la cubierta en los elementos más característicos del volumen ⁽¹⁾. Oteiza y Puig escriben en la memoria de la segunda fase lo siguiente: **“se eleva el bloque y se soporta como una viga vaciada, con una indudable y secreta emoción religiosa suficiente en sí misma como plástica monumental (...)”**. Las maquetas de trabajo, los planos no eran del agrado del vasco ⁽²⁾, en ningún momento presentan la espacialidad interna del volumen que corona el cerro. La más próxima a ese concepto sería la que realizan con la estructura desglosada, el resto solo presentan los aspectos externos de la intervención. Con estos elementos podríamos entender que la idea más importante, al respecto del prisma, buscaba la construcción de un contenedor limpio, un espacio cerrado en todos sus laterales y abierto al cielo ⁽³⁾. El concurso impone un programa, pero éste puede ser un obstáculo para los planteamientos originales de los autores ⁽⁴⁾. Si se incide constantemente en unos aspectos a la hora de representar el proyecto, si se modifican, sin crítica alguna, elementos característicos del programa y siempre se aprecia una tendencia al vaciado del volumen, a la lectura

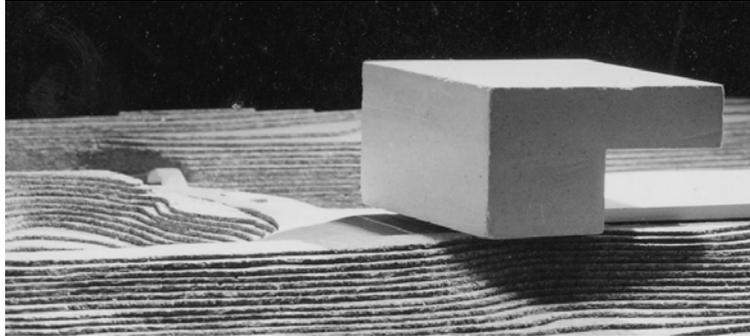
(1) Ver sección longitudinal.

(2) Tras entrevistarnos con los arquitectos Maíz y Herrada, que trabajaron con Oteiza, señalaron el desprecio que el escultor demostraba por los dibujos arquitectónicos.

(3) PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 77.

(4) Bases del Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez. Montevideo (2º trimestre) 1957. Pág. 9.

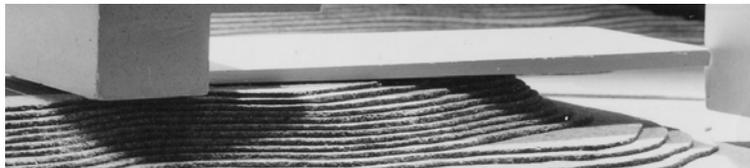
única del mismo podemos entender que ésta era la idea constructora del volumen. Volviendo a la *maqueta del espacio activo planteado* contabilizamos tres únicos volúmenes uno en forma de "I" invertida dependiente del prisma.



Espacio activo del prisma.

Este elemento presenta una zona ceñida por las paredes y otra expandida en la cubierta. El volumen se abre en la parte superior, busca la extensión y la apertura a lo largo del firmamento. Casi podríamos relacionarlo con una pirámide invertida ⁽⁵⁾ o con los huecos en la playa en los que el Oteiza infantil se refugiaba.

La viga volada cambia en dos aspectos entre una y otra versión. El primero debido al cálculo estructural y el segundo a su posicionamiento. Es un muro físico pero al igual que en el caso anterior posee un campo de influencia. Este es superficial, no hay un volumen que vaciar ni un agujero que horadar.



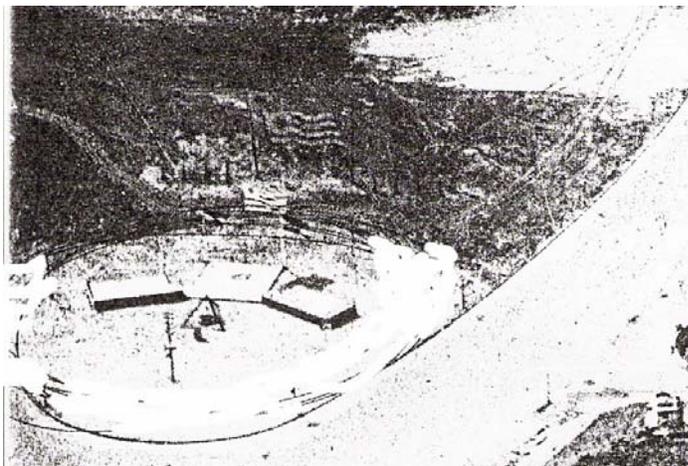
Viga extrusionada.

Se produce una extrusión en fondo de su superficie apareciendo un elemento cobijado por el prisma, que construye toda la base de la cima expandiéndose en el vacío hasta alcanzar la losa. Su influencia es similar a una plaza. No podemos considerar un hueco o una concavidad lo derivado de esta viga, pero sí supone la enmarcación del entorno, la eliminación del contacto con la colina y la conducción, sobre el valle, buscando el elemento más bajo. Podríamos hablar de un elemento que aísla del contacto con el terreno y que une el prisma y la losa. Esto se afirma cuando en la primera memoria se le describe así: **“con esta indicación lógica, mínima y formal, se nos revela todo el sentido espacial propuesto y el justo tratamiento de su integración total”**. Un

⁽⁵⁾ Tras entrevistarnos con los arquitectos Maíz y Herrada, que trabajaron con Oteiza, incidieron en el concepto de pirámide invertida que Oteiza describía como orientación hacia el cielo.

campo vacío, no un volumen, una superficie limpia que nos desvincula del medio y nos liga a la intervención. Su direccionalidad no es vertical, es horizontal, busca conectar dos elementos entre sí, conducirnos entre ellos. Es una plataforma vacía que corona y elimina la topografía del cerro. Es un elemento clave para construir la unidad de una intervención de piezas dispersas.

En este punto se hace necesario el valorar el siguiente hecho: sólo hay un elemento que no se ve alterado a lo largo de todo el proceso, la losa que se ubica en el punto más bajo de la colina. Los componentes desde el origen de la propuesta hasta la versión definitiva sufren diferentes alteraciones salvo esta pieza. Dos hechos son inalterados: la idea de proyecto y la losa. ¿Cabe pensar que esto es lo fundamental en su proyecto?. Sus intenciones, ¿se construyen con esta superficie?: **“Plano oscuro de piedra, levemente separado de la tierra, sobre una placa de hormigón, como una base de un gran prisma recto, una vacía y monumental soledad que necesita ser integrada en el paisaje, contra la misma naturaleza y desde la arquitectura”**. Algunas claves de este elemento las debemos localizar en un periodo anterior. En 1956 y como consecuencia de la resolución adoptada por el Parlamento de Uruguay se coloca con gran aparataje institucional la primera piedra del memorial. Ésta se ubica en la cota más baja del cerro y bajo la cobertura de la bandera nacional.



Banderas conmemorativas de la primera piedra del Monumento.

Es el punto fundacional del Monumento y aquí se construye la losa, ocupando el origen de la operación.

Existe otro hecho que puede resultar anecdótico pero que Oteiza recoge en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y es el que indica que los nobles en las culturas precolombinas enterraban a



Homenaje al Padre Donosti en Aguiña (1958).

sus nobles en las zonas bajas de los territorios ⁽⁶⁾. Oteiza y Puig ya disponen su pieza en el lugar más emblemático y simbólico de “Las Canteras”. La forma de construirla supone una separación del contacto con el terreno y una ocultación de los soportes. Su acabado es en piedra negra y es solo en esta pieza donde se emplea este material ⁽⁷⁾.

El *cromlech* los autores lo señalan como referente de la espacialidad que persiguen. Los cromlech que Oteiza ha conocido se sitúan en Aguiña y ⁽⁸⁾. Representan la comunicación sacra, son elementos de transcendencia desde su lectura estética ⁽⁹⁾. En el año 1956 Oteiza construye, junto a Luis Vallet, el Monumento al Padre Donosti en Aguiña-Lesaka. Escriben lo siguiente: **”Esta piedra debe producir una impresión de gravedad, de soledad también de una presencia distante, irremisible, como las piedras que desde nuestra prehistoria la acompañarán, la acompañarán mucho más, ciertamente, que nosotros”** ⁽¹⁰⁾. Lo anterior aparece en la memoria que acompañó a la intervención en la colina navarra, pero podríamos extender esa definición a otro lugar muy lejano en el espacio, pero muy próximo en el tiempo de ejecución: “Las Canteras” de Montevideo.

El aislamiento que Oteiza y Puig definían en su propuesta parece tener este claro antecedente. Construyen otra *piedra negra* pero que busca condensar su planteamiento espacial. El territorio y el conjunto lítico que el de Orio encuentra en Aguiña impactan de manera definitiva en la manera de entender el vacío y el espacio. El cromlech es tomado como paradigma de sus aspiraciones y de sus realizaciones. No se centra en la formalización, sino en la concepción: **“Todo tiene que venir al Cromlech. Un espacio vacío, desocupado, un espacio religioso”** ⁽¹¹⁾.

⁽⁶⁾ OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit.

⁽⁷⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 89.

⁽⁸⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Págs. 19-22.

⁽⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Págs. 16-17.

⁽¹⁰⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 23.

⁽¹¹⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 22.



Cromlech en Aguiña.

El euskera nos aporta una palabra para acercarnos más al hecho: *uts* que significa vacío y puro. La interpretación que realiza Oteiza, no se ajusta a lo que la arqueología y la antropología propondrán, pero él lo analiza desde la estética. Es un elemento aislante que corta la relación con el medio donde se define. Esa porción de suelo que es segregada supone el

lugar donde el hombre se encuentra consigo mismo y su conciencia. Espacio sin estar ceñido por elementos físicos, espacio desocupado. Su función es de corte metafísica y busca ser un área para la *conciencia* para poder llegar a los demás y lo *Absoluto* ⁽¹²⁾. No se trata de una propuesta material, se dirige a lo sagrado para trascender el *sentido trágico* de la vida ⁽¹³⁾. Es un lugar destinado al espíritu ⁽¹⁴⁾. Y volvemos a Montevideo: **“Es cierto que me ha tocado a mí anticipar la nueva naturaleza del espacio religioso como planteamiento desde lo estético de la desocupación espacial en la arquitectura, al mismo tiempo que proponía (Concurso internacional de Montevideo, 1959-1960) el concepto nuevo de lo monumental como neutralización de la expresión, como negación de lo monumental, por el planteamiento de signo receptivo de un espacio vacío neutral (nuevo espacio-cromlech)”** ⁽¹⁵⁾. Esta es su propuesta.

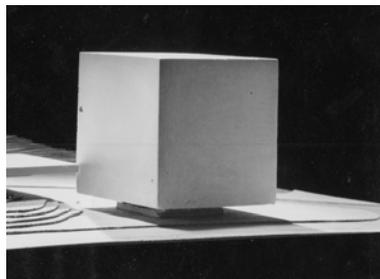
Los cromlech responden al siguiente esquema: circunferencias de pequeñas piedras que limitan un área de terreno. Más allá de los elementos que los forman, estamos ante una construcción definida por su perímetro puntual. Las piedras no definen un muro continuo y opaco, se insertan en el terreno puntualmente. Aíslan una parte del territorio, crean una singularidad en el mismo. Por suelo, la tierra y por techo, el cielo; la vertical es la principal dirección definida por este espacio. En el Monumento a Batlle, encontramos un elemento similar: la losa. Una superficie diferenciada del resto de la intervención y del cerro. Su elevación intersticial indica un ámbito diferenciado. El perímetro de pequeñas piedras es sustituido por las cuatro aristas elevadas de la losa negra. No construye un cierre físico, define una *frontera* desde la altura. No comparte plano con el territorio generando así una segregación del mismo. Es una superficie condicionada por el eje vertical. El muro de enlace está suspendido sobre la misma, una señal que indica una vía a seguir. El volumen *virtual* queda definido, de manera sutil y sin cerrar el lugar. *La maqueta del espacio activo planteado* así lo registra: **“base de un gran prisma recto”**, con escayola los autores confeccionan un cubo cuya base es la losa y que soporta el volumen de influencia con mayor entidad de toda la intervención.

⁽¹²⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Pág. 40.

⁽¹³⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Pág. 14.

⁽¹⁴⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Pág. 42.

⁽¹⁵⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Pág. 45.



Espacio activo de la losa.

Es la pieza que mayor protagonismo adquiere en la propuesta, el espacio que los autores quieren crear como fundamento de su propuesta. Esta parte del proyecto no sufre transformación alguna en las dos variantes del concurso, aparece en el sitio más emblemático y es, cuantitativamente, el elemento mayor; encontramos varios indicios que la cualifican como la pieza clave del memorial, el *espacio-cromlech*.



La losa negra.

Por un lado construyen un espacio delimitado como volumen y por otro un espacio definido por una superficie. Dos ámbitos direccionados hacia el cielo, uno con un mecanismo de pirámide invertida, desde la puntualización de la entrada hasta la extensión de la cubierta. Otro como un prisma limpio pero sin *corporeidad*. Los dos aislantes uno con muros, otro con perímetro. Ambos unidos para formar **“la unidad espiritual de nuestro monumento”**. Todas las partes forman una única intervención, destinada a **“la provocación de la actividad estética y religiosa del hombre enfrentado con su propia intimidad”**. Los vacíos construidos alcanzan sentido cuando el destinatario participa de los mismos. No se trata de crear un grupo de volúmenes depositados en un cerro para la observación de los mismos, para la contemplación desde la distancia. La intervención busca la implicación del hombre al tener que incorporarse a los huecos. Aislados de la masa tras su entrada en el espacio ⁽¹⁶⁾: **“Diálogo entre E(spacio) vacío en mi caja la materia formal se interrumpe. Las formas se subordinan al silencio, a la definición del E(spacio) único. Su espacio dinámica lo es como relación con el E(spacio) natural exterior al que sujetan defendiendo el Vacío (al revés de la función de los arbotantes sosteniendo el espacio religioso gótico).**



Gente en Aguiña (1958).

⁽¹⁶⁾ Ver Memorias del proyecto.

⁽¹⁷⁾ OTEIZA, Jorge. Cita inédita aparecida en los archivos de la Fundación Jorge Oteiza.

Porque el E(spacio) vacío queda solo y que tiene una finalidad: el servicio del Hombre su habitabilidad espiritual. Causa de suspender su diálogo con la F(forma) que equivaldría a un efecto expresivo y distracción del M, H-espectador.” ⁽¹⁷⁾