

Jorge Oteiza: construcción espiritual, vacía, activa*

FERNANDO MORAL ANDRÉS

*Dr. Arquitecto. Profesor Escuela Superior de Diseño e Innovación.
Universidad Camilo José Cela, Madrid.*

La ciudad es uno de los organismos más apasionantemente complejos que podemos localizar dentro de las creaciones atribuibles al ser humano. Ciertamente, dentro de ella se localizan todo tipo de relaciones y tensiones, empezando desde ese conflicto entre lo natural y lo artificial para continuar descendiendo hasta los estadios más básicos de las relaciones interpersonales que consideremos. Es ahí donde debemos preguntarnos por el papel que la *arquitectura* desempeña. Todos podemos enumerar diversos atributos en torno a la misma, pero muy poca *obra* podrá ser señalada como fundamental a la hora de construir el hecho urbano. Más peculiares son aquellas que, sin materializarse, pueden entenderse como *excepcionales*.

Es desde esta perspectiva tan elevada donde podríamos encuadrar a la figura de Jorge Oteiza Embil y su arquitectura. Si bien su prestigio parece centrarse en sus creaciones escultóricas, no es menos cierto que su exuberante personalidad creativa terminó por crear ciertas zonas de sombra donde aparecen, entre muchas más creaciones, más de una veintena de proyectos, de edificaciones que en mínimas ocasiones abandonaron las fronteras del papel:

* Texto revisado y actualizado de la ponencia presentada en las II Jornadas Arte y Ciudad, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid 23 y 24 de mayo de 2008.

Capilla en el Camino de Santiago, Vivienda en Irún, Homenaje al Padre Donosti, Monumento a Batlle y Ordóñez, Cementerio en Ametzagaña,...

Sus propuestas *arquitectónicas* deben ser consideradas, junto con todo lo que formal y procesualmente implican, creaciones con un fuerte acento social. Y quizás el lugar donde podremos localizar un gran desarrollo del ideario oteiziano; en ocasiones oscuro, en momentos abrupto, pero siempre apasionante.

Desde 1957 hasta 1961 Jorge Oteiza y el arquitecto Roberto Puig desarrollaron su propuesta para el Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo, Uruguay. El mismo fijaba el lugar de trabajo: Las Canteras del Parque Rodó. Se trata de un antiguo cerro minero ubicado en una posición privilegiada del frente marítimo de la ciudad. Su topografía y paisaje agreste llamaron poderosamente la atención del Presidente Batlle. El programa a resolver, por parte de los concursantes, debía contemplar la integración de escultura y arquitectura como elementos constitutivos del monumento así como una adecuación con el lugar y con una vocación de permanencia y dignidad en el tiempo¹. Si lo anterior eran las condicionantes generales, el programa concreto pedía una biblioteca y un pequeño auditorio junto con sus departamentos auxiliares.

El proyecto de Oteiza y Puig se definió en dos versiones y se construía con tres piezas principales (Badiola, 1988: 51): un prisma, una viga volada y una losa. El PRISMA blanco dispuesto en la cota más alta del cerro con unas dimensiones de 54 metros de fondo, 18 metros de frente y 13 metros de altura sobre rasante. Su estructura se establece en base a dos vigas en celosía de gran canto que arman los laterales del bloque y definen la totalidad del cuerpo que apoya sobre seis pilares metálicos. Todos los cerramientos son opacos salvo la cubierta que está acristalada completamente. Es el elemento del proyecto que albergaba la práctica totalidad del programa funcional.

La VIGA VOLADA de 99 metros de longitud nace bajo el prisma, hincándose en el terreno durante sus 36 primeros metros y quedando los siguientes

¹ Bases del Concurso Internacional de Anteproyectos para Monumento a José Batlle y Ordóñez.

en el aire. La LOSA negra de 54 metros de lado, ubicada en la posición más baja del promontorio y elevada 1,5 metros sobre el suelo. En la colina también disponían una pequeña zona de aparcamiento y de las diferentes vías de conexión con el resto de la ciudad manteniendo la mayor parte de la superficie de la misma sin transformación alguna.

Al final, después de competir contra 74 equipos internacionales, obtuvieron el tercer premio en un concurso declarado desierto. Diferentes irregularidades se dieron cita en este fallo pero a pesar de los recursos, el dictamen no se alteró (Serrano, 1961: 531-541). Hoy, Las Canteras permanecen en el mismo estado en que el vasco las conoció. Sólo un monolito de granito rosa con la inscripción "héroe de la paz y la justicia, BATLLE recibe el homenaje de gratitud de la república. 26-VIII-1956" marca el inicio de algo que siempre quedó inconcluso.

No cabe duda de que en el proyecto encontramos destellos históricos que nos llevan a poder analizarlo desde perspectivas suprematistas, bauhasianas, y algunos otros -ismos. No es menos interesante el entenderlo dentro de un complejo entramado de relaciones temporales e intelectuales de todo tipo, pero ahora nos centraremos en aquellos aspectos más singulares y específicos de esta arquitectura urbana. Debemos entender una determinación radical por parte de los autores: confrontar/enfrentar la arquitectura con la naturaleza. La ortogonalidad frente a la sinuosidad. La convicción de ser dos realidades fundamentalmente diferenciadas les lleva a *depositar* sus piezas sobre el terreno. Sólo se vinculan de manera puntual, no se incrustan, no se integran. El sistema de apoyos previsto en la obra hace que se respete, en la práctica totalidad, la topografía real del cerro. El lugar en su estructura geológica no se transforma, no es una creación de los autores. Sin embargo ese *contraste* transformaría de manera definitiva el territorio y la ciudad. Paradójicamente, una estrategia especialmente "conservativa" para con el solar dado es la que alcanza una extraordinaria proyección e influencia sobre el conjunto de Montevideo.

De igual forma cabe resaltar cómo desde una propuesta de *pequeña* escala se adquiere una dimensión mayor. No estamos ante un edificio de gran for-

mato, al contrario, parece una secuencia de retazos, lo que nos lleva a situarnos frente al intangible de cómo la definición de las relaciones entre los componentes de la obra son claves a la hora de superar su estricta contingencia formal. Las tres piezas se diseminan de una manera estrictamente ordenada por la loma. Crean un sistema de relaciones entre las mismas que acaban subyugando a la base natural dentro de ese conjunto. Los ejes que definen cada elemento, las tangencias y las distancias, las alturas arman un entramado extraordinariamente potente. Crean una secuencia espacial y perceptiva del propio proyecto y del lugar extremadamente conectadas. El proyecto de Oteiza y Puig adquiere dimensión territorial gracias, entre otros aspectos, a este planteamiento: formas básicas generadoras de una red de influencias. Todo el frente marítimo de la capital es alterado por esta peculiar excepcionalidad. Ni se ve ni se verá desde ahí de la misma forma. La condición de extranjería de esta arquitectura y sus derivaciones, hace que el lugar sea *diferenciado*.

Existe otro aspecto fundamental y que recoge el documento *maqueta del espacio activo planteado, maqueta de la realidad física y superposición espiritual*. Este hecho nos pone en otro nivel, si la formalización del monumento nos llevó a esa lectura anterior, es en este momento donde nos centraremos en lo que *realmente* albergaban esos elementos. Anteriormente hemos señalado al prisma como el bloque que contenía los requerimientos fijados en las bases del concurso: biblioteca y salón de actos. El mismo estaba perforado a lo largo de sus forjados de manera sistemática y destinada a hacer posible que toda la iluminación natural, procedente en exclusiva desde la cubierta, alcanzara todas las estancias. Esto es entendible como una determinación estrictamente funcional, pero el elemento particularmente poderoso es la *losa*. Un elemento que permanece inalterable a lo largo de las versiones del proyecto. *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* (Oteiza – Puig, 1958). No hace referencia alguna a cuestiones de índole programáticas, ni siquiera alusivas al homenajeado y sin embargo es la *base* de la propuesta. Debemos buscar en este punto otro proyecto de Jorge Oteiza y Luis Vallet en el año 1956: el Monumento al Padre Donosti en Agiña-Lesaka. En este monte navarro, el de Orío descubre el valor estético de unos pequeños guijarros pre-

históricos que configuran diferentes cromlechs. Él queda extremadamente impactado por estos elementos, tanto como para considerarlos como paradigma fundamental de su apuesta espacial. *Todo tiene que venir al cromlech. Un espacio vacío, desocupado, un espacio religioso*². La participación del artista en esta obra se hace más patente en una pieza constituida por tres elementos a modo de hito o señal. Siendo la parte principal de la misma un bloque cuadrangular erguido, negro y rebajada su superficie con una circunferencia centrada.

*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*³.

La memoria de la obra al Padre Donosti parece señalar los valores fundamentales del conjunto, pero también nos sugiere unas interesantes conexiones con el proyecto para Montevideo.

Esa especie de tótem frente al mundo, esa especie de elemento diferencial ante la realidad circundante también lo encontramos en Las Canteras. Un lugar destinado específicamente al encuentro del hombre consigo mismo, con su verdadera espiritualidad. La arquitectura entendida como una formalización mínima pero capaz de generar una espacialidad máxima. El *plano negro* base de un prisma vertical que se alza sin materia alguna, sólo con espacio. Frente al ruido formalista y ajetreado de la ciudad convencional, este espacio sólo destinado al hombre, agente partícipe real de la obra, y a su conciencia, un lugar sagrado y trascendente para el individuo y la comunidad. *Porque el E(espacio) vacío queda solo y que tiene una finalidad: el servicio del Hombre. Su habitabilidad espiritual. Causa de suspender su dialogo con la F(forma) que equivale a un efecto expresivo y distracción del M (mundo), H-espectador*⁴.

Al igual que ese primitivo crómlech es entendido por Oteiza como el verdadero vacío puro, *en euskera uts*, aquí se proyecta esa acotación del territorio

² Jorge Oteiza, en (Rodríguez, 2003: 22).

³ Jorge Oteiza y Luis Vallet en (Rodríguez, 2003: 23).

⁴ Jorge Oteiza, "Integración del arte en la arquitectura", Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza, E-11/42.ID.8008.

general. Una singularidad que se establece sin tallar en el lugar, ligeramente elevada y que obliga a incorporarse a la obra.

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)
(Oteiza, 1994: 45)

Es desde esta perspectiva donde realmente podemos comprender el calado del *vacío arquitectónico*. Donde el proyecto se arma con *acontecimiento* frente a la masa de realidad circundante. Toda esa estrategia artificial y trascendente lleva a esta arquitectura a su verdadera dimensión. Esta obra y las que están dentro de su órbita, casi toda la arquitectura de Jorge Oteiza, definen una suerte de secuencia de *sitios claves* capaces de regenerar el territorio, la urbe,... la sociedad.

Epílogo

Jorge Oteiza publica en 1952 *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*, obra clave para entender su teoría estética. El artista viaja al interior de esa realidad con el fin de buscar sus componentes esenciales. Busca la estructura real, pues en el paisaje está integrada: la religión, la política, la sociedad,... Será el iniciado, el que conoce, quien con su trabajo proporcionará los elementos de salvación para la sociedad. Creaciones formalmente silenciadas. Como el maestro señala, al igual que los místicos, al final de su trabajo se encuentra *concretamente con nada* (Oteiza, 1952: 76).

Con estas claves se perfila cómo las piezas superan ampliamente su estricta formalización material. Su creación busca la intervención social. *El mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado*⁵. La obra debe cumplir una misión transformadora real e inmediata, y esto sólo es posible desde la planificación de un *programa* concreto. Oteiza y Puig pensaban desti-

⁵ Jorge Oteiza en (Pelay, 1979: 36)

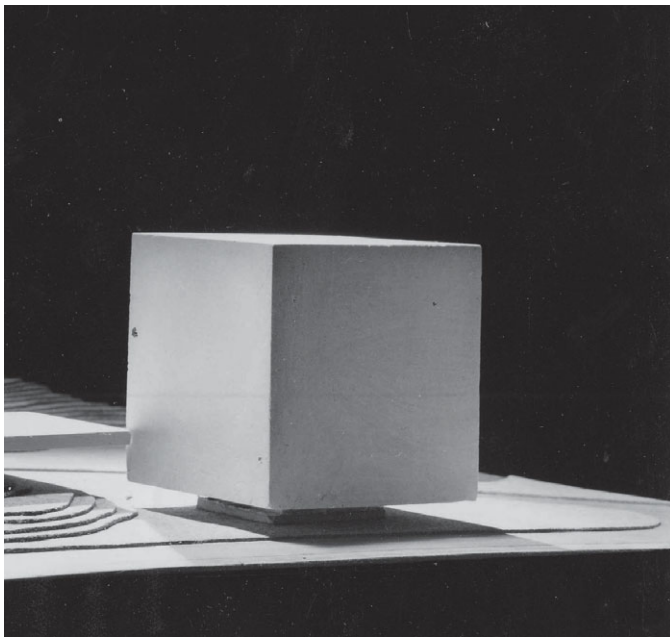
nar su proyecto para la creación de un *Instituto superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo* (Diario Marcha. Nº 101. Montevideo, 1960), querían cambiar el programa funcional determinado en las bases del concurso para desarrollar plenamente su proyecto. Entienden que sólo así cobrará sentido pleno la arquitectura proyectada y si la función, sea del tipo que sea, es inherente a esta disciplina podemos entender la propuesta de estos personajes como máxima.

Jorge Oteiza define un sistema de conocimiento bajo el epígrafe de la *Estética General*, dividida en dos ramas: estética objetiva (conocimiento de las categorías de los seres, reales, ideales, vitales) y la estética existencial (comprometimiento, ética, política,...). Con este corpus se podría conocer la *totalidad* eliminando la autonomía de conocimientos pues todos confluirían en un conocimiento estético único, que sería un conocimiento real. Conocimiento a transmitir con el fin último de alterar las estructurales fundamentales de la sociedad, pero desde una situación de fundamentos.

Esta apuesta la intentó concretar bajo diferentes nombres, obras y ubicaciones pero sólo sería a través de la Escuela de Deva de 1969 a 1972 cuando pudo plasmar, en cierta medida, su apuesta. La estructura inicial era similar a una escuela de artes y oficios tradicional pero su perspectiva de futuro implicaría una ampliación a los campos de la filosofía, pedagogía o urbanismo entre otros. La concepción general contemplaría la *contemporaneidad, la interdisciplinariedad y la experimentación*. Esta sería la vía para pasar de la teoría propositiva a la intervención directa sobre la ciudadanía a través de la formación. Se superaría el objeto artístico en sí mismo para ser una herramienta de cambio social: la *utilitas* de esa arquitectura. Es determinante este hecho, es fundamental el entender este aparejamiento de raíz en toda la obra oteiziana. Quizás podríamos emplear el término de obra *plena*, al entender cómo se consideran todas la parte clásicas del proyecto arquitectónico como partes constitutivas *reales* de la concepción y desarrollo del mismo... incluso la función. Oteiza fracasa en su intento por realizar *una gran construcción espiritual, vacía, activa, horizontal. Consistencia monumental en que el hombre se obliga a participar. Una atmósfera espacial abierta, receptiva que se completa con la integración final del hombre y la comunidad* (Oteiza – Puig, 1958).

Bibliografía

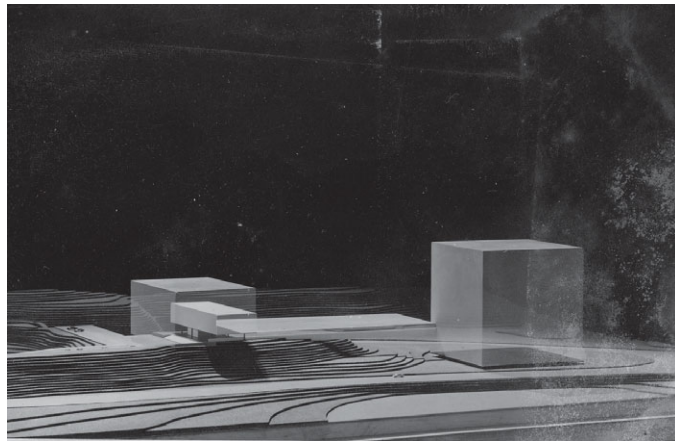
- BADIOLA, Txomin (1988). *Oteiza: propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid.
- MAKAZAGA, L., VADILLO, M. (2005). *La escuela experimental de arte de Deba: una apertura a la vanguardia*. Debako Ostolaza Kultur Elkartea. Deva.
- OTEIZA, Jorge. *Integración del arte en la arquitectura*. Archivos Fundación Museo Jorge Oteiza, E-11/42.ID.8008.
- OTEIZA, Jorge (1952) *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Cultura Hispánica. Madrid.
- OTEIZA, Jorge. PUIG, Roberto. *Memoria del Proyecto para el Monumento a José Batlle y Ordóñez*, 1958.
- OTEIZA, Jorge (1994). *Quosque tándem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamiela. Pamplona
- PELAY OROZCO, Miguel. "Oteiza". *Gran Enciclopedia Vasca*. Bilbao, 1979, p. 36.
- RODRÍGUEZ, Jaime. "Oteiza en Irún 1957-1974". *Alberdania*. Irún, 2003, p. 22.
- SERRANO SUÑER, Ramón (1961). "Dictámenes y recursos de casación civil I". Ed. de Derecho Privado. Madrid.



Losa y Espacio



Escuela de Deva



*Maqueta, espacio activo
planteado....*



Homenaje al Padre Donosti



Oteiza en Montevideo



Oteiza y Roberto Puig



Vista General Proyecto Batlle