

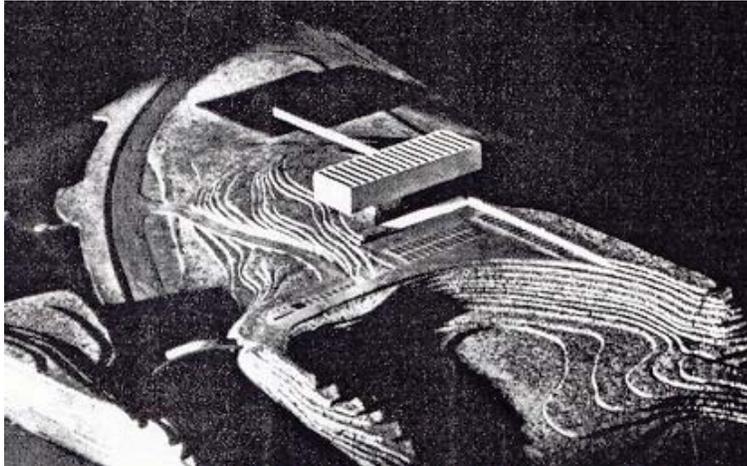
## **5 Elementos de composición.**

No todos los recursos empleados en el desarrollo de la propuesta alcanzan la misma importancia. Aportan diferentes claves para analizar los mecanismos de estructuración de una propuesta *extraña* al medio. Una intervención diferenciada del entorno pero que parte de él y termina definiendo de manera conjunta una nueva realidad.

### EL ESTUDIO.

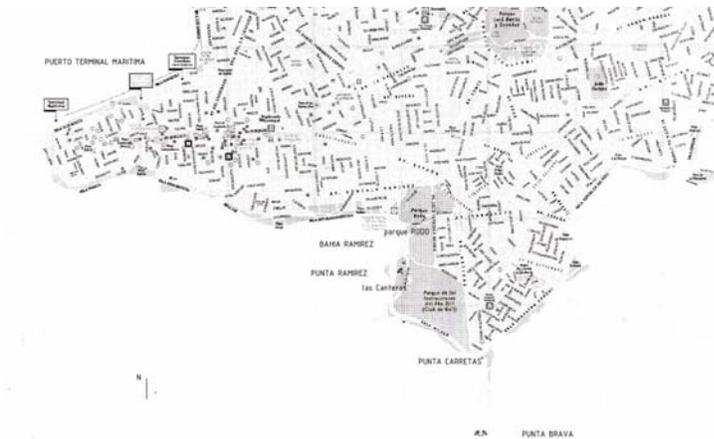
El cerro de “Las Canteras”, en aquel entonces, era un terreno periférico de la urbe. Esta situación de indiferencia por parte de la ciudad marca un carácter de autonomía que parece conservar aún perteneciendo al ente mayor del Parque Rodó. El lugar de operaciones fue estudiado. En la representación del mismo, a través de las diferentes maquetas se alcanzó el detalle. En todas ellas se definieron las sucesivas curvas de nivel. Oteiza y Puig realizaron una reproducción fidedigna si la comparamos con la planimetría existente en aquellos años sobre el montículo. De igual modo el trabajo fotográfico cerraba las fuentes de conocimiento del entorno. Los autores del proyecto conocían la zona, si bien no in situ, sí a través de todos los documentos donde se representaba la misma. Sustituyen la experiencia directa sobre el terreno por la evaluación del mismo desde cualquier documento que lo muestre como es. Son

conscientes del medio.



*Maqueta y terreno de la Versión 1.*

Se parte de un conocimiento calificable como analítico sobre el territorio. Los autores de la intervención trabajan con el lugar que servirá de soporte a sus realizaciones. El primer paso, el del conocimiento, está dado. El contexto, con independencia de la importancia que adquiera en la propuesta final, es tenido en cuenta como tal. No se parte de una tabla rasa, el lugar es tenido en consideración a la hora de proyectar <sup>(1)</sup>.



*Plano de la costa Oeste de Montevideo.*

## EL HITO.

<sup>(1)</sup> OTEIZA, Jorge.  
"Interpretación estética de la  
estatuaria megalítica  
americana". Cultura  
Hispánica. Madrid, 1952.  
Págs. 27-30.

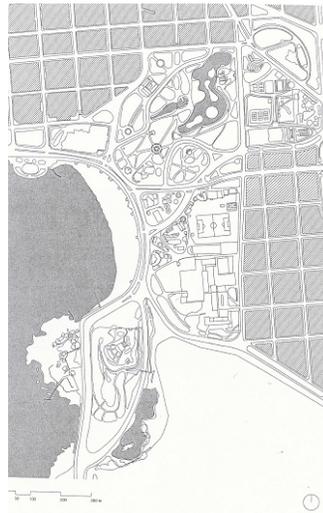
Recorriendo el callejero actual de Montevideo aparecen señalados tres lugares caracterizados como punto de vistas panorámicas: Parque Capurra, "Las Canteras" y Punta Brava. El solar es un sitio estratégico y dominante gracias a su altitud. Realmente es una atalaya costera para ver y ser visto. Interpreta el papel simbólico de presentación de la ciudad. La formalización de este sitio a grandes volúmenes a escala sin...

“marcas”. Cual mojón o miliario que establece un nodo en el territorio. Debe tenerse en cuenta que la costa montevideana se articula con bahías, cabos y puntas en una secuencia de elementos próximos <sup>(2)</sup>. El lugar es una pequeña colina y la intervención se instala en la misma desde el contraste, evitando mimetizarse con lo natural. La diferenciación se ampara en una geometría recta radical que es la que arma el conjunto.



*Posición del prisma en la cumbre.*

El prisma corona esa altura con lo que supone de posición dominante respecto lo circundante. Esto hace que desde esa localización se tenga un control sobre el medio en cualquier orientación. Los principales aspectos de la intervención gravitan más próximos al mar: el prisma orienta su lado largo hacia el Oeste, Río de la Plata, la viga y la losa negra hacia el Sur, Punta Brava y la viga en el lado Oeste, extendiéndose hacia el Sur.



*Divisoria entre el Mar del Plata y el trazado urbano de la ciudad de Montevideo.*

<sup>(2)</sup> [www.montevideo.gub.uy](http://www.montevideo.gub.uy).

<sup>(3)</sup> ZUAZNABAR, Guillermo. “Jorge Oteiza. Animal frontera”. Actar. Barcelona, 2001.

<sup>(4)</sup> QUETGLAS, J. “Línea de defensa en Alzuza”. COAC. Barcelona, 2005. Págs. 114-115.

El espacio de asentamiento es híbrido entre la ciudad y el entorno natural haciendo que la intervención participe en cierto grado de diferentes condicionantes. Es un edificio liminal en la trama de Montevideo <sup>(3)</sup>, casi un bastión defensivo <sup>(4)</sup>. Se depositan en ese lugar sin modificar la

orografía, se han colocado en él. **“Consideramos que ya ha acabado la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra (...)”** <sup>(5)</sup>. Este apunte deja claro una de las ideas más importantes que Oteiza y Puig señalan en la memoria del monumento montevideano. Pretenden superar la idea de la pasividad receptiva. Entienden que el hombre no puede ser un mero observador de las obras de arte, debe participar en ellas.



*Ascensión por el Norte del cerro de “Las Canteras”.*

La construcción en altura provoca la incorporación de los usuarios a la intervención, los obliga a participar en ella. Evidentemente se puede contemplar, pero para su utilización completa hay que ir en su búsqueda. Emplean una posición exigente, se ubican en cotas que hay que ascender. La lectura de la participación, de la obligación de buscar esos cuerpos altos por parte de las personas que se interesen por las intervenciones nos vuelve a remitir al concepto, defendido por Estornés Lasa, *de la limpieza de las cumbres frente a la contaminación de los llanos* <sup>(6)</sup>. Esta afirmación, realizada dentro de un contexto radicalmente distinto, indica la búsqueda del terreno virgen, del territorio primitivo frente a todo lo transformado, por su fácil acceso, en los llanos. Podríamos considerar que provocar ese alejamiento del **“tumulto expresionista de la ciudad y la angustia espiritual de la vida”** <sup>(7)</sup> busca el aislamiento de las intervenciones y de las personas que se dirigen a ellas. El trabajo en esas alturas provoca la desconexión con la trama de los núcleos urbanos próximos o de las principales vías de comunicación. Se interrumpe la estructura general de ocupación de la zona y se crea una discontinuidad en el territorio: **“llenar nuestro paisaje (...) de señales encendidas estratégicamente dispuestas”** <sup>(8)</sup>. La cúspide, unida a la construcción de elementos ajenos a la naturaleza de la misma, hace de llamada. La intervención en los cerros implica una focalización de los mismos y consecuentemente de las piezas que en ellos se instalan, **“... se ve la tierra regada de piedras nocturnas y pesadas que se dejan sentir como una Vía Láctea abatida sobre la tierra (...)”** <sup>(9)</sup>. Tras las intervenciones los montes dejan de ser partes integradas en un conjunto

<sup>(5)</sup> La idea se recoge en las memorias que acompañaban a las versiones del proyecto.

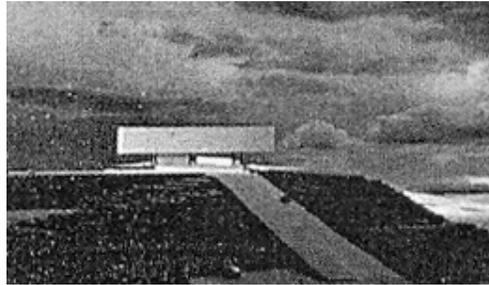
<sup>(6)</sup> ESTORNÉS, Bernardo. “Estética vasca”. Ekin. Buenos Aires, 1952. Págs. 11-34.

<sup>(7)</sup> Ver Memorias del proyecto.

<sup>(8)</sup> RODRÍGUEZ, Jaime. “Oteiza en Irún 1957-1974”. Alberdania. Irún, 2003. Pág. 22.

<sup>(9)</sup> OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 70.

paisajístico de mayor o menor belleza natural para ser hechos singulares del paraje.



*Hito en el paisaje montevideano.*



*Boceto para el telón de "Fuenteovejuna", Alberto (1933-1936).*



*Sala de exposición de Malevich, San Petersburgo 1915.*

Oteiza es plenamente consciente de lo que supone esa implantación <sup>(10)</sup> como llamada en esas áreas. Se transforman en plataformas tomadas a la geología para resalte de los cuerpos proyectados. En este punto tendríamos que referirnos al reconocimiento que el oriotarra hizo del escultor Alberto <sup>(11)</sup> como artista más influyente en sus inicios. Recordemos sus figuras estilizadas, su estelas que se elevan en la vertical buscando el cielo que abandonan la meseta para constituirse en totems. Las marcas territoriales <sup>(12)</sup> aisladas terminan conformando una red de *marcas* territoriales. Coherente con ese nombre es su función, la de señalar, la de delimitar espacios diferentes de las aglomeraciones donde se **"presiona asfixiantemente nuestra capacidad para sentir y ver"** <sup>(13)</sup>. Se transforman puntualmente ciertos entornos para la reflexión y la trascendencia.

## LAS PIEZAS.

El proyecto presenta un lenguaje formal muy cercano a los movimientos artísticos abstractos desarrollados en Europa durante el siglo XX. El conocimiento de los mismos por parte de los autores es evidente y así lo señalan en la memoria del proyecto. La reducción a geometrías fundamentales como el rectángulo y el cuadrado nos conducirían a un posicionamiento muy cercano al suprematismo. Pero esta sería una lectura superficial e inmediata de la intervención. Existe una marco general donde podría encuadrarse este lenguaje que es de carácter racionalista, donde se emplean unidades básicas para posteriormente establecer las relaciones entre las mismas <sup>(14)</sup>. Su propuesta define los tres elementos ya tratados; el prisma, la losa y la viga y los vínculos que se generan.

<sup>(10)</sup> OTEIZA, Jorge. "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit.

<sup>(11)</sup> PELAY. "Oteiza". Op. Cit. Pág. 100.

<sup>(12)</sup> RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 22.

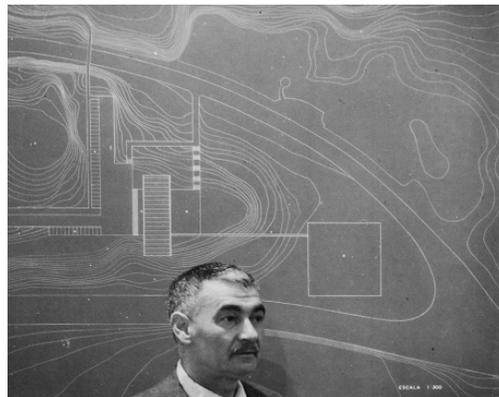
<sup>(13)</sup> Ver Memorias del proyecto.

<sup>(14)</sup> BADIOLA, Txomin. "Oteiza: propósito experimental". Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1998. Pág. 51.



*Vista de conjunto del proyecto.*

Entienden que el conjunto representa la unidad real entre escultura y arquitectura <sup>(15)</sup> y que en ningún caso ese hecho se da cuando la piezas escultóricas se adhieren a lo edificios o se posicionan como complementos dentro de conjuntos de construcciones. Si colocamos un bajorrelieve o un elemento exento estamos separando esa unión. Podemos hacer una lectura totalmente independiente de lo que afecta a la escultura y considerar a la arquitectura como un bastidor de soporte de esas piezas. Su proyecto busca la unidad desde la composición de los elementos entre sí y con el medio.

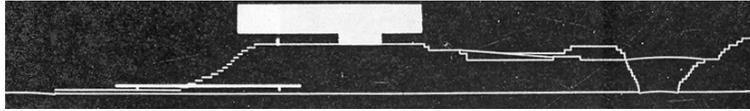


*Urbanización de la Versión 2.*

<sup>(15)</sup> Carta a la U.I.A., remitida por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. 24 de junio de 1960.

Uno de sus instrumentos más contundentes es el trazado ortogonal entre las piezas. Ligan unas con otras desde sus límites físicos sean aristas o vértices. Se establece una relación volumétrica sencilla y directa: línea-plano-volumen. La geometría arma todo el conjunto. Sobre el montículo se

establece una colonización del conjunto realizando un escalonamiento según marcan las curvas de nivel. En función de las mismas se proyecta la actuación en la zona inferior en superficie aprovechando la planicie que se dan en el lugar. En la parte media se hinca el muro que acote la cima y enlace aéreamente con la parte baja.



*Losa, Muro y Prisma desde el lado Sur.*

En la cota máxima se proyecta en altura. Se eleva el volumen como marca vertical y extendida transversalmente a la colina. Parece presentarse una malla espacial geodésica con las piezas ubicadas en los nudos más característicos de la misma. Se abarca todo el lugar pero de una manera virtual. La operación ocupa toda la colina pero sin partes físicas. Cobran especial relevancia el cómo llegar, el cómo entrar y el cómo encontrar. La red que nos conduce por la intervención se ha planificado para unificar toda la propuesta. Pero esto no implica la uniformidad de la misma.

Oteiza y Puig marcan las características de sus construcciones: el prisma = contenedor funcional; la losa = **"entre la arquitectura y el mar"**; la viga = integrador. Es destacable cómo dos piezas tienen muy definidos sus contenidos y otra no alcanza esa claridad. Una frase explica qué representa ese cuadrado (base) del **"prisma recto y vacío de la estatua por desocupación"**. Según esto podemos atisbar la idea de que es este elemento donde se construye el *vacío espiritual*. Dos partes de la intervención se caracterizan por unos intenciones muy concretas y una tercera se sostiene por esa idea fundamental de **"un gran silencio espacial, una construcción espiritual receptiva"**. El conjunto es único y su intencionalidad también pero su análisis hace que apreciemos cada elemento con su propia estructura. Si establecemos una agrupación por contenidos, podríamos marcar dos piezas desde el programa fijado en las bases (prisma y viga) y una tercera estructurada exclusivamente desde el proyecto (losa).

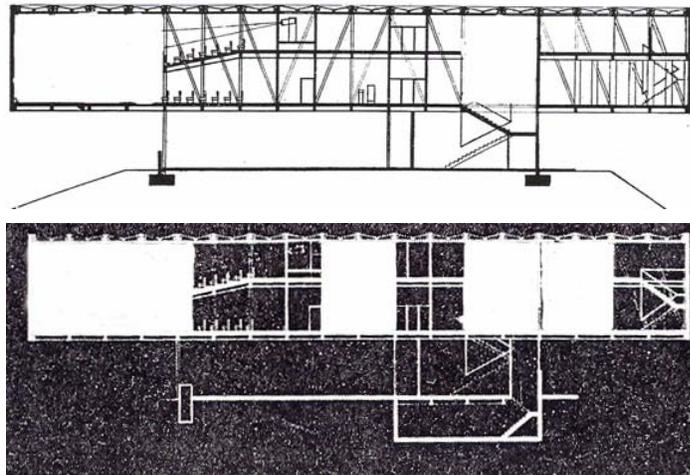


*Los tres elementos.*

La propuesta está articulada en torno a esas piezas, no se trata de una red equivalente en toda su extensión, hay un orden rector. El jurado objeta lo siguiente: **"Simplicidad de volúmenes obtenida con sacrificio de**

**condiciones funcionales. La plataforma proyectada carece de vinculación con el centro de mayor gravitación del Monumento.”** Y los autores responden directamente explicando su intervención como *campos* diferenciados pero que dan como resultado un único monumento <sup>(16)</sup>.

Es un ascenso de la ciudad a la ladera, de la ladera al volumen, del volumen al techo. Un despegue de lo *natural* a lo *artificial* secuencialmente. El único volumen cerrado es el prisma, pero no es un espacio único. Está especializado, aunque la cubierta y los cerramientos aporten una lectura común del espacio interior. Las perforaciones internas que encontramos en los diferentes ámbitos nos remiten a la máxima distancia libre en la vertical donde se encuentra la cubierta. La horizontalidad se ha quedado fuera. Estamos en un cuerpo en altura. Se plantea el contraste entre el posicionamiento global de la intervención en el alto y las particularidades de sus integrantes. En cualquier punto del mismo siempre estamos vinculados a un marco general. Las diferentes estancias siempre están conectadas, a través de los forjados con el ámbito *mayor*.



*Volúmenes de relación.*

La claridad natural alcanza todo el volumen. No existe una segregación de espacios. Es un cuerpo conectado entre sus partes.

Si abandonamos el bloque continuamos con una lectura sobre *enlaces*. El muro posee condición de límite y de ligante del conjunto. Su conformación es lineal y quizás por ser la dimensión exigua confunde su construcción. Su primera función, como participante de la colina, es de tope, de límite o cierre. No define un ámbito, genera un eje formal y visual. La viga no presenta una estructura uniforme, parte está hincada y parte en vuelo.

<sup>(16)</sup> Ver Memorias del proyecto.

Hacia ese extremo, el de mayor longitud, nos dirige y bajo él se presenta la losa. Nos lleva desde la coronación hacia la depresión, desde el prisma hasta la piedra oscura. No encierra ámbito alguno, construye un nexo.



*Viga – enlace.*

Podríamos considerar que el fundamento de este elemento es su construcción para la relación, o incluso que él es relación.

En este punto encontramos la losa, no encierra un volumen <sup>(17)</sup>, delimita un área. Es un espacio exterior y emplea una estructura exterior <sup>(18)</sup>, el plano liso y continuo. Es un elemento único, independizado del suelo al elevarse sobre él y que construye una superficie única, no compartimentada e integrada en el conjunto. La podemos leer como el negativo del punto más alto de la propuesta: volumen arriba y superficie abajo (relación topográfica), o como lo enlazado por el muro con el área funcional (relación compositiva). En cualquier caso supone que prisma, muro y losa están engarzados entre sí y la propuesta busca ser única aunque se desarrolle por fragmentos.



*Losa negra.*

<sup>(17)</sup> Podríamos encontrar ciertos vínculos con las esculturas superficiales de C. André.

<sup>(18)</sup> Ver Memorias del proyecto.

<sup>(19)</sup> OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Hordago. San Sebastián, 1984. Pág. 89.

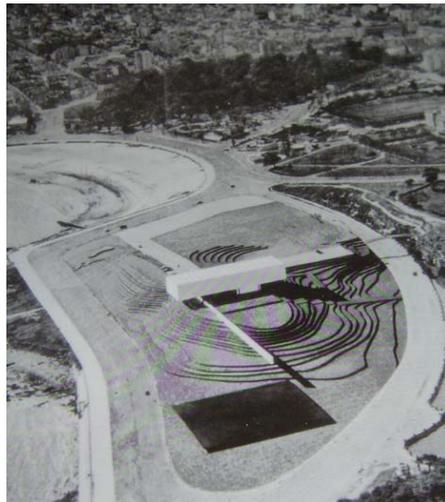
<sup>(20)</sup> BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág.226.

**"(...) yo propuse luego como color espacial fundamental, implicado para la experiencia el blanco y el negro (el día y la noche) (...)" <sup>(19)</sup>.**

Con ellos trabajan toda la propuesta: la confrontación, la dualidad es la ley que siguen. El blanco para el prisma y el muro, el negro para la losa. Los enclavados en la cota superior son el *día*, en la inferior la *noche*. Los estratos del terreno también quedan diferenciados, si el blanco sirve para albergar las funciones físicas de la propuesta, el desarrollo oficial del programa, el negro es el contraste: *es lo anterior a lo visible*, será la carga metafísica. Es un color propio y específico de la superficie ortogonal que construye <sup>(20)</sup>. Pero su trascendencia es mayor: **"(...) lo que sale de la**

**naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro.”** <sup>(21)</sup> Es un elemento directamente vinculado con la naturaleza, es naturaleza. Es el cuerpo que nos sitúa en la génesis del lugar, es original y primario. El proyecto plantea la dualidad de lo desarrollado por el hombre y lo extraído del sitio. El negro instala al proyecto en la tierra, en las raíces de la misma, es el elemento fundacional.

En ninguno de los tres elementos principales aparecen elementos arquitectónicos de escala o medida estandarizada. Las puertas de entrada nos las oculta el muro. No hay ventanas, dinteles o marcas constructivas que indiquen tamaño alguno. En el fotomontaje aéreo, son superficies y volúmenes ortogonales, limpios. Planos para el aparcamiento y muros, prisma en “T” y cuadrado. No están los pilotis, se han tratado en color oscuro y son confundidos con las sombras del volumen de la sala de actos. Se incide en esa única atadura blanca del prisma con el terreno. Esa ausencia de elementos que le confieren escala es, más allá de su formalización, un hecho fundamental en esa lectura desde la singularidad entendida ésta como contrapuesta a la normalidad del entorno. Es una marca que elimina la escala, la medida. No podemos vincularla con una referencia determinada, parece ajeno a cualquier codificación. Está proyectada desde una proporción *territorial*. Se ha trabajado desde la inserción en un ámbito natural, conforme sus leyes, no de acuerdo con los mecanismos de construcción de la trama urbana. No pertenece a la masa de la ciudad. Es una intervención ajena a la misma <sup>(22)</sup>.



*El monumento y su entorno.*

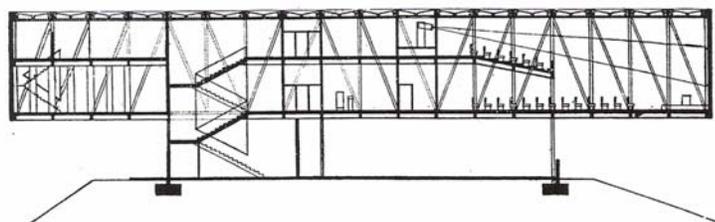
<sup>(21)</sup> OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit.

<sup>(22)</sup> Ver Memorias del proyecto.

La envolvente presenta otra propiedad: no es homogénea, en el exterior leemos superficies continuas pero no así cuando entramos en el prisma. Nos enfrentamos a un ensamble de planos lisos. Sólo vemos una rugosidad, masiva y continua, en la cubierta del volumen mayor. Aparecen

superior. De no ser por el elemento anterior, podríamos entender que estamos ante piezas macizas, sin interior. Los materiales podrían ser los que marcaran la expresividad de la propuesta, pero, incluso la representación de los alzados niega tal posibilidad: son masivos y en blanco y negro total.

El cuadrado y el muro son piezas en sí mismas, sin responder, aparentemente, a la construcción de un espacio determinado. No son volúmenes, su lectura es externa y superficial, no podemos entrar en ellos, pero sí en el prisma. Dentro de él no encontramos esos planos lisos exteriores. Esos muros son el fondo de una estructura que recorre todo el interior.



*Celosía.*

Las celosías de acero que soportan y construyen el prisma son vistas y sus triangulaciones están en todo el perímetro, definen un ámbito enrejado <sup>(23)</sup>. No tenemos una lectura de superficies, tenemos una visión de barras enlazadas a modo de mecano. La técnica tiene su lenguaje derivado de un cálculo, de una materialidad y de una construcción, este se hace visible en el interior <sup>(24)</sup> marcando una diferenciación clara entre lo que es el ámbito de la colina y el del programa.

Otra alteración en los límites interiores la proponen para el tabique divisor de la planta segunda de la biblioteca. Se contempla como posible soporte para la realización de un mural o un gran montaje fotográfico alusivo a Batlle y Ordóñez. Ante este apunte se presentan una serie de interrogantes: ¿esto es integración como plantea la memoria o es decoración?, ¿cuáles deberían ser las características de ese elemento para que estuviera integrado y no apoyado?, ¿rompe este hecho el concepto de “arte expresión cero”? Quizás en este hecho se apunta a una nueva pieza en la intervención: la figurativa. Este aspecto no llegó a plasmarse en ningún documento más. Sólo un apunte en la memoria de la 2ª versión. La incógnita quedó abierta y permanece abierta planteando una nueva tensión interna sobre el proyecto. Podríamos considerar un continuo liso para definir el sitio y sus relaciones con lo que esto supone para considerarlo como espacio construido y un continuo rugoso para definir el interno. Componen y construyen desde el contraste. Dentro y fuera son

<sup>(23)</sup> Recordemos nuevamente los límites de G. Semper.

<sup>(24)</sup> Ver Memorias del proyecto.

términos distintos a la hora de definirse, todo se proyecta pero desde sus parámetros específicos.

#### LA IMPLANTACIÓN.

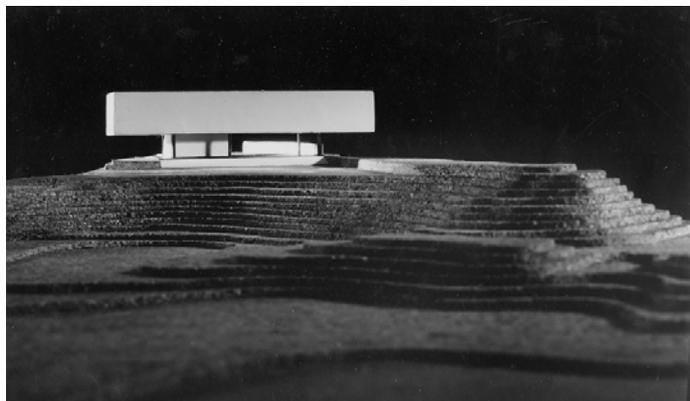
**“Zona de Expansión: es un rectángulo de treinta por dieciocho metros cuadrados, dibujado en el mismo terreno y cubierto de césped, donde la naturaleza comienza a racionalizarse para cumplir una función en la arquitectura”.** La naturaleza, en cuanto tal, no es arquitectura y lo que se proyecta es arquitectura. El lugar debe planificarse desde esos parámetros de artificialidad propios de la intervención, es un elemento más que debe desarrollarse. Los procedimientos son de dos órdenes, por un lado el apuntado en la anterior cita que implica un trabajo directo sobre la superficie eliminando de la misma cualquier elemento no controlable. Cortar, seccionar, alterar la irregularidad de lo encontrado para llevarla a su geometrización, definida ésta por su limitación precisa y por planeidad. Se diferencia una parte de lo hallado al aislarla de la uniformidad de lo natural y someterla a unas reglas determinadas.

Esto lo encontramos en el acceso al vestíbulo del prisma dedicado a Battle y Ordóñez. Se ha explicado la entrada imponiéndose un orden al césped para transformarse en superficie plana y verde del área del volumen. Estamos ante un trabajo de nivelación, regularización y control que lleva a parte del suelo del lugar a ser parte integrante del plano de la propuesta. Esta situación es intermedia entre la asunción del solar según se encuentra y la incrustación de elementos extraños en el mismo. Esta última fase la podemos entender desde el hormigonado funcional con el que facilita el acceso al lugar de vehículos y personas y desde la creación de nuevas superficies. Esta última es la más radical de todas y supone la imposición al lugar de un cambio total de su superficie homogénea. El primer caso sería la losa negra dispuesta en la costa de Mar de Plata. Impide el tránsito sobre el lugar tal y como lo encontraron obligando a la circulación alrededor o a incorporarse a la misma. Se corta la naturalidad y se singulariza ese determinado área desde la arquitectura, se altera la composición del lugar y se transforma directamente el paisaje pero a través de un método que podemos considerar como de taracea. Las áreas verdes o terrosas rodean al nuevo material quedando este como una isla dentro del cerro o la ladera. Se continúa con ese sistema de elementos vinculados por áreas pero sin una construcción física que los enlace. El entorno actúa como conglomerante de todas las partes de la intervención.

Esas piezas están ubicadas sobre el promontorio. No modifican la topografía encontrada salvo en pequeñas explanaciones impuestas por

las necesidades del aparcamiento. No se altera la estructura real del sitio y por esto podemos realizar una lectura estratificada de los planos de intervención. Oteiza y Puig adaptan sus construcciones a los estratos naturales. Parece existir una voluntad de dejarlo todo como está y buscar una *colocación* adecuada de las piezas intervinientes. Esta condición de pieza, fragmento, facilita esa pauta de intervención al necesitar de superficies menores para su definición.

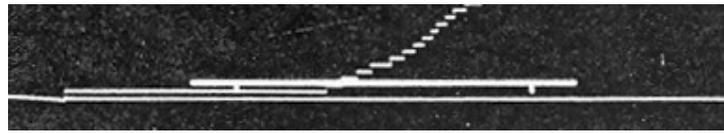
Llegados a este punto deberíamos preguntarnos si “Las Canteras” podría ser considerada como la cuarta pieza del proyecto. Al buscar esa máxima de no alteración los tres niveles básicos, alto – medio – bajo, gradúan cualitativamente la intervención. La problemática que aparece si esta situación se da es porque las ideas de los autores encuentran un campo ideal en el promontorio o porque la visión y el estudio del mismo les proporcionaron parámetros para su arranque. Las piezas que proponen responden a líneas exclusivamente geométricas y se colocan en diferentes puntos de las áreas de trabajo. Se construyen desde fundamentos ajenos al lugar siguiendo trazas totalmente diferenciadas de lo que el medio presenta. Existe un mecanismo reiterado en la implantación de estas intervenciones: el apoyo. No se integran en el terreno se establece un soporte intermedio en el mismo o se minimiza la zona de contacto con el mismo. No se quiere tocar el suelo.



*Detalle de las columnas de soporte y el terreno.*

En Montevideo el prisma se coloca sobre pilares y sobre la caja del vestíbulo, el muro está empotrado durante sólo un tercio de toda su longitud permaneciendo el resto en el aire, la gran losa negra se proyecta elevada sobre cuatro soportes. No estamos ante un problema geológico, constructivo o de gravedad física, cada intervención desarrolla su propio sistema técnico, con mayor o menor definición del mismo, pero verificando el concepto de *no tocar*. **“Para Oteiza, constituyen escenarios receptivos, encuentros de luz a los que llama tartes plural castellanizado de la palabra vasca TARTE que significa intervalo o**

**intersticio”** <sup>(25)</sup>. Es un despegue señalado, de tal forma que se acentúe el mismo.



*Apoyo de la losa.*



*Homenaje a Velázquez,  
Oteiza (1958).*

No estamos ante planteamientos donde la levitación máxima hace que el objeto se vea resaltado sin vínculo alguno con el suelo, se quiere hacer patente ese concepto del distanciamiento, se construye la separación <sup>(26)</sup>. Los contactos de los voladizos ya señalan un punto de anclaje sobre el territorio pero a modo de base para el alejamiento. Las bases señalan un ascenso escalonado pero partiendo de la tierra. La ranura que se define en la losa es delimitada por el hormigón y por la pradera, se subraya esa ausencia de contacto a través de la mínima distancia, casi como que se hubiera congelado el proceso de elevación de la plaza sobre “Las Canteras”.

Esa formalización del leve contacto incide en el desprendimiento respecto de lo natural de los elementos de las intervenciones. Los terrenos no se comportan como grandes alfombras que soportaran a cuerpos flotantes con lo que supondría de desvinculación total respecto del territorio, que no es el caso, y la aparición de espacios intermedios cubiertos no contemplados dentro de los planteamientos de las intervenciones. La situación de estar **“en contra de la misma naturaleza”** se materializa al construir estos mínimos vínculos en cualquier situación, que hacen patente esa diferenciación proyectada entre lo artificial y lo natural.

#### LA INCLUSIÓN.

La incorporación a la misma es uno de los temas modificados entre la presentación de la primera fase y la segunda. Haciendo un estudio de la primera propuesta las vías de entrada se arman en la zona Este en dos alturas: la primera desde la cota del Campo de Golf y la segunda desde la Avda. Doctor Cachón. De igual forma son proyectadas dos bancadas de aparcamiento, una intermedia y otra casi a la misma que el acceso al prisma. Esta parte la podríamos adjetivar como la trasera de la intervención, la zona más cercana a la facultad universitaria. Si a esto añadimos que esa zona se desarrolla tras un talud recto de, aproximadamente, 2 m. de altura, proyectado en el costado Oeste de la colina incrementamos el carácter de área reservada.

<sup>(25)</sup> MUÑOA, Pilar. “Oteiza, la vida como experimento.”. Alberdania. Irún, 2006. Pág. 158

<sup>(26)</sup> VV.AA. “Oteiza. Mito y modernidad”. FMGB Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2004. Pág. 265.



Vía principal de acceso al Monumento en la Versión 2.

Ese corte en el terreno continúa la traza del muro. Los conceptos aparejados con este elemento ya habían sido tratado por Oteiza en su Propósito Experimental. Ese muro implica una doble vertiente: lo oculto / lo visible. Si encaramos frontalmente la intervención, a modo de ataque en Playa Ramírez, lo vehicular no aparece en el memorial. Nada altera la composición propuesta entre los elementos construidos. La zona de incorporación al salón de actos y a la biblioteca es nuestro primer punto frente al mar. El movimiento mecánico se elimina de la composición <sup>(27)</sup>. La otra vertiente es clara, si llegas con un automóvil o a pie te enfrentas a una pared, no ves más. El principal paisaje, y de mayor importancia por su dimensión es el Río de la Plata, queda tapado hasta que no se accede a las zonas de mayor jerarquía.

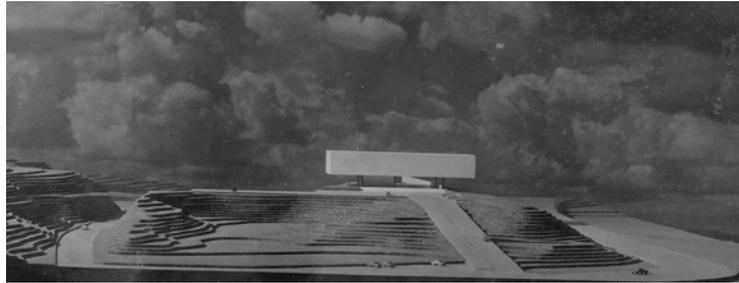
Cualquier elemento humano queda relegado a un segundo plano perceptivo en el conjunto. Parece incidir en una condición de soledad de lo artificial. Medio y piezas sin ningún elemento más. Retomemos la memoria <sup>(28)</sup>, es una intervención donde podemos entender su *silencio* desde esa carencia de movimiento. Es una intervención que presenta un cierto grado de *introversión* porque desde la llegada, los visitantes son dirigidos hacia las partes de la operación: la viga dirige hacia la visión hacia la entrada y la depresión donde aparece la losa negra. Pero lo externo, el lugar también tiene su protagonismo. **“¡Un marco todo alrededor! ¡Las cuatro oblicuas de una perspectiva! La habitación está instalada frente a la vista. Todo el paisaje entra en la habitación!”** <sup>(29)</sup>. Esto está construido en la propuesta definida por Oteiza y su compañero de trabajo. La aprehensión de porciones del paisaje a través de encuadres definidos por planos arquitectónicos es un hecho localizable en la intervención citada. La creación del visor lo tenemos

<sup>(27)</sup> Ver Memorias del proyecto.

<sup>(28)</sup> Ver Memorias del proyecto.

<sup>(29)</sup> CORTÉS, Juan Antonio. “Lecciones de equilibrio”. Caja de Arquitectos. Madrid, 2006. Pág. 156.

carácter porticado el visitante se encuentra limitado por un techo, suelo y muros.



*Mirador sobre "Las Canteras".*

Se ha definido un gran mirador que captura un cuadrante determinado del paisaje. Se aprecia el mismo pero a través de un aislamiento de la persona de la realidad natural donde se encuentra.

En un hipotético prisma construido con las partes anteriores los elementos naturales se posicionan en una de las caras, las restantes son materiales ajenos al lugar. Su singularidad es clara, su puesta en valor se ha realizado a través de ese mecanismo de focalización. Si todo fuera uniforme, no seríamos conscientes de determinados aspectos del entorno y si el conjunto fuera un continuo, todo sería uniformemente natural. El contraste entre materias supone la jerarquización del lugar conforme a unos determinados criterios definidos desde la intervención propuesta. La distribución de las piezas sobre los parajes de intervención supone una alteración en la percepción del lugar.



*El Monumento y el Mar de Plata.*

Nos ofrecen visiones construidas del lugar. Las superficies o las aristas de los elementos proyectados articulan el entorno. La visión es dirigida por esos cuerpos extraños al medio. No estamos ante la definición de ventanas que nos introduzcan el paisaje a una estancia, son diedros que nos redescubren el paraje, pero *creativamente* <sup>(30)</sup>. El visitante localiza diferentes hechos naturales pasando su mirada entre bloques de hormigón y de piedra pulida. La visión y la percepción están condicionadas y filtradas. Más allá de la manida disertación sobre fondo y figura, lo que consiguen las piezas colocadas es recortar partes del medio

<sup>(30)</sup> OTEIZA, Jorge.  
"Interpretación estética de la  
estatuaria megalítica  
americana". Op. Cit. Pág. 118.

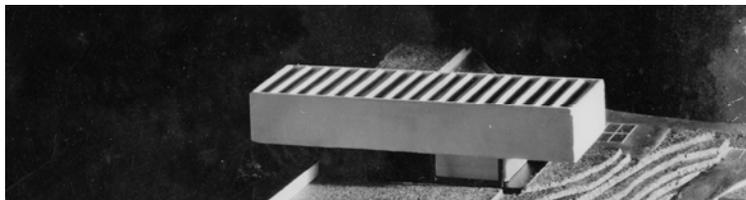
incorporándolos gradualmente a la propuesta. Los diferentes fragmentos definidos gracias a los elementos generan una secuencia de intersticios del territorio *capturados* entre la arquitectura. Por encima de una visión panteísta del lugar se tiene un afán operativo sobre el mismo <sup>(31)</sup>. Se busca la estructura de esa realidad que está integrada por diferentes elementos y que trascienden esa primera impresión de retina <sup>(32)</sup>. No se focaliza de igual manera sobre todos los puntos ni en todos los casos. El cierre sobre el entorno es variable en función del número y tipo de instrumentos que lo acotan. Los porches cierran la visión del cielo, sólo apuntan en horizontal. Los diedros o las separaciones entre piezas, no cubiertos, nos abren la perspectiva hasta alcanzar el horizonte. Por último las superficies del suelo no nos impiden la visión, singularizan un sitio privilegiado y nos abren la inmensidad de la vertical como límite natural sobre el usuario: la losa. Esto nos lleva al interior de los cuerpos construidos donde siempre se está en contacto con la claridad y la luz.

De manera opuesta a su formalización opaca y masiva su interior soporta una “**lluvia de luz**” <sup>(33)</sup>. La entrada del exterior una lluvia atravesando la cubierta hace que esos espacios permanezcan en contacto con el medio y con los cambios que se puedan producir en el lugar. El paisaje entra en los cuerpos cerrados, no sólo lo encontramos cuando nos desplazamos por las partes exteriores de la intervención está en toda ella.

<sup>(31)</sup> *Ibidem*, pág. 33.

<sup>(32)</sup> *Ibidem*.

<sup>(33)</sup> ZUAZNABAR, Guillermo. Op. Cit. Pág. 29.



*Cubierta del prisma.*