



ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier; MORENO, Javier

**La colina vacía. Jorge Oteiza - Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964**

Bilbao: Universidad del País Vasco/EHU (EHU Press), Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazioa Museoa, 2008. - 689 p.; 24 cm. - ISBN: 978-84-9860-114-5.

Entre Puig y él [Oteiza] media el arte. [...] Luego si el arte [...] amalgamó sus anhelos, lo que allí aconteció no fue un proyecto de arquitectura, sino un proyecto de monumento. [...] Quienes tomamos la práctica escultórica como especificidad y diferencia para la acción del arte en contextos urbanos, sabemos de la necesidad de regresar al monumento, a su singularidad.

El texto profusamente documentado e ilustrado que traemos a colación constituye el punto culminante de un extenso y dilatado proceso de investigación llevado a cabo por los autores<sup>1</sup>, en aras de ofrecer renovadas tretas para la re-lectura de la obra de Jorge Oteiza, desde el re-descubrimiento del monumento en modernidad y lo que éste ha supuesto a partir de entonces en la integración unitaria entre escultura, arquitectura, ciudad y comunidad. Pone en valor, además, el proyecto de monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo como obra referencial e hito significativo y articulador en las experiencias estéticas del escultor vasco, indisolublemente acompañado en esa ocasión por el joven arquitecto Roberto Puig.

En 1959 J. Oteiza y R. Puig presentaron un anteproyecto al concurso internacional sobre integración de escultura con arquitectura y urbanismo convocado en Montevideo (Uruguay), con el objetivo de erigir un monumento haciendo perdurar la memoria del

1. Plasmado en artículos científicos así como en numerosas comunicaciones, ponencias, conferencias y charlas impartidas, entre otras, durante el I Congreso Internacional: Oteiza y la crisis de la modernidad, celebrado en Pamplona-Iruñea en octubre de 2008; en la sede bilbaína del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro con motivo de las jornadas: Oteiza y la arquitectura, en conmemoración del centenario del nacimiento de Oteiza en 2008; en las jornadas: Jorge Oteiza 1908-2008 organizadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (noviembre de 2008) y en el centro Koldo Mitxelena (Donostia-San Sebastián, 2008). Podemos subrayar, igualmente, las siguientes aportaciones teóricas: "Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña". En: *Ondare nº 26 (Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales). Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/SEV, 2008; "Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donosti para Agiña del escultor Jorge Oteiza". En: *Ondare nº 25 (Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales). Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2006. Unido a ello y como trabajos previos, este equipo de profesores pertenecientes al Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco viene realizando, desde la década de 1990, una ardua y continuada labor enfocada al estudio de las influencias e interacciones del arte público (la escultura pública en particular) en la ciudad y el espacio urbano. Fruto de dicho empeño han sido las publicaciones aparecidas en varias revistas científicas: "De modernidades y de oportunidades. Escultura pública en el País Vasco". En: *CIMAL. Arte Internacional (Monográfico Arte Público)* nº 54, Valencia, 2000; "Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional". En: *Presencias en el Espacio Público contemporáneo/Presences in l'Espai Públic contemporani/Presences in contemporary Public Space*, Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental, Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona, 1998; "Eskultura publikoa: sinbolikoaren eta funtzionalaren arteko tentsioa. Zoriontsua al zara?". En: *Bitarte -16*, Donostia-San Sebastián, diciembre de 1998; "Entre el monumento y la escultura pública (1)". En: *Bitarte -10*, Donostia-San Sebastián, diciembre de 1996.

estadista José Batlle y Ordóñez, quien presidió dos veces su país<sup>2</sup>. Avatares técnicos y políticos sucedidos con la resolución de dicho concurso impidieron la materialización del monumento, aparte de sembrar serias dudas en la legitimidad del fallo del jurado compuesto a tal efecto.

Siguiendo el corpus teórico y metodológico esquematizado en el índice, con el preámbulo los autores dan constancia de que si

[...] el saber del arte fue capaz, en colaboración con la arquitectura, de traer materialmente a presencia el anhelo espiritual de su época y expresarlo simbólicamente en contextos públicos urbanos (2008a: 11),

la integración 'real' del arte con la arquitectura como servicio a la comunidad dista muy mucho de la simple ampliación de objetos escultóricos, tal y como se denuncia más adelante:

[...] el proyecto de monumento a Batlle sitúa el debate en el quicio mismo en el que se inaugura una posibilidad real de colaboración entre los saberes disciplinares implicados en el proceso urbanizador, una acción conjunta que renuncia a la colocación sistemática de hitos jerarquizados en el paisaje de la ciudad (2008a: 30).

Cambios de escala que, por cierto, está afectando a múltiples piezas experimentales de Oteiza, así como el gigantismo premeditado y generalizado a raíz de las prácticas vanguardistas, que es a lo que nos tienen acostumbrados ya desde hace varias décadas los gestores político-administrativos que rigen los diseños, marcan tendencias y hacen primar los signos imperantes en los espacios públicos urbanos.

Con el proceso de apertura de los archivos de Oteiza en 2003 tras su fallecimiento, se han podido comprobar de primera mano los documentos personales de artistas referentes al concurso de Montevideo, matizando y verificando las informaciones que anteriormente habían salido a la luz, y corrigiendo ciertos errores de bulto como la afirmación no veraz acerca de que el equipo conformado por Oteiza y Puig había sido el 'vencedor absoluto' del concurso internacional. Al mismo tiempo, algunos estudios precedentes han servido para dar cuenta del estado de la cuestión que parecía, a todas luces, ciertamente incompleta<sup>3</sup>.

---

2. Hijo del general Lorenzo Batlle (1810-1887), elegido presidente de la República del Uruguay (1868-1872) en una época convulsa de alzamientos militares y crisis económicas, el político y periodista José Batlle y Ordóñez (Montevideo, 1856-1929) llegó también a presidir el senado y después el país durante los períodos alternos de 1903-1907 y 1911-1915 respectivamente. Luchando contra la dictadura de Santos, entre otros logros extendió la red ferroviaria y consolidó importantes avances cívicos con una visión muy evolucionada en cuanto al fomento y universalización de la enseñanza y los derechos ciudadanos, favoreciendo la inmigración, la creación del banco estatal y el impulso a la nacionalización de las entidades bancarias y crediticias hipotecarias. *"La ruta tan completa que trazó su espíritu –continuó diciendo el orador– la cumplió colocando jalones de piedra como las grandes carreteras que él hizo construir"*. DOCUMENTO 53 (03/11/1959): "Allí aprenderán los ciudadanos de mañana bajo la advocación de principios morales" (2008a: 367).

3. Tras la controvertida polémica acontecida una vez conocidos los premiados, que con sus momentos discontinuos de recrudescimiento duró prácticamente hasta 1964, en mayo de 1967 el nº 16 de la revista *Nueva Forma*, dirigida por el insigne arquitecto desaparecido Juan Daniel Fullaondo, dio a conocer de manera integral la Memoria de Primer Grado enviada al concurso de Montevideo, incluyendo parte del material gráfico (en una serie sucesiva de números dedicados al trabajo y pensamiento oteiciano). Después de un largo letargo sucumbiendo al el sueño del olvido, entre 2006 y 2008 (cuando Oteiza hubiese cumplido cien años) ha vuelto a renacer el interés por...

Tras las advertencias preliminares (capítulo primero), en el segundo capítulo del libro se expone una cronología temporal detallada del concurso, al abrigo de las iniciativas de carácter conmemorativo que, con motivo del centésimo aniversario natalicio del personaje y mentor político (J. Batlle y Ordóñez), se propuso impulsar en 1956 el Partido Colorado de trayectoria 'batllista' que por aquel instante histórico se encontraba a cargo del gobierno de la República Oriental del Uruguay<sup>4</sup>. El emplazamiento escogido en la ciudad de Montevideo lejos de constituir un sitio neutro y difuso, era utilizado habitualmente por los ciudadanos para concentraciones populares y celebraciones de índole institucional-festivo, por lo que ciertas potencialidades inherentes convivían con la singularidad paisajística y orográfica escasamente respetada por la mayoría de los anteproyectos, que concebían el enclave como mero basamento y/o pedestal natural<sup>5</sup>.

## 1. EN LA CIUDAD FRENTE AL MAR

El arte no imita la naturaleza... [...] Las creaciones del hombre pasan por una arquitectura de la tierra en lugar del cielo.

Kepa Murua

Zona de esparcimiento al aire libre para la ciudadanía de Montevideo, ya desde el ensanche no consolidado de Charles Thays<sup>6</sup> en 1911 existía la intención de incorporar el

---

... aquellas vicisitudes acaecidas hace ya medio siglo. En el Congreso: Arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965), organizado por la Universidad de Navarra en 2006, Emma López Bahut publicó: "Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica un camino de ida y vuelta" en el que se aproxima al proyecto de Montevideo. La misma autora publicará un año después: *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1959-60*, Cuadernos de la Fundación Museo Jorge Oteiza, nº 4. Uno de los coautores de la obra que reseñamos, Javier Moreno, defendió en 2008 la tesis doctoral: *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, recogiendo exhaustivamente los pormenores y acontecimientos que rodearon el evento y analizando concienzudamente la noción moderna e 'integrada' de monumentalidad (arte y arquitectura) en relación con la ciudad. Anteriormente, se había presentado en 2007 la tesis doctoral *Oteiza: arquitectura como desocupación espacial* de Fernando Moral Andrés, en cuyos contenidos se vislumbra información parcial sobre la propuesta de Montevideo.

4. La Comisión Nacional pro Monumento a Batlle y Ordóñez instó el encargo de 'un monumento vivo, laico, articulado en torno a una ciudad y una idea de ciudadanía' (costeado por el pueblo uruguayo) mediante la modalidad de un certamen internacional en dos grados. Primeramente se promovió el 'concurso de ideas' (Primer Grado), resultado del cual podrían seleccionarse un máximo de cinco propuestas para su paso al Segundo Grado con proyectos más elaborados, para determinar el vencedor. El monumento debía responder al requisito de aunar arquitectura y escultura en una unidad plástica. En el Primer Grado Oteiza y Puig quedaron entre los tres finalistas seleccionados en el concurrido concurso. En el Segundo Grado obtuvieron un tercer premio seguido del equipo italiano, quedando el primero desierto.

5. Pequeño promontorio resultado de la explotación canteril del terreno en el parque Rodó (al Sur del campo de golf), estratégicamente situado frente al Río de la Plata y limitado por dos arterias importantes: Rambla presidente Wilson y Avenida Dr. Cachón. "De Oeste a Este, el río, la rambla costanera, las canteras, la avenida Dr. J. A. Cachón, el grueso del parque Rodó y el Club de Golf conforman los estratos de su configuración urbana. Al norte, el balneario de Playa Ramírez cumple las veces de transición y apertura hacia la ciudad, mientras que al sur Punta Carretas acoge el final costero del Boulevard Artigas" (2008a: 51).

6. Discípulo del paisajista Edouard André, se apunta que del maestro tomó prestado el modelo del parque parisino de Buttes-Chaumont perteneciente al Plan Haussmann (con vertientes de gran similitud).

paraje de las antiguas barrancas explotadas como canteras al paisaje urbano, asentando las bases para otras actuaciones postreras:

En 1912 se procedió a recuperar legalmente para la municipalidad el ámbito de las canteras. [...] Cinco años más tarde el arquitecto José Mazzara realizó [...] el proyecto de ordenamiento de las canteras y el proyecto del Parque de Diversiones y Decoración de la Avenida de las Canteras, que incluía la construcción de un lago artificial, zona de juegos acuáticos, belvedere, un puente de unión de las zonas de expansión divididas por la avenida y el Teatro de Verano Ramón Collazo, escenario por excelencia del carnaval uruguayo. Posteriormente, entre 1950-54, durante la administración de Germán Barbato como Intendente de Montevideo, se promovió modelar el ámbito señalado, mediante movimiento, acumulación y distribución de tierras. [...] Esta acción dulcificó la orografía hasta adquirir el carácter de promontorio con forma amesetada que hoy tiene y que fue, a la sazón, el propuesto a los concursantes para la ubicación del monumento. [...] Conocido como las Canteras del Parque Rodó, el emplazamiento se constituye como un hito del paisaje costero montevidiano aportando, de manera natural, una morfología y valor paisajístico singulares que, sin embargo, conlleva un alto grado de dificultad a la hora de resolverlo urbanísticamente. [...] Hoy en día, tras varios intentos de definir este ámbito, bien funcional o simbólicamente, no se ha llegado a dotarle de un carácter particular dentro del sistema general complejo en el que se encuentra (2008a: 51-52).

Hito del paisaje costero como lo sería 25 años después el cementerio de Ametzaña para Donostia-San Sebastián, el túmulo frente al mar asomaba como un territorio semi-baldío pero pleno de potencialidades que, en una ciudad de trama urbana estructurada con un ideario político representativo, se revalorizaba efímeramente con el devenir de las actividades lúdico-culturales. La singularidad paisajística otorgada por el abandono de las labores de extracción confería, además, un poder de evocación semejante a las ruinas como residuos de memorias pasadas.

Leído el lugar de esta manera, sus configuraciones plásticas ofrecían [...] la posibilidad de convertir una zona de difícil integración urbana en el nexo articulador de las vertientes costeras de la Ciudad Vieja y Nueva con las de la Ciudad Novísima y favorecer la transición y continuidad del parque con la desembocadura del Río de la Plata (2008a: 53).

El Programa para el Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez rezaba así:

El monumento levantándose sobre el Río, [...] será un canto a la libertad y erigirá su masa en un gran parque popular: el Parque Rodó. El proyectista considerará su más íntima fusión con los espacios circundantes y el acceso del pueblo al mismo, será de fundamental importancia, consustanciándose así la obra con las ideas de Batlle. La concepción paisajista de la zona en que se erigirá el monumento, los desniveles existentes y el ambiente natural de la costa deben ser considerados de tal manera de no destruir la belleza natural, ni los espacios que tienen ahora un destino popular<sup>7</sup> (2008a: 298).

Es evidente que las fotografías aéreas del entorno reflejan una clara diferencia de los tejidos urbanos entre la ciudad ensanchista (jerarquizada por sus manzanas y espacios públicos así como el clásico aspecto de damero del siglo XVIII), los parques urbanos (siguiendo el paradigma barroco de introducción de áreas pseudo-boscosas)

---

7. DOC. (documento) 3 (1957), pp. 288 y ss. En el DOC. 4 (1957): "Emplazamiento del Monumento a Don José Batlle y Ordóñez", página 300 de la obra citada puede encontrar el lector matizaciones mucho más exactas del enclave.

y la malla urbana de trazado más difuso (“en 1825 se abrieron los límites de la ciudad<sup>8</sup> produciéndose diferentes procesos expansivos que estuvieron sujetos, en mayor o menor medida, a diferentes planteamientos” [2008a: 55]). No obstante, la dualidad en los espacios públicos urbanos venía también refrendada por la conjunción durante el siglo XIX y principios del XX de los modelos paisajistas franceses (tendencia geometrizable de avenidas, boulevares y elementos conectores) y el pintoresquismo inglés (construcción de parques). En este escenario, se hace presente la figura del mandatario homenajeado (Batlle y Ordóñez):

Batlle tratará de transmitir la necesidad de reinventar la ciudad consciente del problema de representación que ello entraña desde el ‘ideal’ de ciudad y también desde los valores específicos de Montevideo. Su interés radicaba en tener que conciliar a la vez el prestigio del poder como reflejo de la imagen urbana y el sentimiento de la ciudadanía de pertenencia a un lugar enmarcado en su época. [...] Era precisa una estructura urbana moderna que atendiese las necesidades funcionales del momento, pero sin olvidar la condición monumental que construyese la ciudad en clave simbólica (2008a: 56).

Hacia el ecuador del s. XX sobresale el Plan Director para la Ciudad de Montevideo que data de 1956 (coincidiendo temporalmente con el concurso internacional del monumento a Batlle), que hace gala de una orientación moderna en cuanto a la asunción de los postulados derivados de los CIAM (congresos internacionales de arquitectura moderna)<sup>9</sup> y la filosofía de la zonificación basada en el reconocimiento específico de problemas urbanos, incorporación de planeamientos parciales e interdisciplinariedad. Por todo ello no es quizás un acontecimiento fortuito que, tal y como los autores nos lo transmiten, un rápido recorrido por la arquitectura de Montevideo revele el apego temprano a las corrientes de la vanguardia constructiva y el racionalismo más ortodoxo vinculado al compromiso social de la modernidad, como si de una ciudad centroeuropea se tratase. No obstante, el rigor arquitectónico no se correspondía con el paisaje que Oteiza y Puig hallaron repleto de estatuarias anacrónicas de regusto decimonónico y neoclásico. Piezas monumentales de porte representacional (pilar de la re-definición identitaria nacional re-fundada para la ‘causa del Estado’) con elementos escultóricos componiendo escenografías catárticas que volvían a reproducir, una vez más, la estética imperante en las urbes del viejo continente, difundiendo olores y sabores rancios extrañamente conjugados con la arquitectura moderna<sup>10</sup>. La exigencia de monumentalidad que quiere satisfacer-represen-

8. Vieja fortaleza militar en el contexto de las luchas coloniales entre españoles y portugueses.

9. “El nacimiento de los CIAM tuvo lugar, en La Sarraz, Suiza, en 1928, al que asistieron arquitectos de varios países europeos y expresaron la necesidad de que la arquitectura debía adecuarse a la sociedad industrial del momento, superar la cultura artesanal heredada, adoptar los métodos de producción racionalizada y pensar un urbanismo desde la noción de zonificación funcionalista. Entre la declaración de 1928 y la última conferencia de Dubrovnik (Croacia) en 1956, los CIAM pasaron por tres etapas de desarrollo. La comprendida entre los años 1933 (CIAM III) y 1947 estuvo dominada por la personalidad de Le Corbusier, poniéndose el acento en la planificación urbana. El CIAM IV desarrolló el tema de la ‘ciudad funcional’, y dio lugar al polémico documento ‘La Carta de Atenas’ que impulsaba un modelo de organización urbana planificada desde las funciones de vivienda, recreo, trabajo, transportes y edificios históricos. El CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953), sería el reflejo de un cambio generacional que antepuso las cuestiones de identidad frente a las de funcionalidad abriendo una profunda crisis de la generación anterior más idealista y los arquitectos más jóvenes de ideología existencialista que arremetieron contra el modelo utópico propuesto por los primeros” (2008a: 197). En la siguiente década de 1960 teóricos como Aldo Rossi abogaban por la recuperación de la ciudad histórica construida a base de capas sedimentarias de memorias e identidades apiladas tal que estratos superpuestos con sus ‘permanencias’ persistentes.

10. El apego a estas corrientes fue lo que se les achacó a los proyectos seleccionados en el concurso del monumento a Batlle y Ordóñez, más que nada al equipo italiano.

tar cada régimen, cada sociedad y cada comunidad (Sigfried Giedion), ha de acontecer para Oteiza fundiéndose la escultura en la arquitectura como elemento estructurante de la misma<sup>11</sup>.

Los monumentos, como hitos espaciales, se convirtieron en los necesarios elementos de identificación de los lugares, dispositivos perfectos para escenificar conmemoraciones, paradas, inauguraciones y celebraciones multitudinarias y populares de carácter nacional (2008a: 59).

En cambio, se podría aventurar que una sensibilidad que relega los moldes historicistas nos recoloca ante la memoria de la ausencia reconstruida por el binomio escultor-arquitecto:

Si bien ello no suponía una verdadera renovación de las claves de representación sino un nuevo repertorio iconográfico, esta mentalidad dio paso paulatinamente a una nueva concepción de conmemoración que se inaugura con la idea del Monumento a Batlle y Ordóñez. [...] La idea de monumento pasó de ser la representación de la apariencia del homenajeado, a concebirse como un centro de estudios de su legado intelectual, incluyendo en el programa espacios funcionales de uso cultural. Esto obligaba a redefinir la relación entre escultor (artista) y arquitecto (2008a: 59-60).

Un reducto silencioso dentro de la 'dinámica turbadora' y el bullicio de la ciudad prefigurado por los cuerpos geométricos dibujados entre Oteiza y Puig: un prisma arquitectónico en flotación y la viga volada como proa hacia el paisaje que sobresalía de la colina en dirección a la losa negra.

Entre la arquitectura y el mar, en la parte inferior de la colina y en la explanada situada en la confluencia de las dos avenidas, colocaron una gran losa funeraria, o lauda, [elevada] sobre el nivel del suelo y chapada en piedra caliza negra (2008a: 69).

## 2. EL FRACASO DE UN MONUMENTO MODERNO PARA MONTEVIDEO

La mente adquiere forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente.

Lewis Mumford

Reflejo de la prensa uruguaya sobre todo, lo cual se trasluce magistralmente en las páginas de *La colina vacía*, son las aseveraciones que acentuaban el ensalzamiento del paisaje que hacía el anteproyecto 'español' (Oteiza y Puig), en relación con otros edificios y con la propia topografía, integrándose sin perder su individualidad como 'forma creada'<sup>12</sup>. Por consiguiente, en el tercer capítulo aflora con claridad

---

11. Un ejemplo de la antigüedad lo encontraríamos en las cariátides del Templo de Erección en la acrópolis ateniense.

12. Transcribiendo las frases de Nikolaus Pevsner: "el proyecto español, se integra bien con la colina y sus alrededores. Respetando en su implantación un lugar naturalmente hermoso. Si bien su viga en el espacio y su losa negra [muro de protección contra el acantilado al lado del 'mar americano'] que definen la desocupación espacial, son símbolos no alcanzables a un público general, la posición opuesta no es válida. Lo dicho no implica la presencia física de un símbolo escultórico figurativo, como elemento conmemorativo. Pero de todas maneras, la realidad visual de la figura del Sr. Batlle y Ordóñez, puede hacerse en el interior del edificio con relieves, inscripciones o lemas" (2008a: 149) que es o que propusieron Oteiza y Puig con la inclusión de un mural o, preferentemente, un fotomontaje interior.

meridiana la manera distinta de pensar la arquitectura en comunión con la escultura para una reafirmación del 'sujeto-ciudadano' más allá de espectáculos pseudo-culturales<sup>13</sup>. La apuesta del arte como 'servicio' comunitario mediando en la ciudad entre los reclamos vitales y las metáforas de la época no se conforma con la cuestión de la 'aplicabilidad' tecnológica-científica y/o utilitarista, sino que se encamina hacia la renovación del arte en busca de respuestas lógicas en clave 'espiritual' a ciertas interrogantes planteadas como la 'utilidad verdadera' de una casa (arquitectura), de una ciudad (urbanismo) o de una estatua (arte-escultura). Desde un punto de vista determinado cada disciplina puede trabajar independientemente (arquitectura y artes plásticas, particularmente escultura), uniéndose por una suma de resultados y de un modo 'relacionado'. Desde otro ángulo, la arquitectura puede dejar 'espacios libres' para la intervención artística (escultórica), que ha de adecuarse a los requerimientos del emplazamiento con el énfasis en lo 'aplicado'. Por último, la verdadera 'integración' interdisciplinaria por la que apostaron Oteiza y Puig reverbera cuando los cometidos disciplinares (arquitectura-escultura) no pueden ser fusionados y arquitecto-escultor aúnan esfuerzos con una metodología que arbitre decisiones al unísono desde el inicio hasta el fin<sup>14</sup>. Despreciando los planteamientos expresivo-formalistas tendentes al espectáculo ('concepto viejo' de 'estatua' y 'concepto impuro' de 'arquitectura'), llevaría a sus últimas consecuencias la simbiosis moderna arte/arquitectura en el silencio espacial reflexivo ('concepto nuevo' de 'estatua' y 'concepto puro' de arquitectura) de la escultura:

El Monumento e Batlle y Ordóñez será un punto de inflexión, la verificación y final del proyecto experimental que transcurre paralelamente al que concluye en las cajas metafísicas<sup>15</sup>, donde la relación arte/arquitectura se resuelve como una totalidad estructural sin jerarquías y en la que el arquitecto se exige, como el artista, un mismo 'propósito', un compromiso profesional y rigor experimental. [...] Desde el arte en relación con la arquitectura procuraban transformar el carácter edilicio de la ciudad a la vez que la propia comunidad a partir de entender la intervención en el paisaje urbano como uno de los pilares de la educación estética, una herramienta cultural de preparación política de la ciudadanía cuyo fin vital residía en la posibilidad de una ciudad como obra de arte [con las múltiples dimensiones que aglutina la urbe]. La experiencia de Montevideo supondrá para el escultor la verificación de su praxis en un propósito experimental con tres soportes: estatua, acción conjunta [escultura-arquitectura] e integración real del arte en la ciudad. Sus experiencias en colaboración con la arquitectura y las reflexiones de esos años recogidas en la serie de borradores «La ciudad como obra de arte»<sup>16</sup> le enfrentarán a una nueva posibilidad de lo monumental en Modernidad, trascendente y actual. Esta debía resultar de practicar la fusión Escultura-Arquitectura-Ciudad-Comunidad (2008a: 198, 200; subrayados de los autores).

13. Arquitectos e ingenieros han trabajado históricamente, con una idea común, en la configuración de la imagen de la ciudad combinando ideologías, métodos, posturas programáticas y utopías con técnicas edilicias y tecnologías propias de la modernidad, sintetizando tipologías y estilos constructivos.

14. En el seminario-simposio de 1951 del museo MOMA de Nueva York ("¿Cómo combinar arquitectura, pintura y escultura?") se recurrió al análisis tipológico de estas colaboraciones.

15. Oteiza había logrado en 1957 el premio de escultura en la Bienal de Sao Paulo, con una serie de obras a las que acompañaba un texto que constituía el 'propósito experimental'. A este respecto puede verse: Oteiza. *Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.

16. OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (documento original), Fondos de la Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Navarra (Alzusa), 1958. Se trata de los párrafos y el sumario abocetados para la conferencia a impartir en el Ateneo Mercantil de Valencia el 11 de noviembre de 1958, dentro del Ciclo de Arquitectura y Urbanismo.

El capítulo finaliza con las experiencias previas y posteriores a Montevideo en relación arte-arquitectura, ya que

[...] el escultor vasco venía trabajando con arquitectos en proyectos que por diferentes motivos resultarán emblemáticos con el tiempo en el contexto español y en los que ya se intuye la pretensión de llegar a una novedosa e indivisible unidad entre arte y arquitectura identificados en el proceder urbano (2008a: 198).

Es obvio que si la basílica de Aranzazu (Oñate, 1951-1952) le permitió a posteriori, ya muy tardíamente<sup>17</sup>, resolver en dimensión pública y 'religiosa' el encuentro real con la arquitectura y con el paisaje, un cuarto de siglo después de Montevideo tuvo Oteiza la ocasión perfecta de reencarnar en el País Vasco su idea de 'nueva monumentalidad moderna' con los arquitectos J. Daniel Fullaondo, Marta Maíz y Enrique Herrada en el concurso para el nuevo cementerio de Ametzagaña (Donostia-San Sebastián, 1985) que antes hemos anunciado<sup>18</sup>. En el proyecto denominado "Izarrak Alde" aflora el espíritu de Montevideo en cuanto a la ubicación sobre una colina de un aplacado cordal montañoso que domina la ciudad y la apertura de la bahía hacia el mar, si bien la colaboración resultó ser mucho más tumultuosa con un final de fracaso estrepitoso.

El hito cementerial tenía que ser partícipe de un 'paisaje funerario civil diferenciado', de modo que

[...] la cresta de la colina quedaría como una pista de despegue al cielo abierto sobre la mar entre las dos señales como de aeropuerto; a la izquierda el promontorio de Urgull, a la derecha el de Ulia (2008b: 258).

Estación de ferrocarril o 'pista de despegue', esta 'solución espacial receptiva' se asemejaba a lo que

[...] había sido experimentado originariamente treinta años antes en la *gran losa horizontal, flotante y oscura, creada como uno de los dos campos de gravitación* que se tensionaban en el proyecto de monumento a José Batlle y Ordóñez (2008b: 259).

Simbolizando la 'muerte como viaje', lugar de donde 'partir' y 'poder irse' (lo que auguraría Oteiza por él mismo en 2003), esta nueva 'utopía' que tampoco llegaría a buen puerto se fundamentaba en 'una solución desdoblada' con tres variante de las que una de ellas (prisma rectangular acostado en lo alto) sería esencialmente la más 'oteiciana' y manifiestamente comparable a Montevideo. "Es posible pensar [...] que aquella 'colina vacía' que dejó Oteiza en Montevideo contribuyera a que el escultor aceptara [...] la colaboración con arquitectos" (2008b: 273). Tal y como sucedería entonces, la 'simbiosis' de la arquitectura y el arte para 'detener el tiempo' debía proceder sin preeminencias ni jerarquías intelectuales o disciplinares:

[...] el proyecto de Cementerio 'Izarrak Alde', debe entenderse como el resultado del intento de afrontar la construcción de la ciudad desde la aportación conjunta de dos tipos de saber arraigados en las tareas de simbolización urbana: escultura y arquitectura (2008b: 270).

---

17. La 'traición' le llegó a Oteiza en forma de 'supuesta' prohibición desde el Vaticano a la colocación de los apóstoles, por lo que tuvieron que quedarse en la orilla del camino, arrinconados y desterrados en la cuneta hasta que retomó las obras del friso con la estatuaría que componía el apostolado y la Piedad en 1968-1969.

18. A unos dos kilómetros del camposanto de Polloe, hoy día es una parte extensamente poblada de la ciudad.

Volviendo a lo que estábamos una vez cerrado el paréntesis, el cuarto capítulo da a conocer las imágenes que tomó el fotógrafo Juan Pando sobre la maqueta y la documentación gráfica elaborada por Oteiza y Puig<sup>19</sup> para Montevideo. A decir de los autores, J. Pando es

[...] quien pone el paisaje humano entre las nubes y la colina vacía, la persona que fabrica con el monumento la sutura entre cielo y tierra, quien *erige* realistamente el Monumento a Batlle y Ordóñez (2008a: 170).

Profesional curtido en más de una contienda y versado en reportajes fotográficos, Pando demostró poseer una especial sensibilidad y empatía a la hora de abordar con precisión el registro fotográfico no tanto de lo que él mismo pudo percibir sino atendiendo, básicamente, a las indicaciones que Oteiza y Puig le transmitieron. Ante ello los autores mencionados lanzan retóricamente la pregunta sobre la posibilidad de que la fotografía ‘erija’ más que ‘represente’, corporizándose esa ‘relación profunda’ de intimidad que suscita el ‘levantamiento material’; lo que reinstaura al sujeto en un origen ‘cuya función es simbolizar’:

A esa condición que lo promueve, culturalmente, se ha acordado llamarla ‘erigir’. Así, cuando se afirma que toda obra de arte es monumento quiere señalarse que los sucesos materiales encargados de traer a presencia aquello concerniente al sujeto, que sin embargo escapa a las representaciones propias del lenguaje, han sido elevados a la condición de símbolo por efecto de la acción de erigir. [...] Los monumentos son a su vez obras de arte cuando su existir no depende del mundo de representaciones que directamente los generó, y siguen siendo en sí, a pesar de la desaparición de esos instantes culturales, gracias a su sola presencia material y particular forma que los hace intemporales. Ese sería su origen singular (2008a: 182).

Suponiendo que el acto de erigir se sitúa en el origen del carácter fundacional que tiene el espacio construido en la institucionalización de las sociedades humanas, “erigir significa aquí ser capaz de detener el tiempo de las cosas para su perdurar” (2008a: 183), desvelando aquello que a pesar de los cambios profundos o sutiles –para el gran arquitecto italiano A. Rossi– por estar próximo a su esencia ‘se impone sobre la razón y el sentimiento’. Oteiza resume su ‘paso a la ciudad’ para ‘defenderla’ de la ‘ocupación de la expresión’ con un conocimiento estético en ‘urbanismo y diseño espiritual’; para que ‘descanse’ “en el paisaje, ordene el espacio y perdure activa en la intimidad del sujeto” (2008a: 185). Acaso a sabiendas de que,

[...] en la vocación y condición de ser paisaje de lo retratado queda revelado algo de su imposibilidad, algo de su fracaso. Demasiado verdaderas para un tiempo descreído, para una ciudad que llevaba impresa su inminente decadencia (2008a: 175).

Y es que las memorias de Oteiza-Puig dejaban transpirar la certidumbre de que

[...] aquel monumento no debía participar desde los significados del espectáculo para la conmemoración, *monumentalismos de expresión como acompañamiento parlante*, sino que debía hacerlo por la contención del gesto<sup>20</sup> (2008a: 174),

por su aplomo en el paisaje, su huella, su sentido y su ‘neutralidad’ no-expresiva.

19. Se reproducen los negativos y positivos originales en blanco y negro custodiados, con el epígrafe de ‘Archivo Pando’, en el Instituto del Patrimonio Histórico Español (Madrid).

20. Los subrayados pertenecen a los autores.

Para finalizar definitivamente, conviene recalcar como novedad fundamental el haber recabado, seleccionado, sistematizado y puesto en relación los documentos más relevantes referentes al tema expuesto, muchos de ellos inéditos, tal y como se pone de manifiesto en el anexo documental (capítulo quinto) de extraordinaria riqueza que puede dar lugar a posibles estudios futuros y/o diversas líneas de investigación. Ordenado cronológicamente y con breves anotaciones descriptivas, permite al lector la identificación y consulta del material recabado a partir de las llamadas establecidas. Conservando los estilos originarios y con las traducciones pertinentes, los documentos (correspondencia personal, cartas oficiales, recortes de prensa, memorias de proyectos, notificaciones de apelación, sugerencias e infinidad de extractos) aparecen correlativamente numerados y fechados desde 1956 hasta 1964, facilitando en cada encabezamiento los archivos y/o fondos de procedencia. Estimamos que, de igual modo, merece la pena destacar el potencial descriptivo del apartado bibliográfico, del que se pueden obtener variables asociadas con la producción literaria de Oteiza desde 1933 hasta 2003. Junto con todo ello, consideramos que es encomiable el esfuerzo realizado en pos de perfilar un modelo diferente a las investigaciones académicas tradicionales, orientado desde el saber del arte y su proyección en la ciudad con el fin de comprender el concepto de monumentalidad en clave moderna, como expresión simbólica contenida, no representacional y de un silencio discursivo absoluto. Las palabras del propio Oteiza corroboran la idea reflejada en estos términos resolutorios:

La actual desocupación del espacio, la eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, representa un cambio del concepto de escala monumental (retórica) tradicional (la arquitectura civil y religiosa, parlante y espectacular) a la escala de la persona (arquitectura de vacío, de silencio, para la intimidad individual). Es cierto que me ha tocado a mí anticipar la 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 y neutral (nuevo espacio-cromlech) como integración callada de la arquitectura, el arte (la escultura, concretamente en ese concurso) y la ciudad, en favor de la persona individual (2007: 143).

Lo cual está en sintonía con el propio espíritu de modernidad destilado tanto en el contenido conceptual como en la presentación estética, diseño tipográfico y maquetación del libro<sup>21</sup>. El fallido monumento<sup>22</sup> a José Batlle y Ordóñez preconiza un 'dispositivo espacial-material' iconoclasta que interpela a los ciudadanos sin la aparente necesidad de discurso; sin palabras estériles para mostrar lo fundamental que acontece, allí donde 'arquitecto y escultor identificados' ordenan el complejo espacial con la estatua, con la arquitectura y el espacio urbanístico intersectado y suspendido. Es también allí donde

[...] el fotógrafo acostumbrado a salir al encuentro del paisaje, de su luz, sabe fotografiar [...] el territorio donde las cosas no significan nada, donde una forma a la espera mantiene abiertos sus límites para que «los entes arriesgados en la recepción pura entren como atraídos» [Martin Heidegger] (2008a: 173).

21. Pueden cotejarse, por ejemplo, las portadas de las sucesivas reimpresiones del *Quousque Tandem...!* (Auñamendi 1963, Txertoa, 1970-1971, Hordago, 1975, Hordago 1983, Pamiela 1993-1994), así como las primeras ediciones de otros textos escritos y publicados por Oteiza.

22. Un cúmulo de arbitrariedades y la concatenación de efectos adversos se coaligaron; el cambio político del gobierno durante los meses del concurso, los equilibrios inestables de un país al borde de la bancarota y la incompetencia de un jurado interesadamente dubitativo. Las contundentes críticas del casi siempre vehemente Oteiza hicieron el resto.

La gracia de los montajes fotográficos con el cielo encapotado cubierto de nubes borrascosas nos conduce a perfilar una visión de los ‘paisajes interiores’ dirigida hacia aquellos ‘orificios celestes’ por donde se filtra la luz de los rayos solares, a la búsqueda incesante de pretextos para hallar aquella ‘nada’ que en Oteiza es el ‘Todo’; frente a la desolación quizás más romántica sucumbiendo a la ‘nada’ que no es sino la ‘Nada’.

Rememorando a Batlle con su ‘acción fecunda y generosa’ de una ‘vida ejemplar y superior’, el pueblo uruguayo soñó con rendirle eterna pleitesía en un monumento cívico que aunase a la vez grandeza y simplicidad sin alardes vanidosos, para honrar lo que convinieron que fue “la magna obra que exige la personalidad de Batlle”<sup>23</sup>. Monumento ‘vivo’ con biblioteca incluida no solo para el estudio sino también para la meditación:

[...] allí aprenderán los ciudadanos de mañana, bajo la advocación de los principios morales que emanan de la filosofía de Atenas [...] y que fueron el numen de la obra de Batlle, el conocimiento de la vida y de sí mismos, la devoción por la libertad y la justicia, y un hábito de fraternidad<sup>24</sup>.

En un intersticio transfronterizo ‘sin fuentes frente al mar’ y ‘sin formas frente al espacio’, en ‘ese lugar’ de ‘aquel tiempo’ cuando podía considerarse que la erección de monumentos aún era lícita y posible; yace diminuta e insignificante, perdida frente a las palmeras de la ‘colina vacía’ una humilde piedra-monolito de granito con una placa aún más modesta, en cuyo relieve se inscribe la leyenda: «Héroe de la paz y de la justicia/Batlle/Recibe el homenaje/de gratitud de la República/26-VIII-1956». Asimilando inconscientemente que nada podría ya llenar con mayor dignidad aquel vacío, pues “toda la sangre tuya, de tu ciudad, pasa por el corazón de la estatua” (Oteiza<sup>25</sup>).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier; MORENO, Javier (2008b). “Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña”. En: *Ondare nº 26 (Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales). Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2008b.

VEGA, Amador (coord. y responsable de la edición, en colaboración con Jon Echeverría). *Quousque Tandem...!* (edición crítica de la obra de Jorge Oteiza, bilingüe: castellano-euskara. Incluye fascimil de la 5ª edición en Pamplona, 1994). Navarra (Alzusa): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

*Isusko Vivas Ziarrusta*

23. DOC. 131 (17/07/1960): “Exposición proyectos monumento a Batlle” (2008a: 485).

24. DOC. 53 (03/11/1959): “Allí aprenderán los ciudadanos de mañana...”, *op. cit.* (2008a: 366).

25. Fragmento del borrador para La colina vacía de Oteiza, texto inconcluso que el escultor quiso esbozar durante el regreso de Montevideo. El título de la obra que ahora hemos reseñado hace alusión, precisamente, a esas elocuentes palabras que ante todo transparentan un estado de ánimo frustrado por la rotunda decepción y desesperación.