

ALVAR AALTO LA UTOPIA AFABLE

A mediados de la década del Treinta, por múltiples razones, el centro de gravedad de la cultura moderna se traslada a territorios hasta ese momento periféricos, proceso que encuentra en el finlandés Alvar Aalto (1898-1976) su figura más representativa. Sus inicios se definen por un alejamiento del romanticismo de Eliel Saarinen (*Estación de ferrocarril de Helsinki*) y del monumentalismo de H. Sirén (*Parlamento finlandés*), y por la relación que, en sus primeros pasos, establece entre elementos vinculados al clasicismo nórdico y el lenguaje del rigor moderno europeo. Desde el edificio del *Club de Trabajadores de Jyväskylä* (1924) o la *Cooperativa de Agricultura de Turku* (1928) hasta la sede del periódico *Turun Sanomat* (1927-28) se opera la definitiva entrada de Aalto al Movimiento Moderno, hecho que Hitchcock y Johnson celebrarán incluyéndolo en el catálogo de la *International Style* (1932). A partir de allí va dando forma a los nuevos programas e instituciones surgidos tras la independencia de Finlandia, al tiempo que va afirmando su lenguaje - "elemental y contemporáneo" lo calificará Giedion al incluir un capítulo sobre su obra en la edición de 1949 de "Espacio, tiempo y arquitectura".

En el *Sanatorio de Paimio* (1929-33), al articular oblicuamente el cuerpo mayor del edificio a la búsqueda de una mejor recepción solar inicia una primera variación respecto de la estética racionalista. E inmediatamente siguen más: otros cuerpos se emplazan al margen de la ortogonalidad, los voladizos se curvan, la topografía acompaña los gestos del edificio, las habitaciones incorporan recursos y muebles que atienden a las posiciones corporales de los internados. La *Biblioteca de Viipuri* registra cuatro versiones entre 1928-33 en las que puede verse el progresivo alejamiento de la referencia inicial -la puerta egipcia de la *Biblioteca de Asplund*- transformada en el final en el prisma vidriado de la escalera. Un gran espacio iluminado mediante lucernarios cilíndricos distribuidos regularmente, engloba todas las matices de uso: acceso, sala de lectura, lectura infantil, etc., organizados como una topografía que se controla desde el *panopticum* situado frente a la escalera de acceso.

El *Pabellón Finlandés de París* (1937), la *Villa Mairea* (1938-41) o el *Pabellón Finlandés de Nueva York* (1939) maduran los recursos aaltianos: convivencia del plano clásico con formas complejas, autónomas pero bien proporcionadas, alejamiento de las preocupaciones modernas por la distinción entre lo estructural y lo no estructural, proximidad a algunas búsquedas "orgánicas", algunas enraizadas en Wright, otras en las mitologías finlandesas del lago y el bosque. En esa obra, columnas, tabiques o paredes son intercambiables, no pertenecen a ningún "sistema" previo, ni tampoco se articulan o se ensamblan según precisas sintaxis; adyacencias y yuxtaposiciones entre formas, desdoblamientos y ondulaciones, gestualidad e informalismo son los principales procedimientos a través de los cuales se pueden generalizar sus valores productivo-comunicativos. A diferencia de la huida erudita de Terragni, o los mitos no arquitectónicos de Mendelsohn, o del gestaltismo

racionalista, la aspiración aaltiana a la estetización de las unidades de montaje propias del mundo industrial y a la privatización del significado, permiten conectar a Aalto con las búsquedas de Morris y Ruskin en el siglo XIX.

A distancia de la arquitectura "naturalista" del *welfare* escandinavo -a la que parece acercarse con el "toscano" *Ayuntamiento de Saynatsalo* (1949-52), la dialéctica entre abstracción y organicidad que habíamos reconocido como matriz de las primeras síntesis aaltianas -casa y sauna en la *Villa Mairea*, caja y terreno en *París*, caja y muro ondulante en *Nueva York*- continúa vigente después de la Segunda Guerra. Sobre el cubo de ladrillos del Concejo-biblioteca de Saynäsalo pivota todo el atrio -cabeza y cola-, al que se accede por dos escaleras: unas rectas y funcionales, otras que se derraman desde el atrio al parque. Sometido a la prueba de las mayores escalas se transforma, en gran parte, en origen de narraciones intencionadamente discontinuas que, con el proyecto para el nuevo *Centro Direccional de Helsinki* (1959-64) intentan incluso adentrarse -no sin dificultad- en realidades urbanas (*Jyväskylä*, *Rovaniemi*, etc.).

Pero sólo descubriremos al "verdadero" Aalto en obras menos condicionadas por lo urbano, como es el caso de las series de iglesias y bibliotecas proyectadas a partir de 1950. En la primera, formada por los proyectos de las iglesias *de Lahti* (1950), *Seinäjoki* (1952), y la de las *Tres Cruces en Vuoseninska* (1956-59), vemos como las secciones longitudinales muestran los cambios en el tratamiento del techo: desde las pequeñas bóvedas transversales de la primera hasta la máxima acentuación espacial que incorporan las tres grandes -diferentes y asimétricas- bóvedas de la última. Es ésta la que mejor exhibe el "*poche*" seccional y planimétrico, las capas y los filtros que caracterizan otras obras del final de su carrera. Vista desde el sur -fachada urbana- la organización tripartita desaparece bajo una cubierta continua de cobre, para resurgir con claridad en el lado norte -fachada al bosque. Los sutiles mecanismos de entrada de luz de reaparecen, bajo distintas formas en las iglesias de *Wolfsburg* (1959-62), *Detmerode* (1963-68) o *Riola* (1966), que cierran la serie. La afinidad planimétrica determinada por el contrapunto entre el cuerpo rectangular y la irradiación espacial que se produce en las salas de lectura de las bibliotecas de *Seinäjoki* (1963-65), *Rovaniemi* (1963-68) y del *Colegio benedictino de Mount Angel* (1965-70) permite su examen como una serie en la que, en la medida que el programa se hace más complejo, crece la independencia formal de cada espacio al tiempo que se multiplican y complejizan los dispositivos destinados a la iluminación.

Fernando Alvarez Prozorovich