

## Alvar Aalto: Práctica y pensamiento

*¿Figurativo o abstracto? ¿orgánico o mecánico? ¿local o internacional? El cómodo esquema bipolar que tiñó buena parte del siglo XX pierde terreno frente a reflexiones más agudas, que entienden la cultura como un tejido complejo y mixto. Ray hace una lectura de la obra de Alvar Aalto que pone en discusión la relación disciplinar entre pensamiento y ejecución; articulado, de todas formas, por una lectura de los edificios: antes que arquitectura, obras de arquitectura.*

Palabras clave: Arquitectura – Teoría, arquitectura – Finlandia, Alvar Aalto, arquitectura moderna – crítica.

*Figurative or abstract? Organic or mechanical? Local or international? The comfortable bi-polarity of much of the 20th century is giving way to sharper reflections, which see culture as a complex, hybrid tissue. Ray gives a reading of the work of Alvar Aalto that raises questions about the disciplinary relationship between thought and execution, but is constantly articulated by the reading of the buildings. Before architecture come the works of architecture.*

Key words: Architecture – Theory, architecture – Finland, Alvar Aalto, modern architecture – review.

Todos los estudios sobre Aalto comparten la idea de que, muy temprano en su carrera, Aalto consiguió fusionar el lenguaje del modernismo con ideas derivadas de la arquitectura vernacular finlandesa, de la antigua Grecia, e incluso de Japón. Pero lo hizo de un modo personal reconocible y difícil de imitar. Un importante problema, por tanto, es el de hasta qué punto su estilo depende de principios abstractos. Es improbable que un nuevo estudio llegue a conclusiones sorprendentemente originales, pero me propongo presentar no sólo una arquitectura original y de permanente relevancia, sino también las posiciones teóricas que, puede decirse, la sustentan.

### Dos paradojas

Encontramos de inmediato la primera paradoja: tal como sugiere la frase de Aalto citada por Giedion “*No escribo, construyo*”, una frase que previno por mucho tiempo el estudio detallado de los numerosos escritos de Aalto, o la afirmación del mismo Aalto “*...prefiero cinco minutos del corazón que toda una vida del cerebro*”, uno podría suponer que toda indagación en la postura teórica de Aalto resultará forzosamente infructuosa. En primer lugar y en relación con los escritos, si se lo compara con Le Corbusier –quien era un apasionado de la polémica y produjo tantos libros como edificios– la obra escrita de Aalto no puede competir con el volumen de su obra construida: alrededor de doscientos edificios grandes, para no mencionar la enorme cantidad de casas de producción masiva que diseñó. De hecho, es la obra de Aalto la que cumple con las polémicas exigencias de sus colegas del CIAM, pese a que él se distanció de esa postura. Aalto llevaría a cabo un programa de viviendas prefabricadas y construidas en masa mayor que el llevado a cabo por muchos que se llenaban la boca con ese ideal, al mismo tiempo que criticaba la uniformidad y potencial alienación de la repetición mecánica. Sin embargo, durante el período de 1923 a 1924, parte del tiempo durante el cual trabajó en Jyväskylä, Aalto escribió más de lo que construyó. De hecho, se ganó la vida principalmente como periodista, y la mayor parte de los ochenta y tres proyectos que produjo durante los tres años y medio de su estadía allí nunca se construyeron. Los temas de sus reseñas de entonces se volverían verdaderos hilos conductores de sus escritos posteriores. Pero *escritos* no es necesariamente la palabra correcta para esos ensayos tardíos, ya que en muchos casos se trata de transcripciones de charlas, dadas sin notas o con sólo fragmentos de notas ayuda - memoria. Schildt propone que Aalto era a la vez ligeramente disléxico y un gran conocedor de diversos idiomas.

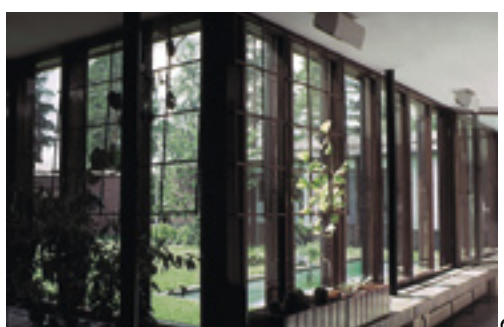
Era bilingüe de nacimiento: el finlandés era su lengua materna, pero la familia de su padre era sueca, y solía conversar con el mismo Göran Schildt en sueco; hablaba errores. Lo que tenemos en los *Esbozos* de Schildt y el posterior *En sus propias palabras* son registros del pensamiento de Aalto, no bajo la forma de manuscritos cuidadosamente revisados, sino como meditaciones aparentemente espontáneas sobre algunos temas recurrentes. ¿Significa esto que el pensamiento mismo es ocasional, significativo sólo para el propósito inmediato? Para nada. La posición de Aalto es notablemente consistente, y forma un conjunto sumamente armónico, incluso si sus ingredientes deben ensamblarse a partir de diversas fuentes. Como modo de reunir ese material, mostraré brevemente sus ideas acerca de la naturaleza y del terreno de construcción, sus nociones de propósito social y funcional, su actitud respecto a la tecnología, y finalmente su posición estilística y estética. Espero, por último, poder sintetizar su postura y examinar mi propuesta de que ella es consistente.

### Un resumen de los temas de su obra

Las apelaciones de Aalto a la naturaleza nos son familiares, y de hecho, para nuestros sofisticados oídos del siglo XXI, la idealización de lo natural aparece como más propia del siglo XIX. Aalto no se avergüenza al referirse a lo *orgánico* y lo natural en oposición a lo *mecánico*. Un típico ejemplo de esta línea de pensamiento, tomado de sus conferencias en el encuentro de 1935 de la Sociedad Sueca de Diseño Industrial en Estocolmo, defiende “*un concepto extendido de racionalismo*”, critica los diseños formalistas para la iluminación y el mobiliario, alaba el gusto japonés, y apela a la variedad biológica de la naturaleza. Para la sensibilidad del siglo XXI no hay nada *natural* en la apelación a la naturaleza como ideal y modelo, y es esto lo que vuelve tan difíciles de aceptar a primera vista tales afirmaciones.

Estamos familiarizados con el modo en que esta filosofía afecta a la obra construida. En la planificación de terrenos, con su preferencia por espacios de patio cerrados, como ocurre, por ejemplo, en Säynätsalo, por nombrar algo de lo más conocido, Aalto reconoce los ángulos solares bajos y el enorme valor de la luz en Finlandia del norte. En los edificios mismos, con el frecuente uso de luz cenital, el follaje natural y las plantas se integran con las superficies interiores estucadas en un estilo que se puede fácilmente caricaturizar. A veces, como en la escalera balaustrada de Villa Mairea, la analogía paisajística se vuelve peligrosamente literal. Más importante aún es el modo en que sus edificios crecen conscientemente

- |  |  |
|--|--|
| 1 Fachada poniente del volumen de las habitaciones, sanatorio de Paimio, 1929 – 1933 | 5 Terraza, villa Mairea                    |
| 2 Sanitarios, sanatorio de Paimio  | 6 Municipalidad de Säynätsalo, 1949 – 1952 |
| 3 Salón, villa Mairea, Noormarkku, 1938 - 1939                                       | 7 Casa Aalto, Muuratsalo, 1952 – 1954      |
| 4 Vista exterior, villa Mairea   | 8 Centro cívico Seinäjoki, 1956 - 1988     |



a partir del terreno, con bases de plintos en granito. Especialmente en los edificios urbanos, la cuidadosa preservación de vetas de piedras junto a las entradas principales refiere obviamente a la naturaleza como una forma de identidad nacional, de modo comparable al uso del granito en los estilos nacionales románticos en el siglo XIX –tan claramente en H.H. Richardson como en Lars Sonck en Finlandia. En su juventud, Aalto se había distanciado del Romanticismo nacional abierto, comprensiblemente adhiriendo a un neoclasicismo asplundesquiano, por lo cual la introducción de lo natural está siempre moderada por el *gusto*, un aspecto de la arquitectura de Aalto al que regresaré.

Aalto apela a los criterios funcionales como la base para la invención en diseño en un modo que aparentemente lo acerca a arquitectos como Hugo Haring. Pero aquí es preciso considerar su posición en relación al proceso de diseño. En su famosa descripción de la generación de ideas para la biblioteca Viipuri, cuenta de manera casi mítica las intuiciones que experimentó en su reflexión acerca de qué es leer un libro. En Paimio, está claro que las preocupaciones funcionales proporcionaron las ideas generatrices para la elaboración de la forma arquitectónica, ya sea el salpicar del agua de un lavatorio o la protección de las superficies estucadas de las manos grasosas.

El interés de Aalto por los materiales está igualmente bien registrado y hasta incluso mejor ilustrado en su trabajo a pequeña escala: entre los diseños de muebles, el carrito para el té constituye un buen ejemplo. Basado –como todos los muebles *Artek*– en la tecnología de la madera torcida con vapor, también incluye unas ruedas surrealísticamente grandes, un canasto “rústico” de mimbre, y una cinta de acero galvanizado totalmente pragmática, que se junta con un listón de madera para sostener el canasto. Si estos elementos compositivos son como las palabras de un poema uno puede recordar un pasaje de T.S. Elliot hacia el final de los *Cuatro Cuartetos*, acerca de hasta qué punto la elección de las partes que cumplen un propósito es guiada por la sensibilidad del poeta:

*... Donde cada palabra está en su sitio.  
Ubicada en su lugar para sostener a las otras.  
La palabra ni desconfiada ni ostentosa.  
Un comercio cómodo entre lo viejo y lo nuevo,  
La palabra exacta sin vulgaridad,  
La palabra precisa pero no pedante.  
El conjunto completo danzando.*

En una mayor escala, Aalto también utilizó materiales como una antología, reuniéndolos en combinaciones experimentales en la construcción de su propia casa en Muuratsalo.

### La cuestión del gusto

Disciplinar estas decisiones es precisamente una cuestión de sensibilidad o “gusto”. Examinando las propuestas alternativas para la principal sala de estar en la Villa Mairea (que vi entre los más de doscientos mil dibujos en Munkkiniemi, pero que no puedo reproducir aquí), algunas de las cuales son verdaderamente vulgares, uno queda impresionado por la amplitud de préstamos eclécticos que el gusto de Aalto le permite, y el logro de reunir las diversas influencias armónicamente, por el modo en que la conjunción del modernismo de Hans Arp y un hogar finlandés tradicional ocurre sin fisuras, y podría decirse, inevitablemente.

¿Cuáles son los orígenes del gusto de Aalto? En vez de verlo como un individuo con muy buen gusto, lo que no nos llevaría muy lejos, tal vez sea útil considerar su obra en el contexto de la artesanía finlandesa. En ese sentido, la figura de Gregor Paulsson tiene importancia. Paulsson, que había estudiado en la Kunstbibliothek en Berlín, era uno de los encargados del museo de arte en Estocolmo y proponía la colección de ese museo como punto de partida para el mejoramiento del diseño contemporáneo. Su libro de 1919 *Vackrara Vardagsvara (Cosas más hermosas para el uso cotidiano)* es habitualmente reconocido como una fuente de inspiración primaria para la exposición de Estocolmo en 1930, que tuvo a Paulsson como curador general. Su libro proponía nuevas ideas a partir del trabajo de escritores como Ellen Key, cuyo ensayo *Belleza para todos* de 1899, abogaba por una democratización de la calidad del diseño. Entre 1920 y 1923 Paulsson fue director del Consejo Suizo de Diseño, y uno de los resultados de su polémica fue el triunfo de 1925 en la exposición de París, donde los suecos se llevaron la mayor parte de los premios por cosas hechas en cerámica y vidrio, con artefactos que reconciliaban la austeridad del neoclasicismo con la decoratividad del “art nouveau”, para crear un nuevo gusto de modernidad contenida. Por supuesto, Paulsson era amigo de Gunnar Asplund, el diseñador de la exposición, y de Sven Markelius. Y fue en Markelius y Asplund que Aalto se fijó para forjar su propio modernismo, más que en la Bauhaus. La fundación de *Artek* es la contribución de Finlandia a la tradición de artesanía escandinava. Que yo sepa, *Vackrare Vardagsvara* no ha sido traducido aún entero al inglés, y, por cierto, espero que una lectura cuidadosa de este texto proporcione nuevas ideas sobre estos asuntos.

### Un fundamento teórico

Si el diseño, en un sentido amplio, y la artesanía son lo que sostiene el credo estético de Aalto, es

posible preguntarse cómo afecta esto a su teoría estética. Quisiera proponer, aún arriesgándome a un nivel de extrema generalización, que una interpretación de la obra de Aalto debe situarlo en un nivel fundamental, en oposición a la postura filosófica de la mayoría de los arquitectos conocidos. La mayoría, me parece, suscribe una forma de platonismo: creen que hay un mundo de ideas más allá del mundo de las cosas, o en términos filosóficos, que hay universales encima de y por sobre los particulares, y es por eso que se permiten hablar de abstracciones como “la arquitectura”. El arte imita, por tanto, un ideal más alto. La polémica de Le Corbusier en *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*, estilísticamente iconoclasta, descansa en una constatación apelación al regreso a un orden platónico. La casa para su madre que hizo en Suiza pone la idea de la casa antes que el sitio. Incluso la *Ville Savoie* es considerada un tipo que podría reproducirse a escala masiva en Río de Janeiro. La teoría de la invención arquitectónica de Louis Kahn, basada en la distinción entre forma y diseño, es igualmente idealista. La prescriptiva de Venturi para el diseño se basa en la asunción de que distorsión circunstancial enriquecerá una forma ideal. De hecho la mayoría de los arquitectos, cuando se les pregunta qué hacen al diseñar, dirían que tienen una idea para un edificio que corresponde a lo que se ve en los dibujos, que vuelven real la idea. De acuerdo a esta concepción, los dibujos arquitectónicos representarían ideas y los edificios serían modos de realizarlas. Luego son dibujados por sus asistentes en papel milimetrado; ello permite que los planos sean canalizados posteriormente como consonancias geométricas. Aalto es parte de una tradición alternativa, anti-idealista. Los nominalistas, como Aristóteles, son escépticos en cuanto al mundo de las ideas. Puede ser que no exista algo llamado “Arquitectura” —es el nombre que usamos, convencionalmente, para lo que hacen los arquitectos: es una *práctica*. De hecho, en *Ética a Nicómaco*, Aristóteles usa el ejemplo de la construcción para ilustrar su noción de lo que queremos decir con *bien*: ya que la ética es una ciencia práctica, estudiaría “... no qué sea el bien, sino cómo ser buenos”. Las causas y medios que producen la excelencia son, por tanto, un resultado de la práctica: “*Los hombres llegarán a ser buenos constructores como resultado de construir bien, y malos constructores como resultado de construir mal*”. Esta visión de mundo resuena en las celebradamente anti-platónicas primeras dos frases de Ernst Gombrich en su *Historia del arte*: “*No hay en realidad algo llamado Arte. Hay*

*sólo artistas*”. Si no hay Arte, no puede haber *reglas* acerca del arte, sino sólo *convenciones* que se aplican: éstas bien pueden ser arbitrarias, pero el uso persistente las aprueba. El esfuerzo de los idealistas del siglo veinte, como Collingwood, por definir el arte (y distinguirlo de la artesanía) es por lo tanto fútil: una pregunta más real que la de “¿qué es el arte?” sería, según Nelson Goodman, “¿cuándo hay arte?”.

Es mucho más improbable, de hecho, que los diseñadores de muebles adopten una actitud de “*arte en el más alto sentido*” en relación a su trabajo que la que adopte un arquitecto, y es también menos probable que los primeros consideren su actividad en términos de racionalización científica. Veamos, como ejemplo, el siguiente problema planteado en *La naturaleza del diseño*, de David Pye en 1964: Es preciso enfatizar que el diseño, de cualquier tipo, es una cuestión de *ensayo y error* (énfasis de Pye). Hay siempre algunos supuestos tentativos que ningún cálculo o dibujo puede verificar. Los hombres no pueden predecir el futuro. El diseño, como la guerra, es un negocio incierto, y necesitamos fabricar las cosas que diseñamos antes de descubrir si nuestros supuestos eran verdaderos o falsos. No hay otra manera de descubrirlo. Cuando modificamos un prototipo, ello se debe simplemente a que adivinamos mal. En el diseño, si uno no está preparado para cometer errores, uno nunca hará nada. La palabra “investigación” es a menudo un eufemismo para probar primero la manera equivocada, como todos tenemos que hacerlo. Podemos comparar esta posición, incidentalmente, con el famoso ensayo de Colquhoun *Tipología y método de diseño*, de dos años más tarde, que propone algo similar.

Una posición anti-idealista en arquitectura privilegia el acto de la construcción, la materialidad del artefacto, por sobre la idea del diseño. Tomando un ejemplo de otro arte, Richard Wollheim propuso que la composición musical no necesita representar una “idea”, y cada ejecución constituir un “*vehículo material de un objeto ideal*”. Las interpretaciones musicales son las piezas mismas de música y sus ejecuciones sucesivas son “instancias” de un “tipo”. El tipo es afectado por ejecuciones específicas, ya que circunstancias materiales pueden transmitirse al tipo, como por ejemplo la textura de la instrumentación, de modo que se podría decir que la obra genérica posee un carácter material. En su provocativo libro *Diseños y sus consecuencias*, Richard Hill, partiendo de Wollheim, propone que la analogía con la ejecución es el mejor modelo para pensar la construcción: el constructor en este caso es el intérprete. Cuando juzgamos estéticamente una obra arquitectónica, no hay otro criterio que el edificio mismo, lo que es una

9 Torre del área de cocinas y servicios, sanatorio de Paimio

10 Instituto Nacional de Pensiones, Helsinki, 1948 - 1957

11 Estudio Aalto, Helsinki, 1954

12 Carrito para el té, producido por *Artek*

13 Auditorio Universidad Tecnológica de Helsinki, 1949 - 1974

14 Escalera, sanatorio de Paimio

15 Escalera, villa Mairea

16 Salita, villa Mairea



9



10



11



12



13



14



15



16

consecuencia del extenso y complicado proceso de “ejecución” en terreno. Personalmente, la posición de Hill me parece algo extrema, pero la discusión que introduce acerca de la naturaleza de las ideas arquitectónicas es muy importante. Y esta cuestión es especialmente relevante en conexión con los edificios repetidos a escala masiva, o los muebles, por ejemplo: ¿refiere cada carrito para el té a la *idea* de Aalto de un carrito para el té, o es un artefacto estético en sí mismo?

### Aalto como escéptico creativo

¿Sería posible probar que Aalto pensaba anti-idealísticamente acerca de la arquitectura, y de la suya en particular? Si tal era el caso, ello sería una manera de explicar su constante preocupación por la especificidad del terreno y del contexto, de los materiales, y del estudio de funciones particulares, como lavarse las manos o leer un libro. Ello explicaría también su conocido escepticismo respecto a las matemáticas de la coordinación modular. Políticamente, la distancia que adoptó Aalto respecto a todos los sistemas de creencia puede verse bajo la misma luz. Es conocido el caso del amigo de Ernest Gombrich, Karl Popper, quien acusa en su libro *La sociedad abierta y sus enemigos*, a Platón, Hegel y Marx de participar en la tendencia al totalitarismo de quienes defienden una posición idealista. En *La República*, Platón propone que el arte, en tanto que imitación, está doblemente alejado del ideal (Dios creó la idea original de mesa, un carpintero imita esa idea al hacer una mesa concreta, un pintor imita esa imitación al pintar un cuadro). Los poetas son también imitadores y se deleitan con emociones que las personas racionales debieran suprimir. Debieran, por tanto, ser expulsados de la ciudad ideal, o sólo tolerados en la medida en que su arte le es útil al Estado. Con Popper, Aalto se oponía intensamente a un idealismo que pudiera llevar a esa posición. El llamado anti-idealista de Popper a una “ingeniería social puntual” como la única tarea apropiada para los políticos resuena en la última conferencia de Aalto, en diciembre de 1972, con ocasión de la celebración del centenario de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Tecnológica de Helsinki, donde critica la creciente burocracia que se genera con el fin de evitar el error humano. Ello, según Aalto, es imposible: “*la esperanza de eliminar el factor humano por medio de medidas absolutistas sigue siendo una ilusión*”. Todo lo que nos es dado esperar es que, con la actitud correcta, los humanos “*cometerán los menos errores posibles o, mejor aún, errores benignos*”.

Fotografías: Nicholas Ray

Aalto hizo también afirmaciones positivas respecto al escepticismo. En un discurso en el Jyväskylä Lycée, en 1958, señaló:

*“La tan discutida visión de mundo escéptica es en realidad algo necesario para cualquiera que se proponga realizar una contribución cultural. Esto depende, por cierto, de la transformación del escepticismo en un fenómeno positivo, un rechazo a “seguir la corriente”.*

En un nivel más alto, el escepticismo se transforma en su propio opuesto, amar con sensibilidad crítica. Es un amor duradero, ya que se basa en un fundamento examinado críticamente. Puede incluso convertirse en un amor tal por la persona común que funciona como alarma cuando el estilo de vida mecanizado de nuestra era amenaza con estrangular al individuo y a la vida orgánica armoniosa. Es necesario preguntarse, por supuesto, hasta qué punto lo que Aalto llama escepticismo corresponde a lo que nosotros conocemos con ese nombre, y aquí nuevamente se requiere un proceso de contextualización. Mas parece claro que Aalto no se inclina hacia el otro extremo, la desilusión nietzscheana. Nietzsche, por supuesto, valoraba mucho el arte porque, metafísicamente, consideraba absurda la existencia y creía que el arte podía ayudarnos a volver soportables el *“terror y el horror de la existencia”*. En *El nacimiento de la tragedia* había distinguido entre los aspectos “apolíneo” y “dionisiaco” del arte griego, ridiculizando la asexuada y distante apreciación del arte propuesta por neoclasicistas como Winckelmann. Anticipando a Freud, introdujo una lectura *psicológica* a la filosofía, preguntándose qué tipo de persona requiere reglas tan draconianas como *“no debe haber poetas en la república”*. Nietzsche cuestionó, por tanto, la verdad absoluta de los antiguos, contextualizándolos. Tal como hoy en día rechazamos las ideas sociales de su civilización (como la aceptación de la esclavitud), debemos comprender que su análisis de lo verdadero y lo bello es relativo, no absoluto. La más clara articulación hoy en día de una posición nietzscheana en arquitectura es el caso de Rem Koolhaas, ejemplo del nihilismo enérgico de un individuo altamente creativo. Si bien es cierto que Aalto puede haber compartido la noción nietzscheana de la preeminencia del artista en la sociedad, su preocupación por la “persona común” difícilmente podría calzar con la filosofía del alemán.

La versión alternativa, más optimista, del nominalismo, sostiene que aunque las estructuras estéticas no imitan un mundo ideal, pueden ayudar a mejorar este mundo. Sentidos que, utilizados anteriormente para sostener un lenguaje *simbólico* ligado a un “orden más alto”, pueden ser restablecidos hasta cierto punto como alegoría. En

la escritura estética del siglo veinte, acaso el mejor representante de esta postura sea el complejo y hasta cierto punto ambiguo pensamiento de Walter Benjamin. No existe evidencia de que Aalto haya leído a Benjamin, pero ciertamente estaba familiarizado con Goethe, una figura cuya obra Benjamin comenta cuidadosamente. Para Aalto, el *Viaje italiano* de Goethe era una de las pocas obras en las que “uno encuentra a la literatura surgida de un acto de creación basado en la materia” (aunque sentía que Goethe sobrevaloraba a Palladio). De hecho creo que, por razones que pueden ser parcialmente explicadas por su educación, Aalto está más cerca de Goethe que de cualquier pensador europeo, en su actitud respecto a la ciencia y al arte, así como en la idea del pacto con la tecnología que debe hacer el hombre. En tanto que, bajo la influencia de Nietzsche y luego Heidegger, numerosos arquitectos y críticos han conseguido superar el realismo positivista del costo de caer en una desilusión que sólo puede superarse apelando a una metafísica religiosa, que pretende no ser metafísica; Aalto parece estar en un difícil territorio intermedio. Filosóficamente, la atención de Goethe a las cosas mismas puede interpretarse como una anticipación de la campaña fenomenológica iniciada, y por cierto no concluida, por Husserl, para quien la cuestión fundamental era la de *“comprender o entender, no asegurarse de la objetividad”*. Mientras que la tecnología es inherentemente amenazadora para el Heidegger de *La pregunta por la técnica*, para Aalto la tecnología es potencialmente benigna, dependiendo de cómo se la use. La posición de Aalto coincide con la fenomenología pre-heideggeriana, y no se opone al tipo de dualismo que podemos encontrar en la obra de filósofos contemporáneos como Thomas Nagel. Nagel representa una postura de escepticismo creativo, por cierto no carente de dificultades. Refiriéndose a la oposición entre lo “subjetivo y objetivo”, contrasta el positivismo reduccionista, la tendencia a objetivarlo todo, con la tradición idealista, proponiendo que *“...la tarea de aceptar la polaridad sin permitir que ninguno de los extremos se trague al otro debiera ser creativa. Es la tarea de su eventual unificación la que me parece inapropiada, tanto en nuestras ideas acerca de cómo vivir como en nuestra concepción de lo que existe. La coexistencia de puntos de vista conflictivos, con grados variables de distancia respecto a uno mismo, no es sólo una ilusión práctica necesaria sino una necesidad vital irreductible”*.

En resumen, para Aalto, el arte no es imitación de estructuras trascendentales, ni su rechazo desilusionado, sino la afirmación de que las construcciones *humanas* no son menos reales por

ser humanas. El arte se vuelve (entre otras cosas) la afirmación de aspiraciones utópicas pero seculares. Me gustaría, sin embargo, dejar bien claras dos cosas. En primer lugar, la posición “nominalista” de Aalto respecto al diseño (su escepticismo creativo) no es incompatible con otros ideales: la idea de una buena vida, o el sentido de comunidad que está al centro de las intenciones de Aalto en el diseño de edificios cívicos, tiene que ver más con el modo en que debiéramos esforzarnos por lograr y expresar tales cosas. En segundo lugar, al explicar su postura con cierta simpatía, no pretendo que ésta sea una posición que cualquier arquitecto que se esfuerza por ajustarse a las necesidades humanas deba adoptar, lo que implicaría otro tipo de totalitarismo. Estoy sólo tocando brevemente temas que no caben en el presente ensayo.

### Conclusión

Éstas son sugerencias hipotéticas aún, un anticipo de lo que creo que será un curso de investigación fructífero. Es posible que crezcan hasta convertirse en un capítulo o se reduzcan hasta convertirse en una nota a pie de página. Aproveché esta oportunidad para proponerlas como un modo de generar debate y aclarar mis propias ideas acerca de este notable arquitecto. Naturalmente, ustedes se darán cuenta de que si mi lectura es correcta –es decir, si hay una posición filosófica consistente y perfectamente responsable que subyace a la obra construida y escrita de Aalto, considerando la arquitectura como práctica antes que como ideal– ello justificaría por sí mismo su resistencia a elaborar una teoría verbal de la actividad práctica, y a reforzar la posición que él siempre sostuvo de experimentar la arquitectura más que escribir sobre ella. Hay un conocido poema corto, en inglés, que dice:

*El doctor cerebro*

*Cree que están locos muchísimos autores*

*Y, para convencernos*

*Escribe al respecto*

Aunque me interese exponer un patrón de pensamiento que plantea preguntas acerca de los modos en que solemos considerar la arquitectura, el propósito principal de mis palabras es empujar a los lectores a ir más allá de las palabras y apreciar los edificios. Serán mi objetivo y mi privilegio presentarle a una nueva generación un arquitecto de excepcional inventiva, potencia, y relevancia permanente. ARQ

**Agradecimientos** a Fernando Pérez y Rodrigo Pérez de Arce, por su colaboración en la publicación de este texto.