

**UN SÍMBOLO VIVIENTE, ALVAR AALTO EN LATINOAMÉRICA.
NOTAS SOBRE EL CONCURSO PARA EL MONUMENTO DE COLÓN
EN SANTO DOMINGO, REPÚBLICA DOMINICANA (1929)**

Jorge Preciado García

Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes Plásticas,
Carrera de Arquitectura, Universidad Simón Bolívar
jorge.hernando.preciado@gmail.com

RESUMEN

En 1929 la Unión Panamericana de Naciones convocó un concurso internacional de ideas para el diseño de un faro monumental para celebrar el aniversario del descubrimiento de América. Para ello se propuso un programa heterogéneo para una edificación que debía componerse de un museo, una capilla que albergaría los restos del descubridor, supuestamente encontrados en la catedral de la ciudad de Santo Domingo hacia 1877, además de servir ya como faro y, también, como un nuevo referente para la ciudad de Santo Domingo. Por ello se otorgó la libertad para que las propuestas alcanzaran una escala urbana hasta intervenir directamente sobre un sector de la ciudad de Santo Domingo. La propuesta presentada por Alvar Aalto para este concurso quedó fuera de la selección hecha por el mismo arquitecto en el diseño de la publicación de sus *Obras completas*. Esta ponencia desarrolla algunos argumentos alrededor de uno de los proyectos excluidos de un programa historiográfico personal, donde se ha elegido y silenciado uno u otro proyecto para responder a una imagen coherente con los deseos del arquitecto, una propuesta que representa el único proyecto realizado por Alvar Aalto para Latinoamérica. Utilizamos el concepto de “topografía de sentidos”, para entender el proyecto de arquitectura como la superposición de múltiples capas de sentidos que deben desentrañarse hasta identificar los entrecruzamientos de significados, historias, intenciones y circunstancias que han desembocado en la configuración de un objeto artístico o arquitectónico. El análisis de la propuesta del arquitecto finlandés permite reconocer no solo las causas de las decisiones a nivel formal, sino también cómo dichas decisiones establecen relaciones con múltiples historias, ya sea a nivel biográfico, cultural o social, capaces de representarlas distintas temporalidades que subyacen a cualquier producción cultural.

705

Palabras clave: historiografía, arquitectura, concurso, Latinoamérica, Alvar Aalto.

INTRODUCCIÓN

Pocos arquitectos han sido conscientes de la construcción de su propio mito, entre ellos Alvar Aalto representa un caso singular. Al igual que Le Corbusier, desde temprana edad el arquitecto finlandés tuvo conciencia de la importancia de los medios impresos para elaborar una imagen pública que le permitiera conseguir encargos, mientras explotaba un medio útil para expresar sus ideas sobre el ejercicio profesional, sus motivaciones intelectuales y sus juicios sobre su época. Pero la diferencia entre los dos arquitectos es considerable. Para Le Corbusier, la publicación tenía un carácter fundacional y didáctico; en cambio, en Aalto se enfatiza el valor comunicacional de las publicaciones y él mismo evitó el valor propagandístico que suelen tener las interpretaciones escritas de las obras. Son dos matices diferentes de dos figuras indiscutiblemente paradigmáticas de la arquitectura moderna. Aun así, ambos escribieron con intensidad para publicaciones periódicas, dieron conferencias en universidades y otros eventos públicos, y controlaron e incluso ellos mismos confeccionaron, la publicación de sus obras completas. Por lo tanto, en lo que respecta al conocimiento que se tiene de la obra de Aalto a través de sus *Obras completas*, se puede afirmar que este ha sido el producto de un programa historiográfico, donde se ha elegido y se ha silenciado uno u otro proyecto para responder a una imagen coherente con los deseos del arquitecto. Esta ponencia desarrolla algunos argumentos alrededor de uno de los proyectos excluidos de la publicación de las *Obras completas* de Alvar Aalto; se trata de la propuesta presentada para el Concurso del Faro de Colón en Santo Domingo, República Dominicana, en el año 1929. Una propuesta que representa el único proyecto realizado por Alvar Aalto para Latinoamérica.

706

Partimos de dos premisas conceptuales para desvelar un programa intelectual, dejando aclarado de antemano que ningún análisis es inocente, todos son intencionados. Por lo tanto, en el contexto de la ponencia, cuando intentamos denominar la obra como moderna, comprendemos que aquello a lo cual llamamos moderno es posible concebirlo de tres modos complementarios: lo moderno como crítica, como reinención y como memoria. Interesa particularmente esta última, porque la idea de modernidad sigue siendo enseñada en algunas aulas desde la premisa simplificadora de negación de todo pasado, lo cual responde más a lógica comercial de la innovación que al deseo de analizar y crear conocimientos que se basen en un análisis complejo de las obras o la tarea de aclarar cómo dichas obras son realizadas por hombres de carne y hueso, que han sintetizado objetos culturales y poseen la virtud de haber actuado acorde con su tiempo. La segunda premisa tiene que ver con la idea que utilizamos de *obra*. En ese sentido, cuando utilizamos esa palabra hablamos de una “topografía de sentidos”. Esto quiere decir que la obra puede ser entendida como la superposición de múltiples capas de sentidos, ante la cual el investigador debe actuar como un arqueólogo, con el objeto de ir desentrañando los entrecruzamientos de significados, historias, intenciones y circunstancias, que han desembocado en la configuración de un objeto artístico. Esto supone la necesidad que el investigador esté dispuesto a viajar entre los múltiples referentes, intereses e hipotéticos recuerdos que un arquitecto es capaz de utilizar y sintetizar, tomando en cuenta un abanico amplio de temáticas que irán desde los aspectos técnicos hasta las particularidades psicológicas del autor, llegando a asumir el reto de escudriñar no solo en la cultura que ha constituido el contexto donde se ha concretado la obra y en la cual se ha educado al autor, sino jugar con la idea de tomar en cuenta toda la historia de su época y las que le precedieron. Pero ahora, debemos rebajar nuestro vuelo conceptual e iniciar el interrogatorio que motiva el proyecto que deseamos analizar.

El Concurso

En 1929 la Unión Panamericana de Naciones convocó un concurso internacional de ideas para el diseño de un faro monumental dedicado a la celebración de la vida de Cristóbal Colón y el aniversario del descubrimiento americano. Para ello proponía un programa heterogéneo para una edificación, que debía componerse de un museo, una capilla que albergaría los restos del descubridor, supuestamente encontrados en catedral de la ciudad de Santo Domingo hacia 1877, además de servir ya como faro y también como referente para la ciudad de Santo Domingo. Para ello, se otorgó la libertad para que las propuestas alcanzaran una escala urbana hasta intervenir directamente sobre la ciudad de Santo Domingo, a la cual debía dotarse de un aeropuerto y un muelle para transatlánticos, junto con otras infraestructuras de comunicación que quedaban a gusto del participante. Todo este conglomerado debía, además, satisfacer el carácter simbólico que se expresa en la traducción del informe del jurado internacional que anunciaba la selección de los primeros finalistas, publicado por la revista *Arquitectura* de Madrid en junio de 1929 (Sociedad Central de Arquitectos, 1929):

El problema consiste en buscar un símbolo que exprese las cualidades fundamentales que hacen del descubrimiento de las Américas por Colón uno de los sucesos más importantes de la Historia universal.

La Influencia que ha tenido ese descubrimiento en el desarrollo de la civilización es tan vasto y tan tremendo su significado, que el monumento conmemorativo debe, por fuerza, sobrecoger el ánimo. Debe ser como una llamada o diana para todos los pueblos y tiempos. Su lenguaje debe llegar a todos los espíritus. Debe tener ese carácter atemporal que distingue a todo gran suceso humano, y expresar la fuerza, la intuición y el amor del hombre que como instrumento dio lugar a él.

Su concepto, su forma y su masa pueden ser sencillos, pero francos y poderosos. Sus condiciones arquitectónicas, fuerza, estabilidad y durabilidad. Su lenguaje plástico no tiene por qué ajustarse a una época o raza, pues su misión es enlazar los siglos. Su llamamiento es universal.

Formas sencillas, francas y poderosas, de carácter universal, capaces de trascender su época, ¿acaso no son estos los valores formales que se le otorgaban en muchas descripciones y tratados a la arquitectura moderna? ¿No se le había otorgado a lo racional y al funcionalismo la capacidad de hablar el lenguaje de la ciencia y, por lo tanto, del conocimiento irremediamente universal? En esas frases se revela el momento que se vive y el valor propagandístico que poseía el concurso, con el cual se deseaba crear una prueba del estado de la cultura arquitectónica mundial y demostrar la necesidad de América de establecer una relación que preveía la llegada de nuevos tiempos para el orden mundial. Por eso el jurado contó con la participación de Eliel Saarinen y Raymond Hood, aunque se suponía que Frank Lloyd Wright participaría en lugar del arquitecto neoyorquino, mucho más académico pero reconocido por su larga trayectoria en el diseño de grandes edificios de viviendas y oficinas en la mítica Nueva York. En este sentido, podemos suponer que la combinación de los dos nombres originales del jurado a los cuales admiraba Alvar Aalto, significaba un mayor atractivo para participar en el concurso, porque de ambos recogería enseñanzas y, sobre todo, respetaría su papel de iniciadores del proceso de cambio que venía gestándose en ambos continentes. De igual manera, el matiz que tenía ese valor propagandístico para América, impactaría en la política interior de República Dominicana, al recoger una idea que

rondaba en el imaginario local, gracias a la iniciativa del historiador Antonio Delmonte y Tejada, quien ya proponía la construcción del monumento a finales del siglo XIX y que será retomada por el reformista Horacio Vásquez, presidente del país y colaboracionista del gobierno del Estados Unidos, nación donde ya se fraguaba la necesidad de una política como la del “buen vecino”, que impulsaría más tarde el gobierno de Roosevelt hacia América del Sur, con la cual impulsó la modernización del continente y, con ello, la adopción de un nuevo lenguaje arquitectónico. El concurso dejaría una huella en la zona colonial de Santo Domingo, al dejar preparado el camino para una intervención urbanística de gran escala que hoy en día comprende la zona del Faro a Colón, construido a partir del proyecto ganador del arquitecto inglés C.L. Clive, casi seis décadas después del concurso, además del gran Parque Mirador del Este, pulmón y referencia imprescindible para la ciudad.

Una vista general a los ganadores del concurso reflejan las tensiones que se vivían alrededor de la pertinencia de ciertos estilos como representantes de los nuevos tiempos. La mayoría de los ganadores posee ciertas similitudes formales con aquellas arquitecturas futuristas dibujadas por Marinetti o Boccioni, y recoge algunas características que recuerdan el uso de elementos clasicistas en las fachadas de los rascacielos neoyorquinos. La referencia a esta ciudad americana será determinante porque lo que se planteaba en las bases del concurso inherentemente dialogaba con el imaginario del rascacielos como la tipología triunfadora de la Modernidad, la cual no podía construirse sin el uso del concreto, el metal y el cálculo ingenieril, valores y materiales típicamente modernos. Un mensaje implícito en el que parece manifestarse que todo el proceso de modernización pasa por los logros norteamericanos, lo cual no era nada descabellado ni narcisista, como puede demostrarse en la influencia del imaginario metropolitano de América en la cultura arquitectónica europea. Por lo tanto, vale la pena preguntarnos: ¿Acaso este concurso no dialogaba con los pulsiones internas de un arquitecto que sentiría el deseo de sintetizar una versión propia de aquello que sus contemporáneos ya están desarrollando en el continente europeo, la interpretación de su época en clave racionalista?

708

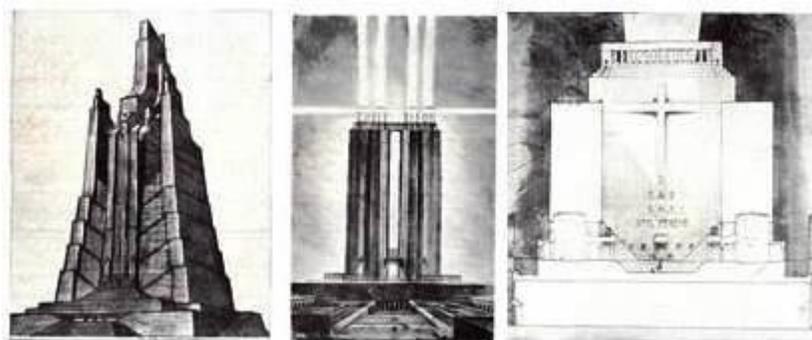


Figura 1. Ejemplos de las propuestas premiadas en el concurso. Más a la derecha, la propuesta del arquitecto inglés J.L. Clive, la cual saldría ganadora al final y se construiría con variaciones hacia 1984.

Aalto y el estado de la cultura arquitectónica en Finlandia

Según Juhani Pallasma, el ambiente finlandés de la década de los años veinte estuvo caracterizado por ser un tiempo de transición dentro de la escena arquitectónica interna donde “los más habilidosos arquitectos del clasicismo nórdico se transformaron a sí mismos en practicantes del funcionalismo antes y alrededor de 1930, con sorprendente tranquilidad y sin aparentes conflictos o frustraciones. En retrospectiva, es evidente que la influencia del clasicismo se evidenció en el refinado sentido de composición, articulación, escala y detallado característico de funcionalismo nórdico” (Pallasma, 1998). Un clasicismo nórdico aprendido por Aalto en una versión crítica a través de sus profesores Usko Nyström y Armas Lindgren, de los cuales Alvar Aalto continuamente hará mención y quienes pueden ser identificados como los personajes que le motivan a encontrar su propia síntesis estilística, como lo demuestra un proyecto tan importante como la Biblioteca de Viipuri (1927), el reflejo ideal sobre las luchas ideológicas que Aalto protagonizara consigo mismo. Según Göran Schildt, “Al parecer en términos formales Aalto se mantuvo como un clasicista. Esto también lo hizo ideológicamente” (Schildt, 2007). Esto explica porqué en su arquitectura existe un uso constante de motivos y referencias históricas, a lo cual Pallasma aporta la siguiente interpretación: “La década de los años 20 se define por su compromiso con las ideas del racionalismo ortodoxo, para abandonarlo luego en busca de una filosofía sintética, la cual pretendía extender el ámbito de la racionalidad desde las consideraciones técnicas hasta el ámbito psicológico. Una idea que el propio Aalto denominaría una racionalidad expandida” (Pallasma, 1998). En este contexto, ya en 1930 la fundación de dos publicaciones reflejará el apoyo de los intelectuales finlandeses a la ideología modernista: *Tulenkantajat* (Los Portadores de la Antorcha) y *Arkkitehti*, la revista oficial de la arquitectura finlandesa, y convertirán en las puntas de lanzas de una batalla donde Aalto tendrá un papel protagónico a través de su constante participación en ambas publicaciones.

709

También, según Pallasma, “...existe poca evidencia de que los arquitectos funcionalistas fineses estuvieran familiarizados con el trabajo de la vanguardia rusa” (Pallasma, 1998), aunque se reconozca cierta influencia en el trabajo de Aalto y Bryggman en la Feria de Turku de 1929, en la composición y síntesis de la arquitectura con las propuestas tipográficas y gráficas. Al respecto, Kenneth Frampton parece no compartir esta idea porque habla de dos etapas que caracterizan la obra de Aalto; la primera relacionada con los años veinte, donde desarrolla junto a Bryggman una arquitectura que el autor denomina como constructivista. Siendo un ejemplo de esta influencia los proyectos para la exhibición del 700 aniversario de Turku (1927) y además caracteriza la influencia constructivista en Finlandia: “...el carácter lacónico del constructivismo finlandés derivaba de tener sus orígenes en la severidad de las formas del clasicismo nórdico (Frampton, 1998)”. Más adelante argumenta “...a diferencia de las extravagantes formas ingenieriles de los constructivistas rusos, Aalto esquivó esa retórica tecnológica del Avant-Garde ruso en el nombre de unas propiedades objetivas (Frampton, 1998)”. Según el mismo autor, esto caracterizaría la arquitectura de Aalto de esta década como una arquitectura preferiblemente sobria en comparación con los constructivistas, más cercana a las ideas de la *Neue Sachlichkeit* alemana, en que la síntesis tecnología y tradición lograba cierto equilibrio de la mano de Peter Behrens y sus acólitos.

La curiosidad de un joven ambicioso como lo fue Aalto, sería la clave para apoyar la segunda versión de esta interpretación porque es sabido cómo aquel joven consumía toda la información que podía de las publicaciones alemanas a las que tenía acceso, gracias a que podía leerlas sin ningún problema porque poseía, según Goran Schildt, un perfecto alemán. Y también, no olvidemos la estrecha relación entre las vanguardias alemanas y soviéticas, lo cual se refleja en la composición de la magistratura de la Bauhaus. Al respecto, por ejemplo, se podría señalar la similitud entre las afirmaciones de Aalto sobre una expresividad formal producto de la adaptación de la arquitectura a una síntesis racional desnuda de todo ornamento, con la manera como teoriza estas relaciones Wassily Kandinsky en los programas de cursos de dicha escuela (Kandinsky, 2007).

Para culminar esta instantánea del contexto alrededor de 1929, es necesario recordar que poco después de la celebración del concurso que se realizó en abril de ese mismo año, se celebra en Frankfurt la segunda reunión del CIAM, a la que asiste Alvar Aalto, gracias a la presentación que ha hecho de él su amigo Sven Markelius, por lo tanto, allí cumplirá con la primera etapa de su conversión y se sumerge definitivamente en las mareas que provenían de la Europa continental. Otro evento importante para la época será la celebración de la Feria de Estocolmo de 1930, donde Asplund y Gregor Paulsson realizarán otros proyectos que ayudarán a asentar las bases del funcionalismo nórdico.

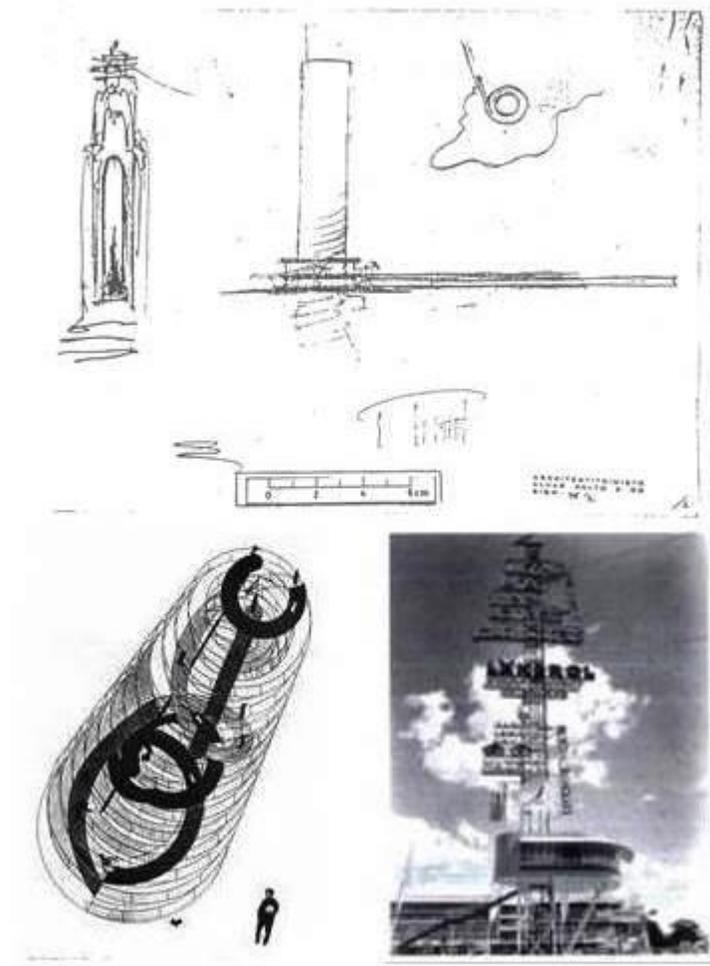


Figura 2. Arriba, bosquejo de Aalto de su propuesta para el Faro de Colón en Santo Domingo (1929). Fuente: Archivo Garland. Abajo, a la derecha, la propuesta del Sistema Constructivo Cinético de Moholy Nagy (1922). A la izquierda, Mástil de Propagandas de Erick G. Asplund en la Exhibición de Estocolmo (1930)

En el despacho de Aalto en 1929

En 1927, Aalto gana el concurso para construir la sede de la Cooperativa Agrícola de Turku, lo cual motiva la mudanza de su despacho hacia esa ciudad. Una ciudad que en su momento era considerada la ciudad más progresista de Finlandia, al menos así lo proponía polémicamente la revista *The Torch Bearer* (Tulenkantajat) en 1930, cuando dedicó su portada al recientemente inaugurado Turun Sanomat de Aalto (1928-1930) en el mismo contexto. Algunos aspectos de este edificio son interesantes porque inauguran ciertos temas en la obra de Aalto que, a juicio de Pallasma, se resumen así: "...columnas plásticamente moldeadas, sistemas de lucernarios, elementos especialmente diseñados para el edificio y la integración de elementos gráficos en la arquitectura (Pallasma, 1998)". Por lo tanto, un edificio funcionalista que Frampton relacionara con la arquitectura de los hermanos Vesnin en Moscú y con los ejemplos alemanes de Gropius.

Entre 1927 y 1929, Aalto colabora con Erik Bryggman después que este ha realizado el edificio para el Hospicio de Betel. Pero el proyecto más importante que realizarán en compañía de Bryggman será la ya mencionada Feria para celebrar el 700 aniversario de la ciudad de Turku, un evento ideado políticamente para ubicar a esta ciudad a la vanguardia de los nuevos tiempos en el contexto finlandés y adelantarse a la exhibición que los arquitectos suecos liderados por Asplund celebrarían al año siguiente.

Otros proyectos importantes en los que trabaja Aalto, al mismo tiempo que desarrolla el concurso para el Faro de Colón, son el Sanatorio Tuberculoso de Paimio (1929-1933) y la Biblioteca de Viipuri (1927-1933), con todas sus diferentes versiones que van desde una primera propuesta de corte neoclásico hasta su versión definitiva, una de las obras paradigmáticas de la arquitectura moderna. Junto a estos proyectos es posible hacer mención de una competencia anterior para otro Sanatorio (Sanatorio Kinkomaa, 1927), donde Aalto ya dibuja una versión que se asemeja a su edificio en Paimio y donde es posible reconocer la mirada furtiva hacia la arquitectura alemana de la época, especialmente los edificios de oficinas para Berlín de Mies Van der Rohe.

El testimonio de dos arquitectos noruegos que trabajaron en el despacho de Aalto durante los años que el arquitecto trasladó su despacho a la ciudad de Turku grafican esta etapa clave del arquitecto finlandés. Harald Wildhagen y Erling Bjertnaes trabajaron para Aalto desde el otoño de 1927 hasta los alrededores del verano de 1931; durante su estancia en Finlandia fueron testigos de la amistad de Aalto con Bryggman y Makelius, la cual venía acompañada con la adopción de un nuevo estilo y una nueva cultura, la que estos arquitectos ayudarán a consolidar en el país norteamericano:

...él era el líder gracias a la virtud de subyugante superioridad. Sus ideas eran como fuegos pirotécnicos lanzados al cielo. Pero luego el deseado meteorito tenía que ser llevado al nivel de la tierra y vestido con concreto, ladrillo y madera. Aquello nos tocaba a nosotros, los soldados a pie, asumir la tarea ardua de hacer que los fuegos pirotécnicos se hicieran realidad sin perder mucho de su brillantez. Alvar nos vigilaba con atención, y nos ayudaba en aquellos momentos que nuestras propias capacidades fallaban.

...Si él ganaba una competencia nosotros nos sentíamos tan orgullosos como si la hubiésemos ganado nosotros. Y cuando no ganaba –lo cual sucedió– éramos nosotros quienes pensábamos que el imbécil jurado no entendía una pizca sobre verdadera arquitectura. El mismo Alvar lo tomaba para sí con suprema indiferencia, apreciando algunos logros innegables de la propuesta ganadora y hacía bromas sobre de todo lo sucedido. Pero ocasionalmente, cuando olvidaba que la puerta estaba abierta, podíamos verlo parado sumergido profundamente en sus pensamientos frente a sus perspectivas maravillosamente ejecutadas. Extractos de correo enviado por E. Bjertnaes a Göran Schildt en 1978 (Schildt, 2007).

Otras líneas tomadas de una entrevista a Bjertnaes hacen mención del ritmo trepidante del despacho de Aalto y nos informan de quienes participan en la elaboración de la propuesta para el concurso del Monumento a Colón: “...Todo el despacho ayudó a dibujar el Monumento a Colón, día y noche, por eso fue culminado al último minuto. Pero Alvar hizo por sí mismo la propuesta para el Sanatorio de Kälviä” (Schildt, 2007).

La mirada del Arquitecto

Contrastar la propuesta de Aalto con dos referentes contemporáneos al proyecto que estudiamos, puede permitirnos establecer la hipótesis sobre una mirada intencionada hacia aquellas arquitecturas que sirvieron para alimentar su propia síntesis arquitectónica y, al mismo tiempo, la comparación entre estos proyectos sugerirá la existencia de diferentes maneras de concebir una postura ante las nuevas formas propuestas por la Modernidad, en cada caso, producto de las tensiones entre cada personalidad y la cultura de su tiempo. Las referencias a las que hacemos mención son el proyecto presentado por Ivan Leonidov para el mismo concurso en 1929 y el proyecto presentado por Frank Lloyd Wright en 1924, para un mirador para automóviles y un planetario sobre una colina de Maryland en Estados Unidos de Norteamérica. Este arquitecto, quien supuestamente actuaría como jurado en el concurso, así se señala en la reseña del archivo Garland dedicado a Alvar Aalto, culminó dejando su puesto al arquitecto neoyorquino Raymond Hood, por razones todavía desconocidas. El interés de Aalto por Norteamérica y, específicamente por la arquitectura de Frank Lloyd Wright, puede que no se haya iniciado por la exhibición europea de 1910 que visitarían otros nombres como Gropius, Mies y Le Corbusier, pero sí por la mirada ávida de un joven arquitecto que hojeaba todas las publicaciones periódicas alemanas en busca de los referentes que dialogarían con su conciencia de la llegada de nuevas dinámicas con la industrialización, la producción en serie y las nuevas tecnologías. En cuanto a su conocimiento de las propuestas constructivistas, ya hemos comentado cómo Gorän Schildt reconoce una influencia en los trabajos de los años veinte, posiblemente producto de los mismos canales alemanes y la importancia de la Bauhaus en la configuración de una nueva ideología para la arquitectura.

713

Ivan Leonidov, quien participó en el concurso del Faro-Monumento a Colón y no recibió ninguna mención en el resultado final, al igual que Alvar Aalto, presentó un proyecto de tal complejidad que vale la pena describirlo porque nos permitiría establecer ciertas relaciones entre estos dos personajes que participan en geografías diferentes del mismo proyecto ideológico. En la memoria del proyecto presentado por Leonidov se expone explícitamente la radicalidad de su pensamiento. En ella afirma cómo “el monumento debe actuar como un condensador de todos los logros del progreso mundial, así como un punto de disseminación para la información sobre la vida y los logros de este hombre y los movimientos de la historia mundial (De Magistris, 2009)”. Desde el inicio, Leonidov propone la expansión de la lógica tipológica del monumento para re-inventarla en un conglomerado formal, donde la técnica se adscribe a un programa en que la imagen y el movimiento suplantaban el ritual tradicional. La propuesta de Leonidov descubre un impulso utópico porque ya en 1929 imagina no solo un edificio imposible, sino además casi inmaterial; es una edificación que, siguiendo sus palabras, está conformado por volúmenes de vidrio que contienen paredes de aire que se inyectan hacia el interior del edificio e imágenes cinéticas que son proyectadas sobre pantallas que se ubican tanto en el sitio como en plazas y museos alrededor del mundo, con la cual propone no solo una forma compleja gracias a la entrelazamiento de los elementos tectónicos que componen la propuesta, sino también nos está presentando una idea de museografía. No imagina solo un edificio y un conjunto de técnicas, también imagina una manera de vivirlo que trasciende su localización física para transformarse en una propuesta que intenta re-inventar el programa tradicional del museo y del monumento.

En ese sentido es una propuesta cultural más que arquitectónica. De esta manera, Leonidov se adelanta varias décadas al impacto que el cine y los medios audiovisuales han tenido sobre la institución del museo y la manera como hoy en día interactuamos con la obra de arte y la información. Su idea expresa un testimonio de una vanguardia que ha imaginado un mundo donde la imagen en movimiento se transforma en uno de los logros del mundo contemporáneo, gracias a la cual el edificio podrá transformarse en un medio directo para celebrar las peripecias de un explorador que cambió el mundo de su época. Si Colón descubre un nuevo continente, para Leonidov la nueva tecnología del acero y de la comunicación de masas serán los principales actores de otro nuevo mundo, aquel que hace posible el descubrimiento de una nueva tierra en el viaje de la mirada a través de las imágenes en movimiento.

Los días presentes, con sus progresos científicos y tecnológicos sin límites, le hace posible (al monumento) expandir su propósito así como los medios para lograrlo a una escala mundial.

La radio y la radio-imagen transmitidas en la distancia, un puerto aéreo y marítimo, devienen en condensadores del movimiento de la cultura mundial.

La radio, la radio-imagen, el puerto aéreo y marítimo, el cine, un museo y más aún, son medios para informar al mundo sobre la vida y el rol de este hombre de acción (Cristóbal Colón) y los logros del progreso universal (De Magistris, 2009).

Si hacemos un registro de ambos proyectos en tanto proyecto cultural, veremos una prueba de aquella sobriedad con la que Kenneth Frampton define la arquitectura de Aalto de esa época, si se le compara con el empuje y el fetiche tecnológico de la vanguardia rusa. Si bien esta es una diferencia capital, sus similitudes también son reveladoras. En ellas se revela la mente de un arquitecto que es capaz de filtrar sus referentes hasta lograr reducirlos hasta sus aspectos esenciales. Entre sus similitudes más importantes destacamos la configuración de una arquitectura expresiva, donde el edificio y sus componentes estructurales adquieren un valor comunicativo sin dar cabida a lo ornamental, porque en este caso, forma y contenido se sintetizan en una unidad expresiva. A esto le sumaremos la importancia que la percepción visual y la experiencia corporal adquieren en ambas propuestas, unas características que no podrían definir mejor opción moderna de la propuesta.

Por su parte, Frank Lloyd Wright presenta en 1924 un proyecto innovador por su forma, contenidos técnicos y el programa arquitectónico al que responde. La propuesta para un Mirador para Autos y Planetarium en una colina del estado de Maryland en Norteamérica, es reseñada como la génesis de una idea que se concretará décadas después en el Museo Guggenheim de Nueva York. La configuración de una rampa helicoidal para la ascensión de los automóviles alrededor de un planetario, el cual en su sección recuerda al cenotafio de Newton de Boullée, son los componentes principales de un proyecto que pudo haber supuesto un reto contra los restos de una tradición cultural que ahora era re-inventada, gracias a formas y usos que solo eran posible desde ese momento en adelante. ¿Cómo era posible imaginar tal programa en esa época? ¿Es posible obviar la manera como este proyecto resume la idealización de la máquina como excusa para una nueva arquitectura?

Podemos recordar que ya desde 1910 este arquitecto es la referencia para todos los arquitectos modernos europeos que estaban al tanto de lo que hacía en Norteamérica, y aunque Aalto no haya presenciado la exposición retrospectiva de 1910, Wright constituirá una de sus referencias siempre presentes. Ese interés por la obra de este arquitecto se demuestra en la referencia a la Casa Fallingwater en los primeros esquemas de la Villa Mareia (1938), o incluso en el rescate de la arquitectura vernácula como referente inmediato para la nueva arquitectura, uno de los pilares tanto del pensamiento de Wright como de Aalto. Por eso, la hipótesis de que Aalto haya conocido el proyecto del año 24 de Wright no sería descabellada o sin sentido. En cambio, tendríamos a dos arquitectos que sintieran la misma ambición por re-configurar la cultura de su época sin negar la memoria que le antecede, y aun así, responder con objetos complejos y sintéticos a las exigencias de una sociedad que se define a sí misma por condiciones noveles y ha colocado como protagonista a la tecnología emergente. Ideal ante el cual, más tarde, estos arquitectos también coincidirán al tomar posturas críticas contra lo que llamaron la idolatría de la máquina, pero que en este momento sus obras se caracterizan por el intento desintetizar en un conjunto de experiencias espaciales, algunas ideas que parecieran esenciales para la Modernidad, como lo son la movilidad del cuerpo en el espacio, la valoración de la propiedades estructurales de los materiales y la generación de formas complejas a partir de la síntesis de estas dos últimas características.

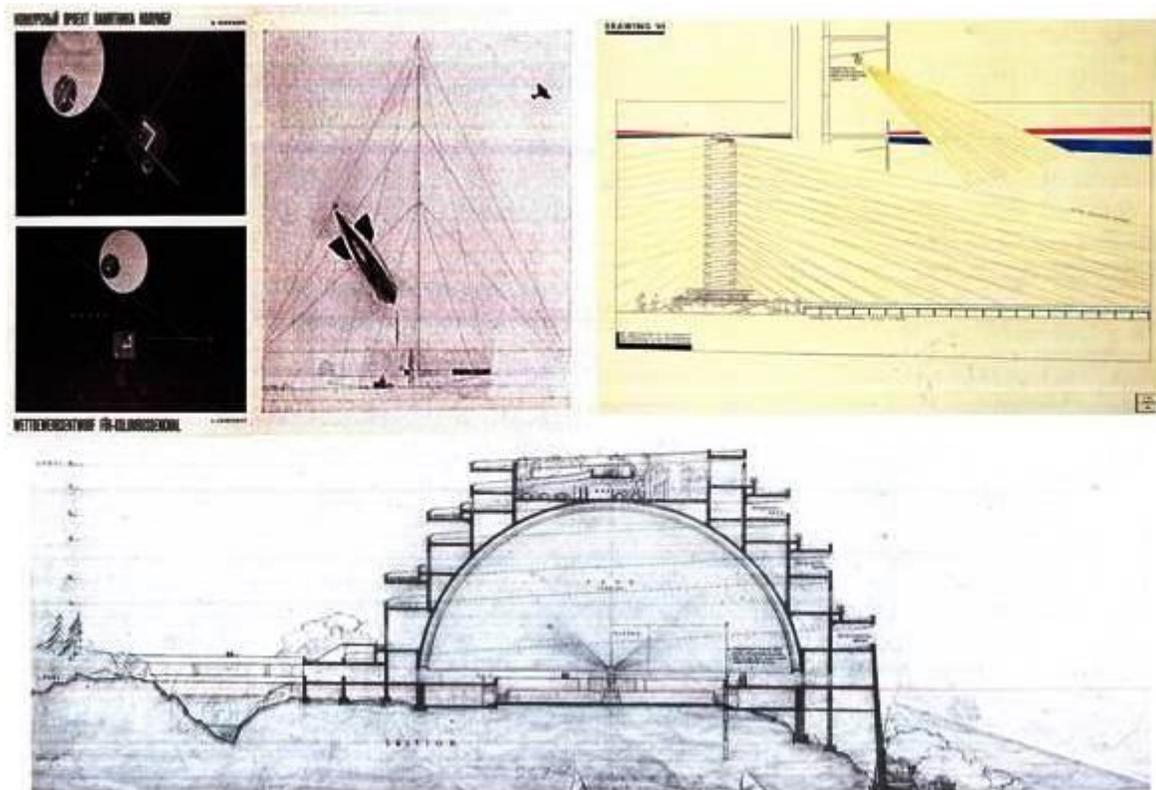


Figura 3. Arriba y a la izquierda, la propuesta para el Monumento a Colón de Ivan Leonidov; a su lado, fachada y detalle de la propuesta de Alvar Aalto. Abajo, sección de la propuesta de Frank Lloyd Wright para un Mirador para autos y Planetarium en Maryland (1924).

Sobre el proyecto

El proyecto como síntesis simbólica

En una notificación del despacho de Alvar Aalto que se encuentra entre los archivos publicados por la serie Garland, se destaca la referencia al valor simbólico y la simplicidad que debería lograr la propuesta para el Faro de Colón. Dicho texto culmina con un párrafo que es importante para la hipótesis que planteamos: “Le monument commémoratif de Colomb peut être très simple, mais à moins qu’il n’ait quel que chose de nouveau, d’individuel et de personnel à exprimer, il ne constituerait qu’un échec en tant que symbole vivant” (Alvar Aalto Archive, 1994).

Alrededor del concepto tomado del texto “Símbolo viviente”, construimos nuestra hipótesis de análisis y por eso la asumimos como causante de un detonante de ideas que ha servido para desarrollar un monumento que se vive, se recorre con la mirada desde la distancia y con el cuerpo al subir por las rampas helicoidales que conforman su identidad formal y nos llevan hasta su techumbre. Esto es lo que define la propuesta de Aalto para el Faro de Colón y esa condición dinámica le otorga una categoría que no puede ser otra que “moderna”.

Al mismo tiempo, vale la pena preguntarse si han existido otros elementos de la cultura que ayudarán a configurar la propuesta. Para dilucidar esta interrogación debemos imaginar cómo un arquitecto como Aalto enfrenta un proyecto, y podríamos pensar cómo por sus manos pasan no solo los referentes que le son más cercanos, sino también aquellas imágenes que se sedimentan en la memoria y no tienen barreras temporales. El interés que Aalto ratificó en sus escritos por la cultura clásica y la historia de la ilustración europea, nos permite plantear la hipótesis de que los referentes intelectuales manejados para desarrollar el proyecto del Faro de Colón son promovidos justamente por dichos intereses. La cultura de la ilustración que ahondó sobre la idea del *Axis Mundi* y la iconografía que gira alrededor de la exploración de nuevos territorios, tanto geográficos como del conocimiento, sugieren el desarrollo de unos imaginarios arraigados en la cultura europea ilustrada, los cuales señalaban la necesidad de sobrepasar los límites del mundo conocido con el objeto de fundar un nuevo mundo.

Este fenómeno iba desarrollándose en los claustros, a través de las imprentas y en las universidades; se refleja en las crónicas de los aventureros y exploradores que ensanchaban el mundo a través del descubrimiento de las nuevas líneas comerciales o gracias a los libros que publicaban. Como sabemos, la historia de la idea del pensamiento racional relata un proceso iniciado antes del descubrimiento de América y que se desarrolla hasta la llegada definitiva de la máquina y la cultura material relacionada con la industria. En este sentido, la metáfora del explorador y del límite del mundo nos sirve para proponer una conexión simbólica entre el monumento al explorador más importante del mundo occidental y este imaginario que se ha decantado tanto en nuestros modos de interpretar como en la imaginación del arquitecto. Por su parte, la cultura clásica está llena de referentes a columnas que rememoran, por ejemplo, las gestas de los pueblos romanos, símbolos que fueron rescatados en el Renacimiento y produjeron arquitecturas monumentales que Aalto estudió con interés y dibujó para dejar pruebas de ese interés que alimentará su arquitectura y su deseo de síntesis.



Figura 4. A la izquierda, bosquejo de la Torre Rotadora de Filarete (1462); a su lado, Frontispicio de Francis Bacon “Instauratio Magna” (1645). Más a la derecha, bosquejo de Alvar Aalto del Teatro de Delfos (1953)

En las imágenes utilizadas por Francis Bacon se sugiere una iconografía donde columnas señalan los límites del mundo y sugieren la invitación a sobrepasarlos para el bien del conocimiento humano. El mar, el barco y la columna componen la representación de un deseo que definirá al hombre moderno, el deseo de conocer y de explorar nuevos mundos, de aumentar el conocimiento y su riqueza material en un movimiento constante, centrífugo pero descubriendo el infinito inscrito en la circularidad del mundo. ¿Acaso este imaginario no concuerda con la efervescencia del programa cultural de los primeros años del siglo XX? ¿La idea de un límite que debe sobrepasarse apoyados siempre en la razón y en la ciencia no estarán presentes en las intenciones de Aalto cuando imagina su propuesta? ¿Acaso, así como Colón, quien sube por las rampas helicoidales de la propuesta altiana, no reproduce ese deambular en busca de nuevas oportunidades y conocimientos? ¿Acaso no comparten el mismo riesgo del aventurero en busca de nuevos conocimientos y de un nuevo mundo? La columna en el paisaje, entonces, no solo remite a la cultura clásica, sino que en ese espacio entre la memoria y la imaginación del arquitecto; nos habla de la cultura clásica, de la injerencia del imaginario ilustrado y, al mismo tiempo, de una arquitectura sintética que hace del monumento una edificación viva, dinámica y expresiva, por lo tanto, moderna. En este sentido, recordamos cómo Aalto venera la memoria como herramienta para cualquier arquitecto. En un texto publicado en 1922 escribirá: “Me gusta creer que la mayoría de los hombres, sobre todo los artistas, pueden captar el contenido emocional de una obra de arte y, en especial, de todo lo que se refiere a la arquitectura antigua” (Schildt, 2000).

717

El proyecto como experimento moderno

El proyecto de Aalto propone una experiencia corporal de movimiento y ascensión, un dinamismo que es su esencia, en tanto su forma es puro movimiento y estructura. Este movimiento del cuerpo alrededor de una columna, que podría reconstruir la experiencia del marinero en su periplo alrededor del mundo, concreta un prototipo arquitectónico cuya expresividad material es esencialmente estructural y como experiencia ofrece una arquitectura constituida de puro movimiento, tanto del cuerpo alrededor de las rampas helicoidales que constituyen a su vez su fachada, como de la mirada de quien percibe la edificación desde la lejanía creando un paisaje. Estas características justifican el uso de la tectónica del hormigón para crear un objeto que es forma y función a la misma vez. La esencia de la propuesta, según nuestro argumento, es una *promenade* que justifica el uso del adjetivo moderno.

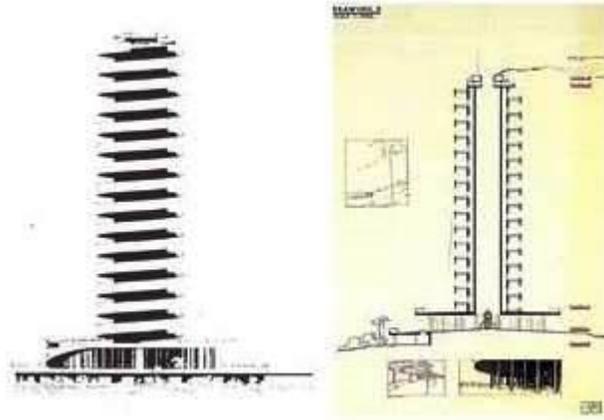


Figura 5. Fachada y sección de la propuesta de Alvar Aalto para el Faro de Colón en Santo Domingo (Alvar Aalto Archive, 1994)

En un artículo de una publicación sueca, encontrado por Goran Schildt entre los documentos del despacho altiano de los años veinte, se hace referencia al debate sobre el papel del concreto y de las nuevas tecnologías en el ejercicio de la arquitectura de la época. El citado artículo titulado “¿Puede el hormigón, particularmente el hormigón reforzado, impulsar el surgimiento de una nueva arquitectura?”, iba acompañado de una serie de anotaciones y bosquejos por el mismo Aalto, de manera que puede suponerse el interés del arquitecto por las ideas del autor, quien presenta los siguientes argumentos: “¿Cómo podríamos modelar el hormigón con el objeto de crear una arquitectura de hormigón típica?... ¿Cómo se habrían aproximado los antiguos griegos a esta pregunta y qué hubiese hecho Viollet Le Duc?” La respuesta, según Schildt, la encuentra el autor “en la base de los mismos principios que han formado los principios de toda arquitectura, sea de ladrillos, de piedra o de madera: a partir de las características físicas del material, de lo cual se desarrolla tanto la teoría como la práctica” (Schildt, 2007).

Estos intereses, por ciertas formas y propiedades expresivas de los materiales, en su conjunto conforman una retórica moderna que le otorga al arquitecto los elementos que definirán su lenguaje. Pero esta condición es más compleja en Aalto que en cualquier otro arquitecto de su generación. En uno de sus escritos se puede leer: “Solo cuando las partes estructurales del edificio, las formas lógicamente derivadas de ellas, y el conocimiento empírico están imbuidos con lo que seriamente podríamos denominar el arte del juego, podremos saber que estamos por el camino correcto” (Schildt, 2000). Esta preferencia por el juego y el placer de lo que el mismo Aalto llamara “los encantos enriquecedores de la vida” acompañó a Aalto desde su juventud, lo cual se puede demostrar en la manera libre de combinar los elementos clasicistas y vernaculares de su primera época, reconociéndose esa tendencia lúdica en cada uno de sus proyectos, tanto en sus formas como en sus detalles. Sus proyectos son capaces de crear atmósferas que son el producto de una síntesis entre la imaginación y la memoria, revelando la capacidad del arquitecto de mirar hacia sí mismo y su alrededor, un movimiento que no está acotado por la duración de su propia biografía sino la de toda su cultura, aquella que él ha tomado para sí mismo gracias a sus intereses y su sensibilidad decantada a través del tiempo en la cultura europea.

Por eso, Aalto nos hablará de los “bosques de sueños”, cuando reconozca que viajar a través de sus edificios también era recorrer a pie los bosques de su Finlandia natal, donde la casa, por ejemplo, será aquel lugar de resguardo creado alrededor del calor de la chimenea y donde es permitido rememorar el paseo dentro del bosque, utilizando la técnica industrial y la estandarización como vehículos para crear un conjunto de estructuras y detalles, que son colocados por el arquitecto en un sistema donde la función racional y práctica nunca obstaculiza o excluye la capacidad simbólica y emotiva de los elementos. La arquitectura así producida es capaz de crear un microcosmos conteniendo metáforas de sus alrededores, creando un flujo espacial rítmico con límites vagamente definidos, un *collage* de materiales, imágenes, detalles y numerosas improvisaciones en una sola estructura. Forma compuesta que en algunos casos proviene de una mirada furtiva hacia la pintura moderna, en busca de “un mundo de formas” capaz de generar experiencias sensoriales en el usuario, para lo cual la concatenación de escenografías propuestas proviene “de la conglomeración de ideas, impresiones y asociaciones puestas en conjunto gracias a una atmósfera sensual” (Schildt, 2000).

Si bien las obras de este período reflejan la influencia de las ideas de Le Corbusier o Gropius, ya desde sus inicios algunos detalles y matices que poseen proyectos como el Edificio Turun Sanomat (1928) o el Sanatorio de Paimio (1927), el entusiasmo de Aalto por el nuevo estilo de vida moderno, pasó de la curiosidad profesional y la adopción estilística de una arquitectura a ser adoptada como un modo de vida que él mismo se encargó de promocionar públicamente, aceptándola en su vida privada. La modernidad para Aalto, entonces, no solo comprendía el desarrollo de ciertas formas construidas, sino que debía ser parte de cada uno de los aspectos del hombre contemporáneo y para ello trabajó en todas las escalas posibles, experimentando con materiales y formas que recolectaba a través de esa curiosidad insaciable.

719

Es así que podemos subrayar la manera autónoma en la que Aalto interpreta la mayoría de los postulados defendidos por el racionalismo de su época, lo que podemos comprobar en sus propias palabras gracias a frases como: “...el método funcionalista comienza a partir de las demandas reales de la vida y luego crea formas que se adapten a ellas”. En lugar de luchar contra la mentalidad racional, la nueva fase de la arquitectura moderna intenta proyectar los métodos racionales desde el campo técnico hacia el campo humano y psicológico...El funcionalismo técnico es correcto solo si se expande hasta cubrir incluso el campo psicofísico. Esa es la única manera de humanizar la arquitectura” (Schildt, 2000).

Según Aalto, el criterio para emitir un juicio sobre un objeto racional, sea un edificio, una silla o un cenicero, corresponde a la manera como el conjunto de los requerimientos racionales son cumplidos sin crear entre ellos ningún conflicto. En el caso del logro de tal coherencia, hablaríamos, entonces, de una forma racional. Pallasma define la arquitectura de Aalto después de 1930, como una arquitectura que desarrollaba una compleja y sintética visión regionalista que buscaba crear una relación armoniosa con la geografía y contexto cultural finlandés. Desde entonces, su arquitectura se caracterizó por la combinación de detalles e imágenes de la más indígena tradición con el idioma modernista, rompiendo con una modernidad asumida como dogma. Su arquitectura pasará a demostrar una alternativa moderna, caracterizada por atraer la atención del observador, propiciándole emociones a través de específicas estrategias de diseño. Esta capacidad de crear ambientes y secuencias de impresiones en cada una de las estancias de sus obras, concibiéndola como la cohesión de diferentes escenas en todas las escalas posibles, desde su aproximación hasta la experiencia táctil de los materiales y objetos, se desarrollará y

madurará a lo largo del conjunto de su obra. En este sentido, la edificación surge como una síntesis de distintas temporalidades, gracias a la cual conceptos como el de paisaje natural se ampliará hasta incorporar la exigencia de una armonía entre la naturaleza y la impronta humana.

El proyecto como paisaje

El Faro de Colón no solo se trataba de una propuesta puntual para una edificación, sino de una serie de relaciones que concebían el proyecto como un sistema. En este caso la relación objeto-paisaje adquiere un valor esencial porque la función del faro es señalar en la distancia. Su esencia es ser visto, por lo tanto, su ubicación y su escala responden a estas determinantes. En este sentido, es comprensible cómo Aalto ubica su propuesta no en el Parque Panamericano (hoy, Parque Mirador del Este), así como parecía ser la intención de los organizadores del concurso demostrada en la selección de la propuesta ganadora, sino que preferirá ubicar su propuesta al extremo más al sur de la costa y generar un epicentro alrededor del cual se articularán todas las dependencias exigidas por el concurso, las cuales incluía un aeródromo y un muelle para trasatlánticos que nunca se construyeron. El resultado es una operación paisajística y urbana donde el Faro generaría un nuevo referente para la ciudad sin restar funcionalidad y pragmatismo a una edificación capaz de sintetizar los valores plásticos y simbólicos que hemos comentado con anterioridad. Pero, digamos que tenemos entre manos una relación aun más interesante porque la propuesta del faro es también un objeto hecho de luz.

En este sentido habría que recordar cómo Le Corbusier en el mismo año visita Buenos Aires y dibuja tres rascacielos iluminados en el medio de la noche, los cuales señalan la presencia de una nueva tierra, una tierra descubierta por la arquitectura moderna, capaz de generar a través de la técnica y los nuevos materiales una nueva relación entre la naturaleza y las edificaciones. Aalto intentará lograr una síntesis aun más singular, cuando su edificación no solo es un haz de luz que señala la costa a la distancia, sino un juego plástico y técnico, donde la edificación se iluminará configurando un objeto complejo capaz de explicitar su funcionamiento cuando luces y rampas se conjugan para crear síntesis plástica y dinámica.

720

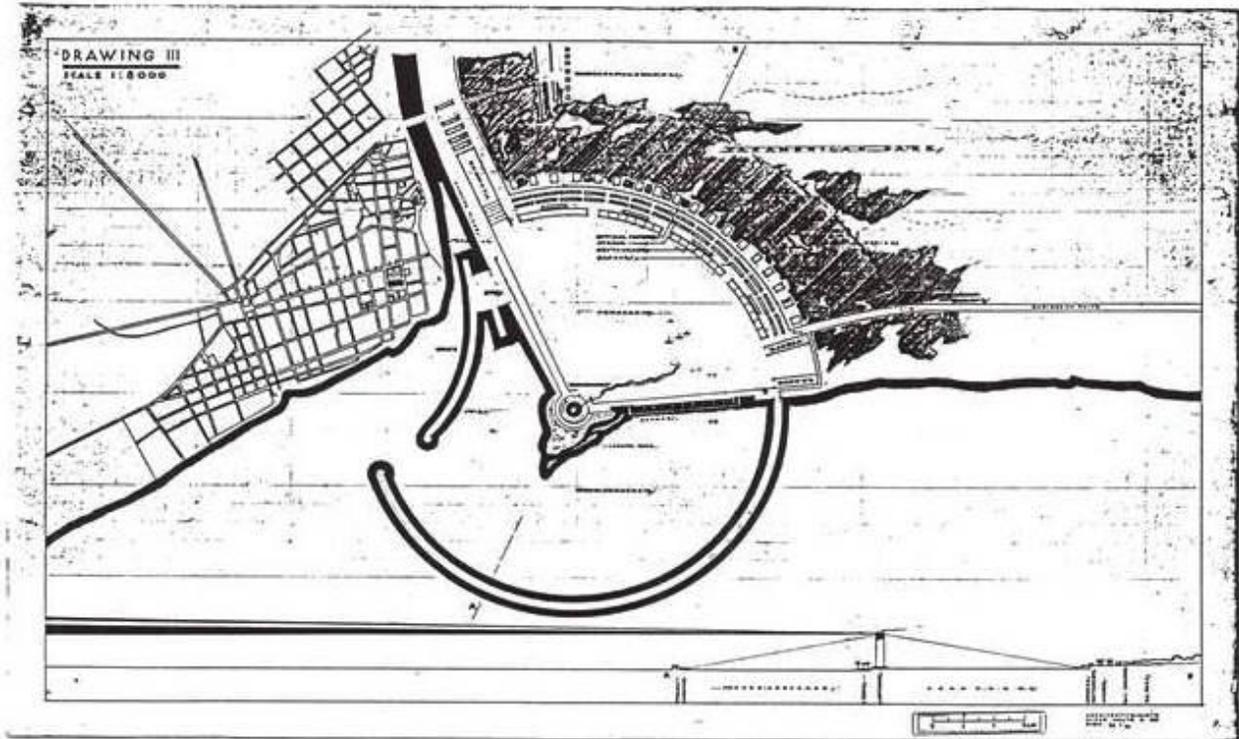


Figura 6. Planta y sección esquemática de la propuesta de Alvar Aalto para Faro de Colón en Santo Domingo (1929). Fuente: Archivo Garland.

721

La idea de paisaje tuvo una gran relevancia en el modo de hacer de Aalto, una construcción cultural que tiene sus raíces en su propia condición finlandesa y en los discursos modernos de los que decidió alimentarse. Pero tanto la idea de naturaleza como de paisaje varía según los esquemas culturales de cada país, según las personas que la definen y los tiempos en lo que se realiza. Por lo tanto, acordamos con Marc Treib, al afirmar que toda definición de naturaleza y paisaje es una “construcción cultural” (Treib, 1998), por ello es necesario no solo estudiar las referencias físicas, sino también las míticas o ideológicas que pueden haber alimentado la concepción de un proyecto como parte de una estrategia en relación con el paisaje. Al respecto, Aalto escribiría en 1925: “...la naturaleza pura y original, con toda su fuerza fascinante, no puede sustituir a la visión de un paisaje en el que la ‘impronta humana’ ha insertado una pieza que acentúe su armonía” (Schildt, 2000).

Según Pallasma, Aalto deliberadamente incorporaba imágenes de tiempo, historia y tradición vernácula en su vocabulario modernista, aproximándose a ellos desde una manera de hacer que sintetizaba factores psicológicos, intuitivos y subconscientes en su proceso de diseño. Es por eso que Aalto es capaz de apreciar en las columnas de los restos clásicos dispersas en el paisaje, una referencia para la arquitectura de su tiempo, relaciones sin límites temporales que el arquitecto defendía continuamente en sus escritos, como lo hará en 1926, cuando en un ensayo dedicado a la casa con patio verá en la imagen de un pueblo en una ladera italiana pintado por Andra Mantegna en su cuadro “Cristo en el jardín” (1540), la posibilidad de “condensar microcosmos arquitectónicos que integran la arquitectura con su contexto geográfico y cultural” (Schildt, 2000), ideas que generaran en Aalto un interés original por asumir la conversión del exterior en un interior y de este en un exterior, como una estrategia de diseño que llegaría a dominar con

maestría, alrededor del cual desarrollará dos conceptos que evidencian su visión personal: *paisajes sintéticos* y *la visión arquitectónica del paisaje*. ¿Acaso el faro no responde a esta estrategia? ¿Qué vemos cuando nos acercamos al faro o lo vemos en la distancia? ¿Acaso no estamos viendo un sistema de circulación que debería estar hacia el interior y que ha sido revelado completamente para ser expuesto a la mirada de todos? ¿Cuál sería el interior y el exterior del faro? ¿Acaso la mirada de quien percibe desde la distancia y quien asciende por este sistema dinámico de rampas no logran sintetizar un nuevo paisaje? Los interiores y lo exteriores de Aalto están cargados de múltiples referencias a todos aquellos efectos de luz y de sombras que acompañan al paseante a través del bosque o que encontramos en el juego de superficies superpuestas de los templos griegos. Es así que los propios rayos de sol que se cuelean a través de las hojas de los árboles y que el arquitecto recuerda de su infancia o sus paseos en el bosque, no solo sirven para dialogar con un deseo de identidad personal, sino también permiten rememorar y actualizar aquel trozo de la cultura clásica que ha motivado la imaginación del arquitecto. Estas ideas posteriormente se reflejarían en las motivaciones de Aalto para defender la singularidad de cada proyecto donde debe cumplirse la conjunción del análisis y de la síntesis, con el objeto de evadir los aspectos menos favorables de la estandarización y la industrialización, a saber, su falta de humanismo.

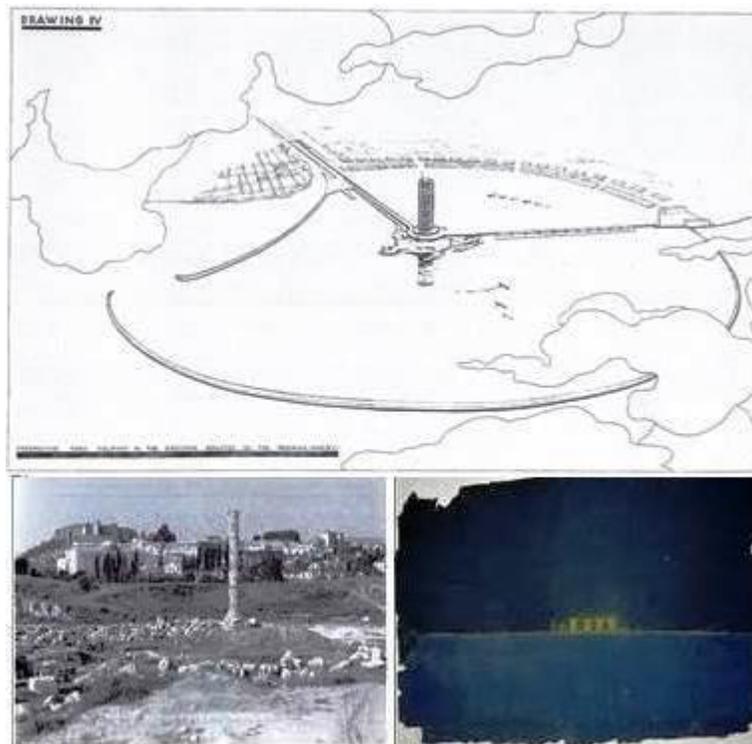


Figura 7. Arriba, perspectiva de la propuesta de Alvar Aalto para Faro de Colón en Santo Domingo. Abajo, de izquierda a derecha, Templo de Artemisa en Efeso. A su lado, bosquejo de Le Corbusier en costas de Buenos Aires (1929)

REFERENCIAS

- Alvar Aalto Archive (1994). *The architectural drawings of Alvar Aalto 1917-1939*. Volume 3. Londres: Garland Archives.
- De Magistris, A. e Korob'ina, I. (2009). *Ivan Leonidov, 1902-1959*. Milano: Electa Architettura.
- Frampton, K. (1998). The legacy of Alvar Aalto: Evolution and influence. En: Reed, P. (Ed.). *Ob. cit.* (pp. 119-139).
- Kandinsky, W. (2007). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Editorial Forma.
- Pallasma, J. (1998). Alvar Aalto: Toward a synthetic functionalism. En: Reed, P. (Ed.). *Ob. cit.* (pp. 21-44).
- Porphyrios, D. *Sources of modern eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. Londres: Academy Editions.
- Reed, P. (Ed.), (1998). *Alvar Aalto: Between humanism and materialism*. New York: The Museum of Modern Art.
- Schildt, G. (2000). *De palabra y por escrito: Alvar Aalto*. Madrid: El Croquis.
- Schildt, G. (2007). *Alvar Aalto: His life*. Helsinki: Alvar Aalto Museum.
- Sociedad Central de Arquitectos. (1929). Concurso del Faro de Colon. *Arquitectura: Revista Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, vol. 121, pp.187-244.
- Treib, M. (1998). Aalto's nature. En: Reed, P. (Ed.). *Ob. cit.* (pp. 47-67).