

Sobre arquitectura y paisaje. Algunas representaciones fragmentaria

Alberto Grijalba Bengoetxea, Julio Grijalba Bengoetxea

Arquitectura del paisaje.

Tumba Bergen, Utterö. Sigurd Lewerentz, 1928-1929

Entre 1928 y 1929, Sigurd Lewerentz proyectó y construyó la tumba de Theodor Anton Bergen en el islote Utterö, en un archipiélago cercano a Estocolmo al que solo se puede acceder en barco. Del proyecto se conocen tres versiones [1].

Los conocidos croquis de las dos primeras pertenecen a la categoría de indagatorios de la representación gráfica arquitectónica. Son plantas, alzados, secciones y axonometrías, propios del lenguaje arquitectónico con los que el autor está definiendo el programa y la propuesta de una implantación, a la vez que se acerca al dimensionado de su intervención. Son dibujos de creación y de búsqueda. En la primera versión, Lewerentz evidencia la decisión de situar el enterramiento excavado, con una lápida flotando sobre

la planicie, un embarcadero, un camino y dos bancos. La planta deja entrever la decisión final de ubicar la única losa en la planicie que domina el centro de la isla, al tiempo que el eje formado por el embarcadero, tumba y camino ordena la posición de todos los elementos (fig. 1).

La segunda es un mapa. La isla se representa en todo su perímetro y se dimensiona con una cuadrícula abarcante ligeramente oblicua a la orientación norte ya presente. Todos los elementos tienen una posición exacta en la malla ortogonal que completa todos sus límites. Observamos que el eje se ha desplazado, de modo que el camino se sitúa lateral a la tumba, convirtiéndose la lápida flotante en el auténtico centro organizador del proyecto. Aún conserva la organización axial este-oeste de todos sus elementos,

Artículo por invitación para comentar la imagen, no sujeto a revisión anónima, publicado bajo la responsabilidad de la dirección.

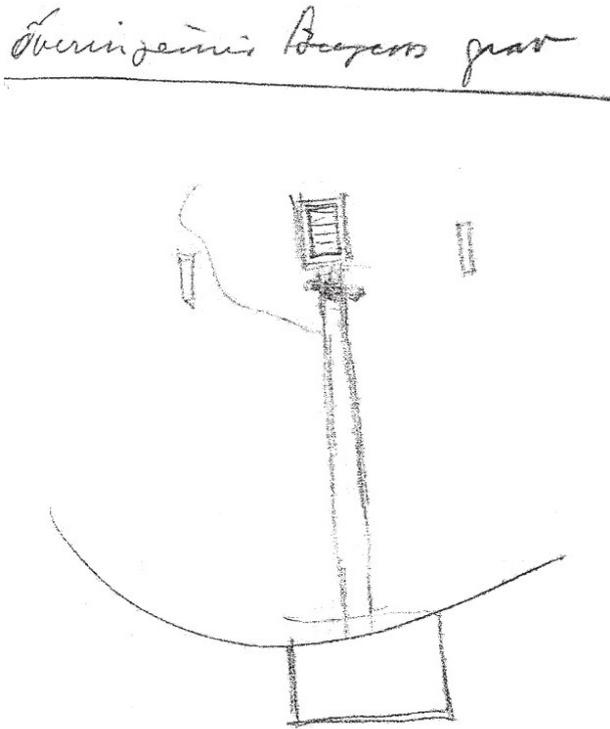


Fig. 1. Sigurd Lewerentz, 1928-1929. Tumba Bergen, Utterö. Primera versión.

tan solo alterado por la posición de la cruz, que aparece en perspectiva. Lo sorprendente es que en la representación se evidencia el mar, mostrando su profundidad con su color, afirmando la necesidad de llegar a ella navegando, con un sombreado oscuro de líneas continuas paralelas a la cuadrícula impuesta (fig. 2).

Será la tercera versión, en especial el croquis más conocido y divulgado, en la que nos detendremos. Esta no es solo una representación arquitectónica indagatoria para una construcción futura, sino que contiene elementos que intuimos revelan algo más. El croquis es un sistema abierto de representación, que adapta su contenido según las necesidades en cada uno de los puntos de proyecto [Montes, Jiménez 2001]. No es un dibujo proyectual, en el que proponer, ordenar o dar forma. Pertenecer a esas representaciones del territorio y de la arquitectura que un arquitecto

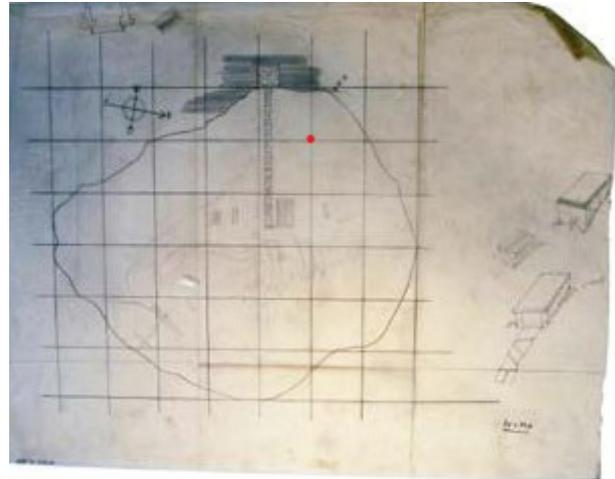


Fig. 2. Sigurd Lewerentz, 1928-1929. Tumba Bergen, Utterö. Segunda versión.

elabora desde lo más íntimo, para sí mismo. En él se ratifica cómo se percibe, cómo se llega, qué se observa y cómo se nos cobija. Busca la experiencia visual y sensorial del espacio para encontrar la ansiada tranquilidad y el sentimiento de paz irradiado por la eternidad necesaria [2].

Lewerentz parece afirmar, como posteriormente lo hicieron Bruno Zevi o Peter Zumthor, que toda representación es insuficiente, allí donde existe una experiencia espacial, puesto que el tiempo y el movimiento interfieren en nuestra experiencia cognitiva. El resultado ejemplifica, como propone Gombrich, que cualquier representación tiene, por su naturaleza, límites que hay que aceptar o tratar de superar con otros medios [Montes, Jiménez 2001]. Lewerentz lo hace con este dibujo total.

Se superponen la planta de la tumba y el alzado arbolado del claro central de la isla. La perspectiva se apoya y se dispone según las curvas de nivel. Al mismo tiempo se alteran los códigos de la vegetación, la piedra y las sombras. Por su configuración nos atrapa desde el centro y obliga a realizar un movimiento perceptivo circular de ida vuelta. Nos reta en la búsqueda del significado de cada uno de sus elementos. Su comprensión depende más de nuestra interpretación de la acción cognitiva visual, que de la lectura de la representación bajo las premisas de la tradición. En sus diversas partes y grafías Lewerentz nos presenta un enigmático dibujo que es al

tiempo «antiguamente moderno y modernamente antiguo» [Aretino 1916, p. 186] [3] (fig. 3).

Antiguo, pues nos recuerda a las representaciones arcaicas o a la perspectiva invertida estudiada por Pável Florenski, en las que profundizó Erwin Panofsky. De este modo transgrede la representación tradicional para contener, en su totalidad, la expresión gráfica y simbólica de un momento ligado a un lugar. Pero en una mirada más detenida, más pausada, estas primeras atractivas intuiciones, no parecen concretarse. Lewerentz no cambia el sentido del cono visual para ofrecernos la deconstrucción de los presupuestos científicos de la perspectiva geométrica, como propone Florenski. Por otra parte, pese a la superposición de planta, alzado y perspectiva, mediante el método de escalonamiento, no es una visión única, sino que se plantea como una serie de representaciones.

Moderno, pues a pesar de lo anteriormente expuesto, a finales de los años veinte las nuevas experiencias de la representación de la modernidad, los experimentos de la vanguardia cubista o el nuevo lenguaje cinematográfico de David Wark Griffith o Sergej Michajlovič Eisenstein, con la incorporación del movimiento y el tiempo en sus películas, nos sugieren una otra interpretación. No es una alteración de la planta, no es una nueva perspectiva, se trata de una serie de representaciones... Es un dibujo total que contiene aquellos elementos que permiten a Lewerentz comprobar el proyecto desde todos los puntos en movimiento. Es un *storyboard* o un *traveling* arquitectónico en una única multi-representación, que comienza con un mapa en altura, para terminar con una vista del reposo.

Son cuatro viñetas contiguas, el mapa, la planta, el alzado y la perspectiva, que se configuran como algunos de sus proyectos desde la fragmentación, incluidas sus paradojas, como ha estudiado José Ignacio Linazasoro [Linazasoro 2023].

Primera viñeta, el mapa. El proceso de lectura comienza con la isla. Se grafía el perímetro y se ubica el norte. Es un mapa codificado que tiene todos los elementos asépticos y neutrales que ha de tener este tipo de representación. Te ubica en el espacio, te presenta donde está y cuál es su entorno físico, e incluye la topografía con sus curvas de nivel. Con ello, Lewerentz nos indica que toda la isla se ha convertido en parte del proyecto de la tumba. Utterö ya no es una referencia al lugar o una ubicación donde colocar un elemento arquitectónico. Es el jardín que propuso como respuesta en los monumentos funerarios que se integran con el terreno, fundiéndose sin alterar

el paisaje. Esta decisión que, aunque ya presente en los croquis anteriores, se hace evidente en esta última. No solo se busca la representación de un enterramiento, se busca la representación de un paisaje.

La planta. Una vez entendido el jardín en el que ha convertido el islote, intuitivamente y de un modo muy sutil, se nos hace descender visualmente del mapa a la planta. Es un cambio de escala. Nos situamos en el embarcadero, que es el único elemento que invade y emerge del agua, para encontrar el lugar donde hacer pie y adentrarnos en la isla. Podemos observar cómo se ensancha para recibir a los visitantes. Su trama conecta y se funde con un estrecho camino que nos conduce al interior de la isla. Caminamos entre el hueco de la somera vegetación que la protege, sin referencia a su escala, dibujada exclusivamente en planta.

El pavimento de piedra tradicional, que contrasta con las flores y la hierba del terreno natural, nos guía. Lo seguimos, ya desde una altura próxima al suelo, con nuestra vista o con nuestros dedos pues, como Juhani Pallasmaa escribe en recuerdo del escultor Tapio Wirkkala, «tenemos ojos en las yemas de los dedos» [Pallasmaa 2012, p. 48]. Para el finlandés, es nuestra experiencia sensorial corpórea, en relación con el paso del tiempo y del espacio, la que nos permite conocer, explicar, analizar y crear. Un retroproceso de ida y vuelta, desde el interior hacia el exterior.

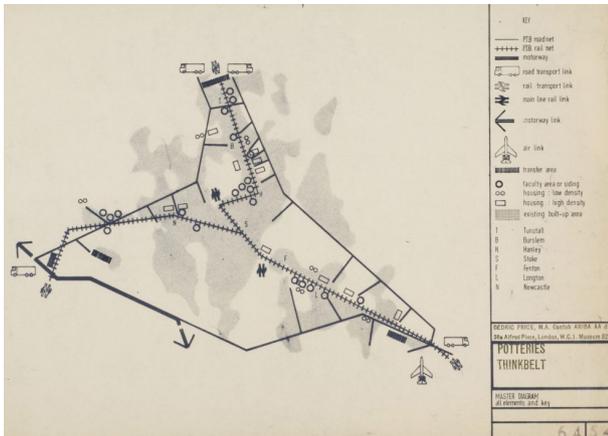
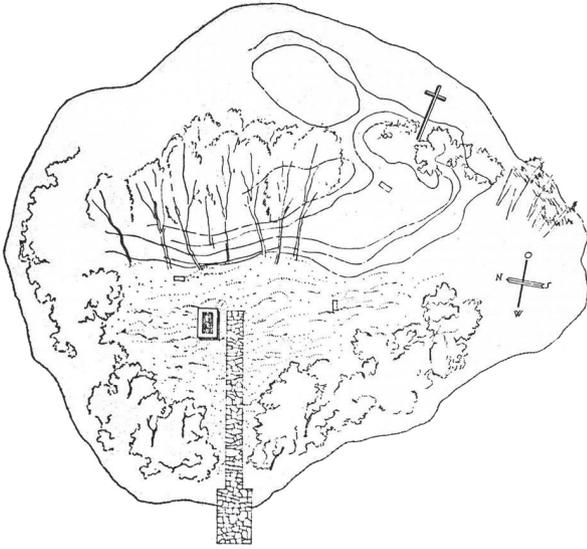
El camino se interrumpe justo en el banco frente a la tumba. La losa a un lado y un banco al otro. Permanecemos quietos. Es en este punto en el que el proyecto se concreta, pues «no es un lugar cualquiera del cual no se puede ir y seguir siendo el mismo» [Martínez Santamaría 2002, p. 8]. Observamos.

La lápida que se intuía desde la distancia se hace evidente en ese momento. Flota sobre el jardín y su sombra la hace presente. Es una sombra no natural. Es una sombra imposible. Se arroja hacia el sur, algo de lo que era consciente el arquitecto después de marcar el norte en el mapa. Es un recurso, un subrayado, que la arquitectura ha usado tradicionalmente para generar las tres dimensiones en un plano. Sin dejar de contemplarla nos sentamos en el banco. Pasa el tiempo.

El alzado. Tras el momento de reflexión, alzamos la vista. Nuevamente hay un cambio de nuestra mirada. Ya no miramos al suelo, sino que buscamos el horizonte. Desde el banco, al ponernos de pie, giramos la vista hacia un lado. Lewerentz cambia nuestro punto de vista con un artificio de lo vertical a lo horizontal y descubrimos los árboles. La vegetación se eleva sobre el terreno-jardín. Los troncos

Fig. 3. Sigurd Lewerentz, 1928-1929. Tumba Bergen, Utterö. Tercera versión.

Fig. 4. Cedric Price, 1964-1966. Thinkbelt Potteries. Master Diagram.



emergen sobre las curvas de nivel en un juego de doble significado. Las curvas han pasado de ser el elemento horizontal, codificado y aséptico, para convertirse en el perfil vertical ondulado del alzado, sobre él los árboles crecen. Lewerentz usa esta estrategia para poder pasar de la proyección vertical a la horizontal y evitar el espacio de incertidumbre entre las dos representaciones.

La vegetación protege y circunda el claro central donde se asienta la tumba. Al contrario que la vegetación que rodea la isla en el mapa, podemos ver su profundidad por su superposición y escalonamiento. Las curvas de nivel se replican y los árboles toman posiciones cercanas o lejanas. La perspectiva. Al dirigirnos nuevamente de vuelta, con el giro natural de nuestra vista, descubrimos el banco lejano y la cruz. El alzado se ha tornado perspectiva, ayudado por el mismo doble juego de significado entre curvas y formas. Esta vez sí distinguimos los diversos tamaños de la vegetación alterados en su escala por la lejanía. Acompañados por los trazos curvos, se asoma el arenal del islote contiguo. La cruz emerge y su falta de verticalidad nos ayuda a desplazar nuestra mirada para comprender el espacio interior del islote. Esta vez sí, la sombra se produce al norte, no necesita subrayar ni utilizar más recursos. Volvemos tras el último silencio sobre el mismo camino.

Entre 1929 y 1931, Lewerentz elaboraría una propuesta no construida, para su propio enterramiento junto con su mujer Etty, en el islote adyacente que se adivina al despedirnos. Descansa en Malmö desde 1975.

Paisaje como Arquitectura. Potteries Thinkbelt, North Staffordshire. Cedric Price, 1964-1966

Cedric Price nació en 1934 en Stone en el condado de Staffordshire, situado en la región East Midlands, atravesando por el río Trent. Antes de la Segunda Guerra Mundial, North Staffordshire Potteries era un articulado centro de la industrial de la cerámica inglesa, con una antigüedad de más de 250 años.

En los años sesenta del siglo XX todo había cambiado. Los Potteries y sus formas de producir quedaron obsoletos. La región había perdido pujanza por el agotamiento de sus minas de carbón, el encarecimiento de su extracción, la competencia foránea y el uso de nuevos sistemas de energía que soportaban la producción industrial. Todo ello había convertido al territorio en una

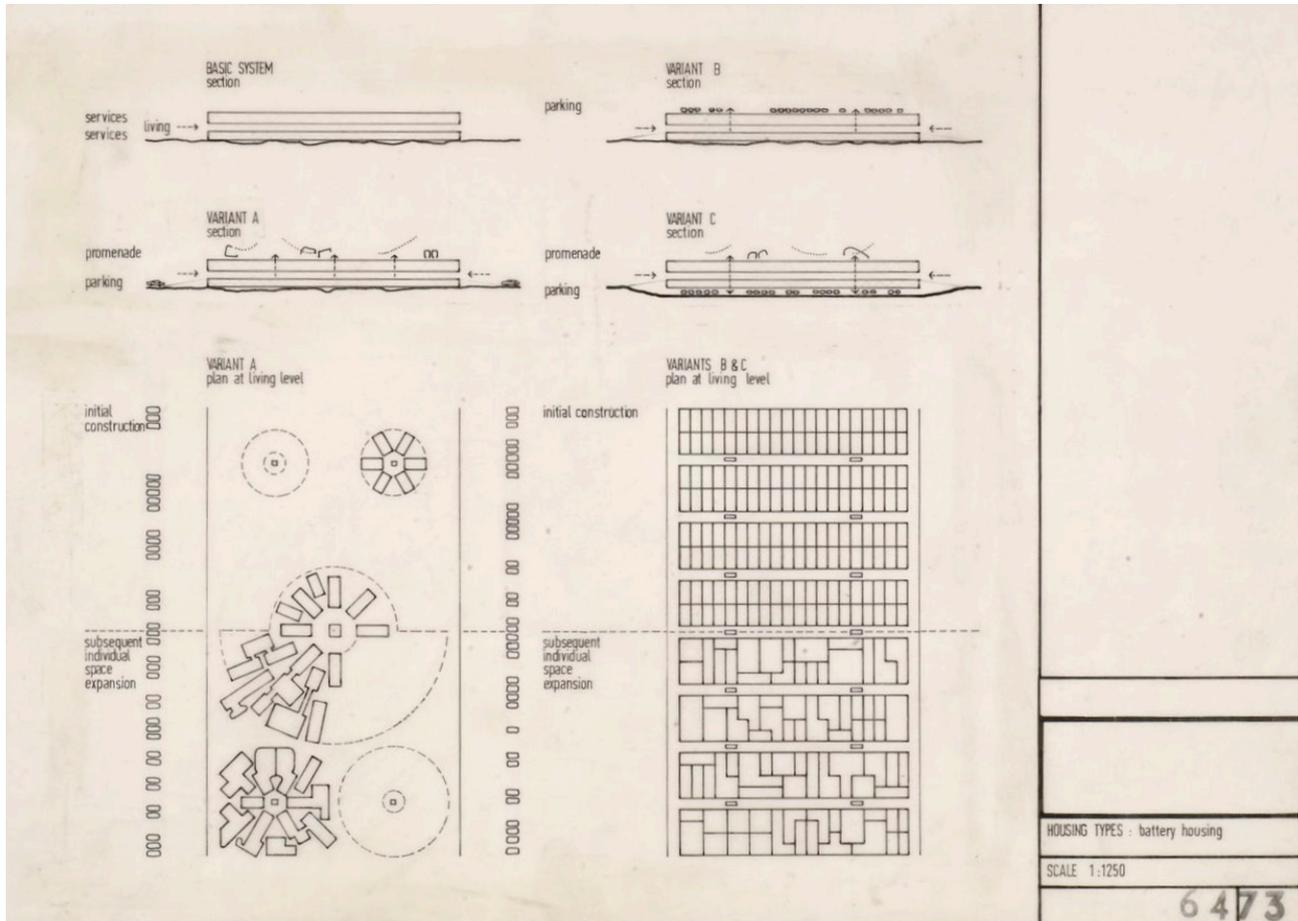


Fig. 5. Cedric Price, 1964-1966. Thinkbelt Potteries. Housing Types.

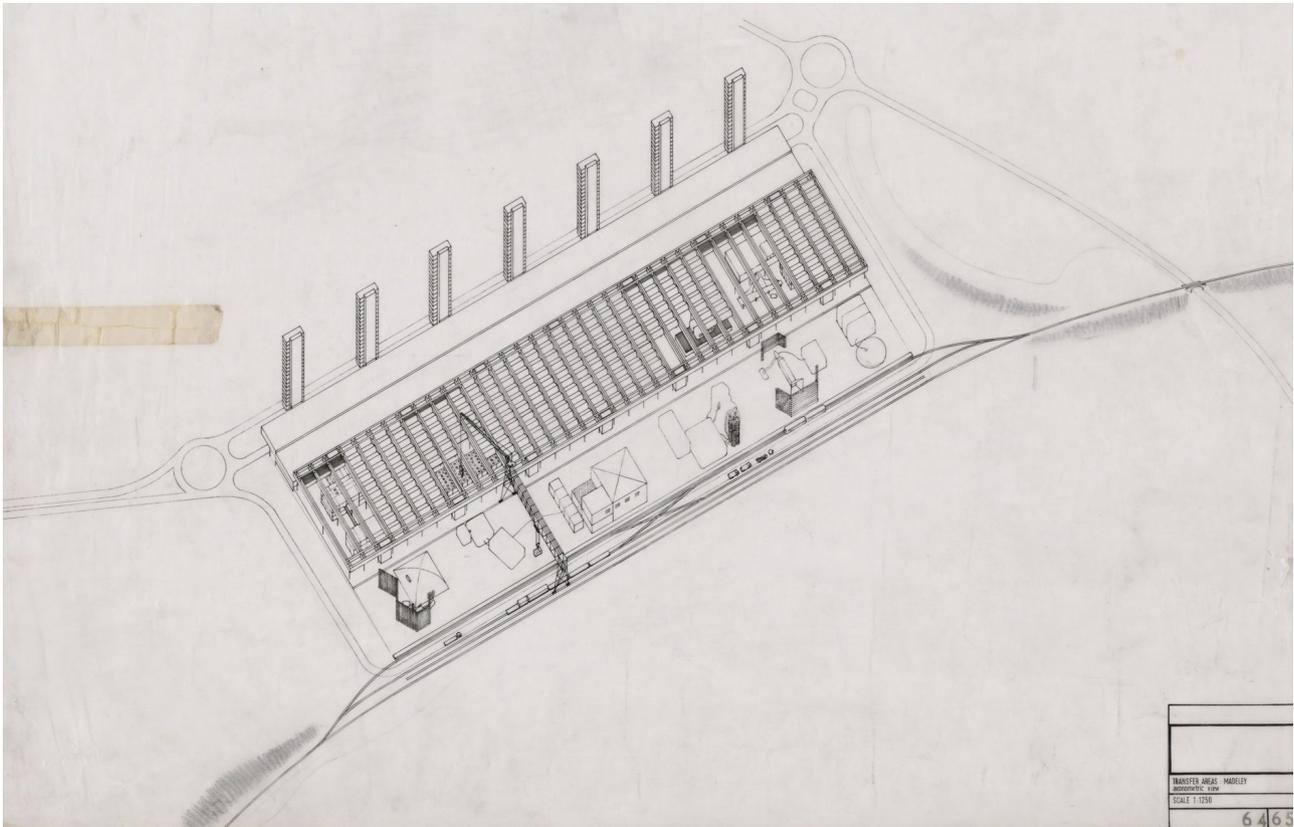


Fig. 6. Cedric Price, 1964-1966. Thinkbelt Potteries. Transfer areas.

región desarticulada, que buscaba un nuevo futuro y una definición alternativa.

En este contexto, Price decide hacer esta propuesta. Es un auto-encargo, sin ninguna evidencia de su realización, sin programa, sin plazos ni soporte económico. Como afirma Stanley Mathews, que califica la propuesta como una obra de amor, es la respuesta al subsecretario para la vivienda Lord Kennet. Es una alternativa capaz de generar una nueva estructura universitaria y revitalizar un paisaje calificada por Price de «inestable» e «inútil» [Mathews 2001, p. 23]. Por otro lado, el término “thinkbelt” es de difícil traducción, puesto que aparte de la inmediata significado de “cinturón”,

Juan Herreros la relaciona con «región o transmisión [...] para pensar; para generar pensamiento como resultado de un proceso Productivo» [Herreros 2001b, p. 13].

La estructura del territorio era, y es, de una enorme singularidad. Las alfarerías estaban dispuestas a lo largo de un extenso territorio. Este está articulado por una línea de ferrocarril, que fue una de las primeras construidas a mediados del XIX, todavía en muy buen estado de conservación. La propuesta, desde sus inicios, fue reciclar e integrar esta peculiar organización territorial de infraestructuras, en un proyecto capaz de replantearse el territorio, mediante la red ferroviaria que conectaba las ciudades y las ruinas en desuso (fig. 4).

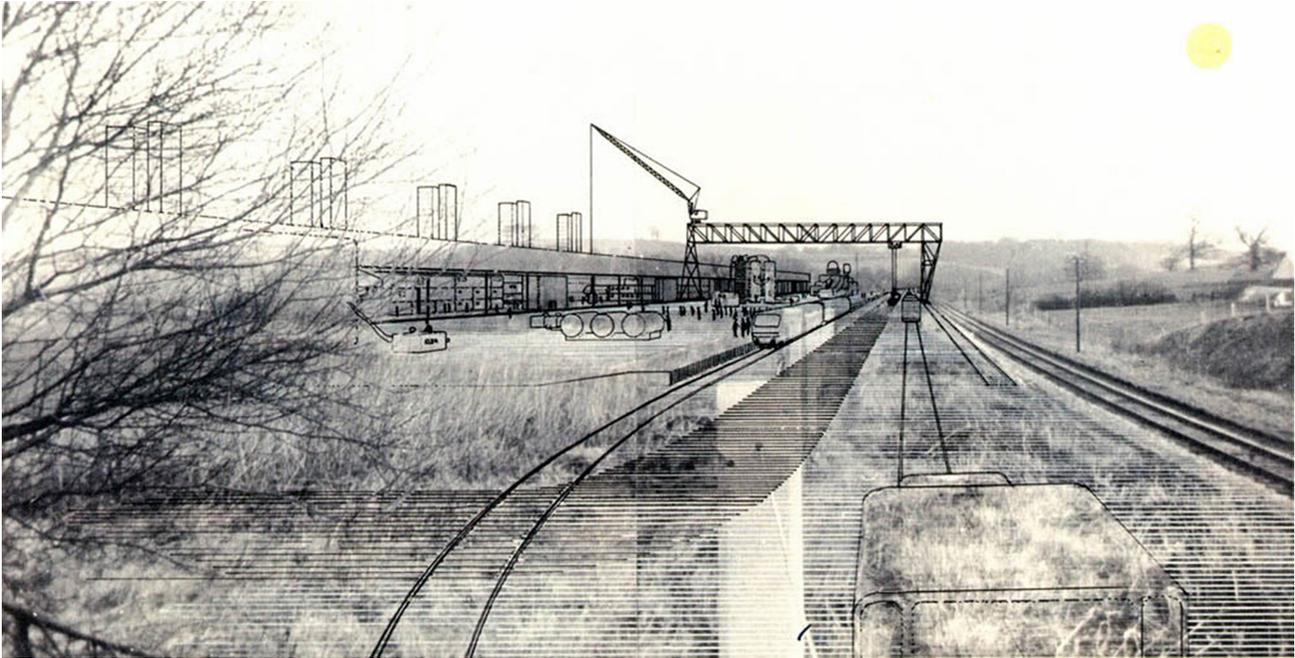


Fig. 7. Cedric Price, 1964-1966. Thinkbelt Potteries. Fotomontaje

Price se sintió seducido por las teorías cibernéticas de Norbert Wiener, definidas por la retroalimentación e interacción entre personas y máquinas. Según Mario Carpo, Price derivó a partir de esto en la idea de la arquitectura inteligente capaz de reorganizarse, desplazarse, reconstruirse o mutar [Carpo 2023]. Una acción en función del uso y las necesidades de sus habitantes. De este modo, planteó un equipamiento basado en la ciencia y en la tecnología. Pretendía crear un campus universitario en más de 2.800 hectáreas, con más de 20.000 alumnos, lo que se traduciría en último término en unos 40.000 nuevos habitantes para el condado.

La solución propuesta no es una universidad de estructura clásica, contra la que se había posicionado en innumerables ocasiones. El entendía la universidad de los nuevos tiempos como una industria capaz de favorecer el desarrollo, como pieza clave de una filosofía global. La genial ocurrencia fue hacer de necesidad virtud, aprovechar la línea ferroviaria local, ya obsoleta, e implantar en torno a ella un

nuevo campus descentralizado, alternativo a los conocidos. El proyecto se instala entre la poética del “ready-made” más dadaísta, y la cultura pop británica. «La respuesta es siempre la tecnología, pero ¿cuál es la pregunta?» afirmaba Cedric Price [Price 1979].

En el *Thinkbelt* se plantean una serie de módulos móviles destinados a contener el grueso principal de las aulas, los laboratorios y demás dotaciones. La unidad de tiempo docente era exactamente el tiempo requerido en un desplazamiento tipo. Dispuestas sobre las vías, se desplazarían a lo largo del territorio en medio de una compleja organización que afecta al tiempo y al espacio. Nada en *Potteries Thinkbelt* es fijo ni permanente, todo es móvil y cambiante, de hecho, el movimiento y el cambio son su razón de ser [Hardingham 2016, pp. 192-207].

La propuesta, de sobra conocida, se materializa fundamentalmente en dos tipos de documentos: diagramas en planta, alzado, sección y fotomontajes redibujados sobre instantáneas del territorio [4] (fig. 5).

Los dibujos en planta y sección son unos diagramas de uso, de montaje y de estrategias de construcción, narrados simplemente como elementos industriales. Su intencionada asepsia gráfica los convierte en extremadamente subjetivos y personales. Es la representación de una idea flexible de arquitectura industrializada, que el arquitecto compatibiliza al dibujar y anticipa la metodología del diseño cibernético que propuso Christopher Alexander en *Notas para la síntesis de la Forma* [Alexander 1966].

Es la acción de construir al dibujar, no la representación como aspiración de una realidad futura. No se trata de alterar la realidad, sino que se trata de codificar, reinterpretar y transmitir desde lo gráfico atendiendo a un objetivo [Cortés, Moneo 1976, pp. 80-83]. En definitiva, propone una información de un objeto arquitectónico mutable con la máxima economía de medios. La arquitectura es el diagrama y el dibujo de arquitectura la expresión de aquel diagrama (fig. 6).

La coherencia que logra con estos diagramas, que al ser reductivos son en esencia conceptos, es lo que los diferencia del boceto. El diagrama piensa y responde con representaciones, pues como Stan Allen expone en *Diagrams Matter*, es un instrumento para introducir estructuras de organización como entidades autónomas en el proceso de diseño [Allen 1998, p. 23]. La documentación en planta, salvo el mapa codificado del territorio, apenas hace referencia al lugar. No hay en ningún otro documento, anotación o indicación que no sea estrictamente tecnológico.

Es un sistema autónomo abierto, donde un catálogo de elementos se ubica en un campo de operaciones. Es la técnica y no la forma la que da la respuesta, pues como argumentaba Price sobre el progreso: «a nadie debería interesarle el diseño de un puente: lo que tendría que importarle es cómo llegar a otro lado» [Mathews 2001, p. 23].

Detengámonos en los collages y las imágenes fotográficas. Todo cambia en el dibujo a línea sobre las fotografías. Nos remite a un paisaje y aun territorio exacto. El paisaje es la única realidad inmutable.

Lejos de una actitud conservadora romántica, acepta el territorio y el paisaje tal y como es. Con naturalidad incorpora la línea, en una capa indiferente, una veladura superpuesta que puede ser modificada, eliminada o sustituida. Diluye su propuesta arquitectónica de un modo contingente o eventual, para poder ser intercambiada por otra. Todo es operativo (fig. 6).

Las preexistencias de la vía y del no-lugar son acotadas por un dibujo prospectivo lineal. La arquitectura se posa

transparente, al mismo tiempo que la grúa puente sigue en acción. El movimiento de los trenes se funde con el de los estudiantes y el de los trabajadores. No interesan ni el volumen ni el espacio, solo la acción poética del movimiento, del habitar y del construir sobre el territorio. La línea, solo una línea sobre una imagen, modifica el significado de lo representado. Al igual que el arquitecto y dibujante Saul Steinberg, Price, con solo un trazo altera el relato de una fotografía. Una línea que esperamos se salga del marco, como algunas de veces hacía en otros de sus proyectos. El gesto más simple de una representación se convierte en estos collages en el protagonista que nos remite al futuro (fig. 7). En estas imágenes no siente la nostalgia "restauradora" de un lugar físico, que como Svetlana Boym ha descrito, es nociva pues se aferra a la institucionalización de la memoria, sintiendo desde el presente la ausencia de un pasado idealizado que rechaza el ahora. Con su actitud remite a la nostalgia reflexiva que es positiva y superadora de toda la melancolía. Mira al futuro desde el presente, con la memoria como aprendizaje [Boym 2015]. Price nos muestra que ha aceptado la imposibilidad de aferrarse al pasado para intentar reconstruirlo. Es capaz de admirar el territorio unido a la pátina del tiempo y a los valores comunes aun presentes, para abandonar lo imposible y llegar a un nuevo tiempo. Un nuevo paisaje reconocido y acotado.

Muestra lo que "es" y menos lo que es "mostrado". Esencia, frente apariencia. Una declaración sobre la praxis de la idea junto con el dibujo disciplinar.

Arquitectura como Paisaje.

Dipoli, Edificio Sindicato de Estudiantes, Otaniemi.

Reima y Raili Pietilä, 1965-1967

En el año 1961 se convocó el concurso para la construcción del Centro del Sindicato de Estudiantes en el Campus de la Universidad Politécnica de Otaniemi, cerca de Helsinki. La futura construcción se ubicaba dentro del plan de ordenación proyectado por Alvar Aalto en 1949, también fruto de un concurso. Dentro de la ordenación, se contemplaba un nuevo edificio polivalente. Pero si el proyecto hubiera sido formalizado en 1950, sin retrasos, el resultado hubiera sido diferente [Royo 2014, p. 85].

El lugar es una hermosa colina rodeada de bosque y el característico suelo rocoso, que en Finlandia aflora con gran facilidad. Un entorno natural que influyó mucho en la propuesta presentada a concurso por Reima y Raili Pietilä,



Fig. 8. Reima y Raili Pietilä, 1965-1967. Dipoli, Edificio Sindicato de Estudiantes. Croquis.

que finalmente resultó ganadora. El proyecto refleja ante todo la topografía y las rocas.

Como muchos de sus compañeros, había tenido una educación alemana. Hablaba inglés, alemán y tenía conocimientos de francés. La influencia de la cultura alemana en Finlandia fue común hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Pietilä manifestó su interés por la arquitectura expresionista alemana y en especial por Bruno Taut y Otto Bartning, aunque en algunos escritos se distanció de la interpretación expresionista de Dipoli. En los años sesenta, en búsqueda de una arquitectura finlandesa frente a una interpretación internacional de su obra, afirma Pietilä que el proyecto «descansa en algún lugar de la cultura fina sin ningún paralelismo con subculturas internacionales» [Royo 2014, p. 162].

De cualquier modo, conocía la especial atracción que por todo lo concerniente a la corteza terrestre, por toda su precipitada tosquedad, mostraron los arquitectos expresionistas alemanes. Es el triunfo del mito de la cueva frente a la cabaña racionalista, el origen de toda arquitectura: «dejad al que percibe que aprenda a construir con montañas», decía Walter Müller-Wulckow en su libro *Aufbau-Architektur* [Müller-Wulckow 1919, p.28]. También Bruno Taut, en su monumental empresa *La Arquitectura Alpina* de 1919, pretendía transformar toda la cadena montañosa en un fantástico paisaje de

Santuarios-Grial y cuevas revestidas de cristal. La arquitectura de la corteza terrestre llevaría a todos los continentes sus rutilantes formas (fig. 8).

El proyecto se plantea la manera de habitar una cueva en una gran roca, para lo que no duda en construir un poderoso volumen de cobre no muy lejano a *Fantasías formas* de Wassily Luckhardt de 1919. Los dibujos iniciales del Centro de Dipoli, representados en secciones dibujadas con carboncillo, se aproximan también a los bocetos de Hans Poelzig para el *Festspielhaus* de Salzburgo de 1920. El paralelismo entre bocetos de la planta y las formas de autores como Hermann Finsterling de 1920, o los interiores como el restaurante *Scala* de Berlín, obra de Walter Wurzbach y Rudolf Belling, resultan reveladores.

Los otros croquis del proyecto en alzado, planta y sección son los más reproducidos, estudiados o conocidos. Especialmente han sido analizados los dibujos de la cubierta, el ondulante y facetado techo de los espacios multifuncionales, así como los estudios narrativos del crecimiento en alzado y planta sobre la colina (fig. 9).

Pero sin duda el más sorprendente de todos los bocetos realizados por Pietilä es aquel en el que aparecen cinco figuras humanas colocadas en distintas posiciones entre lo que parece un conjunto de rocas, pero entre las que se adivinan posibles recorridos de escaleras y pasarelas. Es una roca habitada por la que la gente se desplaza, entra y sale.

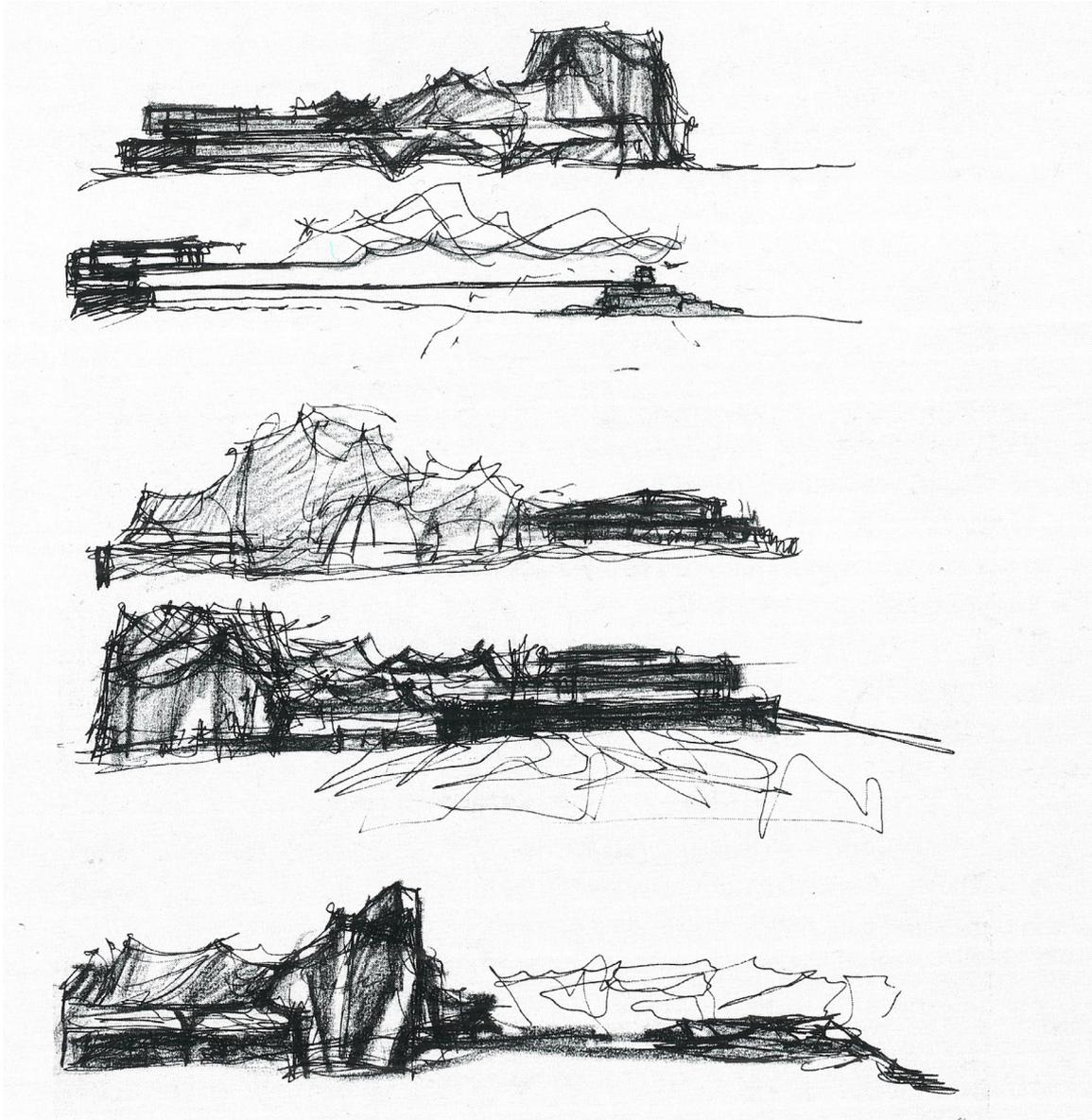


Fig. 9. 1965-1967. Dipoli, Edificio Sindicato de Estudiantes. Croquis.

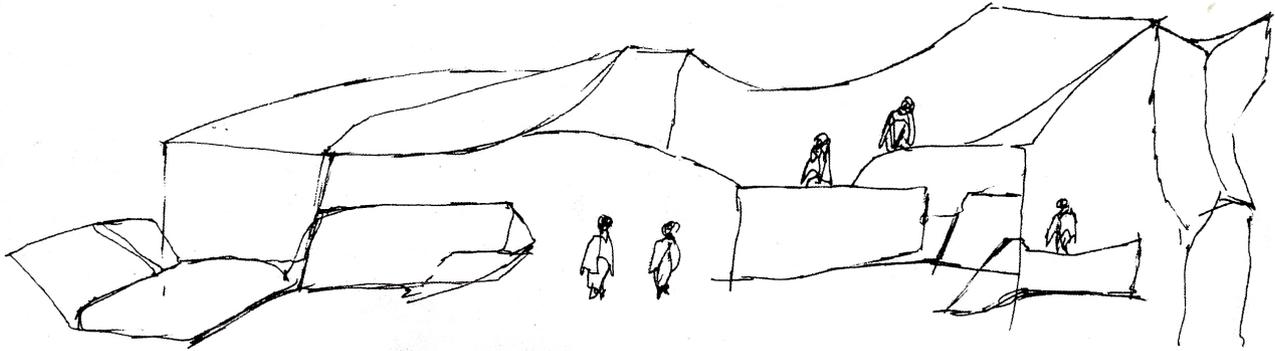


Fig. 10. Reima y Raili Pietilä, 1965-1967. Dipoli, Edificio Sindicato de Estudiantes. Croquis.

La segunda sorpresa es que este es el croquis elegido por él para comentar el proceso de proyecto en el documental dirigido en 1987 por Anssi Blomstedt *The Seasons. Four journeys into Raili and Reima Pietiläs architecture* (fig. 10).

En la primera secuencia del documental, antes de presentar los créditos, enigmáticamente afirma en relación con la búsqueda de "la verdad": «anoto meticulosamente los alrededores, me conformo con interpretar la verdad a través de metáforas porque en arquitectura basta con crear un marco. La verdad es lo que enmarca la arquitectura» [Blomstedt 1988].

Al comenzar, se centra en la voladura de una roca adentrándose en las visiones interiores, en las fisuras producidas por la deflagración. Se nos muestran las imágenes parciales interiores y los equilibrios de los fragmentos de las piedras en las gravitaciones resultantes.

Al iniciar la descripción del proyecto no se muestra ninguna representación en planta, alzado, o sección. Solo cuatro croquis parciales, cuatro imágenes estáticas.

Se detiene en el alzado habitado. Pero no es una imagen completa. Tampoco es estática. Comienza con un zoom, una visión parcial, de su parte izquierda y se desplaza sobre el alzado hasta completarse en su extremo derecho. La secuencia dura 10 segundos, desde el segundo uno al once, del minuto tres. Nunca lo vemos completo. Lo recorremos dinámicamente, explícitamente, de un extremo a otro. Es como si estuviéramos físicamente en el lugar y lo observaríamos con nuestra mirada. No volvemos atrás. Es un juego que implica a nuestros sentidos y a nuestra memoria (fig. 9).

El resto es la narración de un recorrido. La descripción de un paseo arquitectónico comentado, en el que se funden la reflexión y la memoria. Son secuencias ininterrumpidas, sin otro nexo narrativo que el de mostrar el edificio desde el interior y el exterior.

Volviendo atrás, el viaje a Dipoli comienza con unos retratos del arquitecto meditando, al tiempo que su voz hace una analogía entre la literatura y la arquitectura: «sentía que la obra de arquitectura tenía una relación estructural más directa con una novela que con una obra pictórica» [Blomstedt 1988]. Sabemos que Pietilä era un bibliófilo por los estudios de los escritos de Malcom Quantril y Roger Connah. El mismo afirma que le gustaba estudiar gramática e inventar palabras. En el documental reconoce a Samuel Beckett como referencia.

Al comenzar el *traveling* del alzado habitado, habla explícitamente de la arquitectura como una sucesión de visiones fragmentarias al igual que la estética literaria, que se van enlazando según un plan narrativo formal. Al terminar el recorrido concluye con la afirmación: «el contenido espacial está formado por una serie de situaciones pictóricas que el tono narrativo cambia» [Blomstedt 1988].

En este croquis abre una dimensión específica de los mecanismos de conocimiento e intervención de la arquitectura, de modo que el descubrimiento y la invención confluyen. Está más en saber mirar, aprender cómo es, cómo se interpreta o cómo se articula. Es una nueva lectura o relectura. En Dipoli todas las caras y todos sus lados del exterior y del interior tienen la misma importancia. No presenta relaciones jerárquicas claramente predeterminadas. Las

partes dependen del observador más que del objeto. Ha dibujado un entorno de imágenes en el que la secuencia, el desplazamiento, otorgan la coherencia. Todo está envuelto

en una estructura que le da unidad. Desplazarse es aceptar las simultaneidades en el tiempo. Todo es pasado y presente a la vez.

Notas

[1] Sobre los diversos croquis de la Tumba Bergen cfr. Fernández Elorza 2014.

[2] En el trabajo doctoral de Fernández Elorza [2014] se incluyen pasajes del artículo de Lewerentz, fechado en 1939 y nunca publicado, con el título *Cementerios modernos, notas sobre el paisaje*. Este artículo está fechado en 1939.

[3] La expresión se debe al escritor y poeta italiano Pietro Aretino en una carta a Giulio Romano [Pietro Aretino 1916, II, 2, p. 186]. El

primero que cita esta expresión al tratar del arte del Renacimiento es Ernst Hans Josef Gombrich en su tesis doctoral sobre la arquitectura de Giulio Romano, publicada con el título *Zum Werke Giulio Romano* en 1934.

[4] Los documentos se pueden consultar en el Centro Canadiense de Arquitectura y en la bibliografía propuesta en el ciclo de *Arquitetturas silenciosas* Cfr. Herreros 2001a, y especialmente en la monografía Hardingham 2016.

Autores

Alberto Grijalba Bengoetxea, Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, alberto.grijalba@uva.es
Julio Grijalba Bengoetxea, Departamento de Proyectos y Teoría de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, julio.grijalba@uva.es

Referencias bibliográficas

Alexander, C. (2012). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito (primera ed. *Notes on the synthesis of Form*. Harvard: Harvard University Press, 1966).

Allen, S. (1998). Diagrams matter. En *ANY: Architectures New York*, n° 23. New York: Anyone Corporation, pp. 16-19.

Aretino, P. (1916). *Il secondo libro delle lettere*. Bari: Nicoloni, 1916, II, 2.

Boym, S. 2015. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado.

Blomstedt, A. (Director). (1988). *Vuodenajat - neljä matkaa Raili ja Reima Pietilän arkkitehtuuriin*. Video- ja filmituotanto Filmikonttori.

Carpo, M. (2023). *A short but believable history of the digital turn in architecture*. <www.e-flux.com/architecture/chronograms/528659/a-short-but-believable-history-of-the-digital-turn-in-architecture/> (consultado el 9 de diciembre 2024).

Cortés, J.A., Moneo, R. (1976). *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Barcelona: Ediciones ETSAB.

Fernández Elorza, H. (2014). *Asplund Versus Lewerentz*. Tesis Doctoral. Director J.M. Aparicio Guisado. ETSAM, Departamento de Proyectos Arquitectónicos UPM.

Hardingham, S. (2016). *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*. Luxemburgo: AA Publications & Canadian Centre for Architecture.

Herreros, J. (2001a). *Potteries thinkbelt. 1964-1966. Caducidad, educación y energía*. Madrid: Ministerio de Fomento.

Herreros, J. (2001b). Cedric Price. Cuarenta años de heterodoxia propositiva. En *Herreros 2001a*, pp. 6-17.

Linazasoro, J.I. (2024) *Las paradojas de lewerentz*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Martínez Santamaría, L. (2002) Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Lewerentz. En *DPA*, n. 18. Barcelona: Ediciones UPC.

Mathews, S. (2001). *Potteries thinkbelt: una arquitectura de incertidumbre calculada*. En *Herreros 2001*, pp.

Montes, C., Jiménez, I. (2001). El espejo y el mapa. Algunas ideas del profesor E.H. Gombrich sobre la representación urbana. En P. Davico, C.M. Giorgetti, A. Opalio. *Contributi al Convegno Rilievo e forma urbana*. Torino: Celid.

Müller-Wulckow, W. (1919). *Aufbau - Architektur!. Dritte Auflage*. Berlin: Reiß

Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gill.

Price, C. (1979). *Technology Is The Answer But What Was The Question?* Pidgeon Digital www.Pidgeon Digital.com

Royo Márquez M. (2014). *Pietilä. El Proyecto de Dípoli*. Tesis Doctoral Directores J. M. López-Peláez & A. Niskanen. ETSAM Departamento de Proyectos Arquitectónicos UPM.