

# Repertorios de Reima Pietilä

---

El pensamiento salvaje en la construcción de la cosmovisión del arquitecto

# Repertoires of Reima Pietilä

---

Wild thinking in the construction of the architect's worldview

Rodríguez Muñoz, Andrés<sup>1</sup>

1. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento Proyectos Arquitectónicos, ETS Arquitectura, Madrid, España, andresmunoz@gmail.com

## Resumen

El objeto de este artículo es explorar la validez que los conceptos *pensamiento mítico* y *bricolage* creados por el antropólogo Lévi-Strauss pueden tener para explicar en parte la relación entre la arquitectura (y su autor) y su contexto geográfico y cultural. A través del ejemplo de Reima Pietilä, su pensamiento y su obra más paradigmática, Dipoli, se ha buscado establecer un razonable paralelismo entre las formas de operatividad de la mente primaria que describe Lévi-Strauss y el proceso de proyectar la arquitectura del arquitecto finlandés.

En primer lugar, se ha analizado el acercamiento de Raili y Reima Pietilä a elementos primitivistas, tanto formales como culturales, como medio para crear y reforzar los vínculos entre edificio, territorio y sociedad. Posteriormente se aborda el uso del lenguaje como herramienta, tanto en la creación de conocimiento, por parte de la mente primaria, como en la producción arquitectónica por parte del arquitecto. Cómo el autor está presente en la composición y el uso que hace de su repertorio creativo componen el siguiente epígrafe, desde el cual se llega, por último, a analizar cómo alcanza Pietilä a lograr un sentido de *totalidad* a través de la vinculación de su arquitectura con el entorno.

**Palabras clave:** Cosmovisión, repertorio, Pietilä, pensamiento mítico, Dipoli.

## Abstract

The intent of this article is to explore Levi-Strauss's *mythical thinking* and *bricolage* as valid concepts to explain, at least in part, the relationship between architecture (and its author) and its geographical and cultural context. The goal is to establish a reasonable parallelism between the forms of operation of the primary mind described by Levi-Strauss and the process of designing the architecture of the Finnish architect Reima Pietilä. We will go through the example of Dipoli, the most paradigmatical work by Pietilä, and his thought as he left it written.

First, we analyzed the approach of Raili and Reima Pietilä to primitivist elements in both formal and cultural ways, as a means to create and strengthen links between building, territory and society. Later we address the use of language as a tool, in both the creation of knowledge -by the primary mind- and in architectural production -by the architect-. The presence of the author in the composition and his handling of his creative repertoire stand the next sections. Finally, we analyze how Pietilä achieve a sense of wholeness through linking his architecture with the environment.

**Key words:** Cosmvision, repertoire, Pietilä, mythical mind, Dipoli.

## 1. Introducción

En este texto se intentará mostrar cómo los conceptos creados por Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* para explicar, por comparación, el funcionamiento de dos formas diferentes pero coexistentes de pensamiento en el pensamiento moderno pueden ser de mucha utilidad también para explicar algunos aspectos de la producción arquitectónica en relación al autor y su contexto.

Reima Pietilä fue o, mejor dicho, es, a tenor del valor que su figura tiene en la actualidad, una de las principales voces discordantes con el discurso laminar de la modernidad finlandesa, aunque recibió el apoyo expreso de Alvar Aalto. Su incansable esfuerzo por trabajar con el contexto geográfico y cultural lo llevaron a desarrollar una forma de producción arquitectónica basada en una visión holística de la realidad. Su rebeldía frente a la autonomía cultural y el determinismo formal de la arquitectura internacional marcaron casi desde el principio su arquitectura y su pensamiento. El resultado fue una serie de notables obras arquitectónicas realizadas junto con su esposa Reili, entre las que destaca de forma prominente el edificio de la Unión de Estudiantes de Dipoli, que tomaremos aquí como ejemplo paradigmático. Produjo una abundante producción literaria a través de la cual Pietilä trató de explicar, justificar y, en algunos casos, defender su modo de entender la construcción del entorno humano.

La propuesta que aquí se hace es, por tanto, una aproximación al discurso arquitectónico de Pietilä desde una perspectiva antropológica que nos ayude a entender la relación entre la arquitectura y la cosmovisión del arquitecto, es decir, la visión del mundo dentro de la cual habita y que constantemente transforma. La cosmovisión, construcción cultural al mismo tiempo colectiva e individual, es por ello punto de partida y final de la arquitectura, ya que es a la vez matriz y destino. La cosmovisión dirige la mirada del arquitecto hacia su territorio, establece las reglas de lo posible y lo impensable además de ser la fuente de todos los recursos empleados para desarrollar un proyecto destinado inevitablemente a agregarse al continuo cultural, transformándolo al complementarlo con su dimensión arquitectónica (Pietilä, 1967)<sup>1</sup>.

Esa relación entre contexto y autor, en el caso del pensamiento no científico, vendría mediada según Lévi-Strauss por procesos de montaje y analogía, de manera que nada es creado desde cero, aunque el resultado sea siempre original, incluso impredecible. Para explicar de forma más accesible este mecanismo de pensamiento, Lévi-Strauss recuperó el término *bricolage*<sup>2</sup>, que, por la familiaridad que la mayoría tiene con su significado más prosaico, el de trabajo manual de poca ambición y generalmente doméstico, le permitía establecer fácilmente paralelismos entre actividades manuales y procesos de pensamiento, o entre *bricolage* y *pensamiento mágico*.

Esta última categoría, el *pensamiento mágico o mítico*, como también fue nombrado en ocasiones, sería el equivalente intelectual del *bricolage*. Estaría caracterizado por el reciclaje continuo de elementos procedentes de estructuras de pensamiento previas que mantenían en gran medida las cualidades adquiridas en el momento de su generación. Sin embargo, dichos trozos o restos no estarían completamente constreñidos a las funciones desempeñadas previamente. Esa situación intermedia entre lo preconcebido y su adaptación sería aprovechada por el *bricoleur*, y por el arquitecto, tal y como defendemos aquí, para construir las nuevas estructuras que deben resolver los problemas presentes. Aunque a pesar de sus intenciones la teoría de Lévi-Strauss ha sido contestada por otros autores y tildada de excesivamente dicotómica (Goody, 1977), no es el objetivo aquí defender la hipótesis del antropólogo hasta sus últimas consecuencias, sino sólo emplearla como instrumento dialéctico para abordar el, a veces críptico, trabajo de Pietilä.

Lévi-Strauss desarrolla el término del *bricolage*, como él mismo explica en el prólogo de *El pensamiento salvaje*, dentro de una reflexión amplia en torno a la permanencia de las estructuras de pensamiento primario<sup>3</sup> en la actualidad y su imbricación con la que tradicionalmente ha sido su antítesis racional, el pensamiento científico. El potencial interés que para la investigación arquitectónica tiene el trabajo de Lévi-Strauss radica en la situación fronteriza de la arquitectura en la amplia zona gris que hay entre técnica y arte. Ninguno de los dos polos, ni el científico, ni el artístico, es válido en exclusividad para comprender de forma global el fenómeno de la arquitectura. Esta problemática aumenta si consideramos el contexto, que añade una dimensión de complejidad en la que confluyen datos objetivos, aspectos culturales y elementos subjetivos. Dentro de una disciplina fronteriza de por sí, Pietilä es un ser fronterizo por derecho propio, tildado incluso de alquimista y ambiguo (Connah, 2010).

La naturalidad con la que Pietilä adoptó la heterodoxia procesual como una cualidad fundamental de su arquitectura y su firme compromiso ético con la cultura local hacen de él un personaje valioso a través del cual explorar la

<sup>1</sup> El artículo al que se alude aquí fue titulado por Pietilä como *Local – Non Local* para distanciarse del tema propuesto por la revista *Arkkitehti, National - International*, y tratar de alejar el debate arquitectónico del debate político de perfil nacionalista.

<sup>2</sup> Escrito tal y como aparece en la traducción al castellano de *El pensamiento salvaje*, respetando la ortografía francesa por ser el concepto original mucho más amplio que su traducción al castellano que, dado el caso, será referida con su ortografía castellana, *bricolaje*.

<sup>3</sup> Lévi-Strauss prefiere utilizar el término primario frente al término primitivo dado que su tesis es que se trata de una forma más básica de pensamiento y no de una forma anterior y ya obsoleta como sugiere el término primitivo.

compleja red de relaciones que el arquitecto y la arquitectura tejen con el contexto. La perseverancia científica con la que trató de explicar su propio proceso creativo dio como resultado un sinfín de publicaciones, tanto textos propios como entrevistas, en los que es posible seguir el hilo de su pensamiento respecto al contexto geográfico. Por otra parte, en el plano ideológico, Pietilä fue un destacado expatriado del mundo moderno y recibió duras críticas desde la modernidad más ortodoxa<sup>4</sup>, a pesar de que él siempre se considerara más un reformador de un movimiento moderno cuyas premisas fundamentales consideraba aún válidas que un revolucionario que quisiera acabar con un régimen caduco. La vehemencia con que defendió a menudo sus argumentos no fue obstáculo para mantenerlo siempre lejos del dogmatismo de décadas anteriores, y su visión de la arquitectura moderna se aproximó más a «un todo aglomerado» (MFA 1985: 5) en el que todavía podían encontrarse territorios inexplorados, vías alternativas y zonas fronterizas, que a un camino unidireccional de inexorable progreso.

Por último, es preciso apuntar que el *bricolage* no es un término desconocido en la literatura crítica, pues ya ha gozado de cierta popularidad fuera de los textos propiamente antropológicos y no son pocos los autores que han acudido a él para explicar, al menos en parte, el funcionamiento interno de las actividades no científicas, entre ellas la arquitectura. Sería deshonesto no mencionar que Lévi-Strauss dedicó en *El pensamiento salvaje* algunos párrafos al arte. Sin embargo, en relación con la arquitectura son las partes previas, aquellas en las que desarrolla el funcionamiento nuclear del *pensamiento mítico*, las que aquí consideramos de mayor interés, con mayor motivo en el caso de Pietilä, que siempre rechazó la idea de creador absoluto, prefiriendo colocarse en una posición menos ambiciosa y más deudora de la naturaleza y la cultura que lo rodeaban. Es el *pensamiento mítico* y no el *pensamiento artístico* el que muestra una mejor capacidad a la hora de explicar la arquitectura como proceso y resultado de una actividad humana más allá de la dimensión contemplativa que Lévi-Strauss daba al arte.

## 2. Las referencias análogas al pasado mítico en el proyecto de Dipoli

La aparición del concepto de *bricoleur* en Lévi-Strauss se produce en el seno de la obra dual formada por *El pensamiento salvaje* y su predecesora *El totemismo hoy*. En él la enmienda a los etnólogos tradicionales es total, mostrando cómo sus estudios sobre el totemismo en culturas primitivas, tanto pasadas como contemporáneas, partían desde el errado juicio de la superioridad moral occidental. El simple hecho de agrupar bajo un único término, el de totemismo, el amplio rango de expresiones de pensamiento encontradas en los pueblos primitivos estudiados contenía, según Lévi-Strauss, un prejuicio de origen probablemente religioso que buscaba alejar a las sociedades «salvajes» del tronco del pensamiento racional occidental. Del mismo modo, Pietilä se mostró siempre cómodo con el uso de referencias al pasado, tanto a pasados históricos pre-cristianos como a pasados más remotos, arqueológicos, prehistóricos o incluso geológicos (MFA 1985: 19), distanciándose de la ortodoxia a-histórica de los autores más dogmáticos del movimiento moderno; para, paradójicamente, adquirir cierta condición de atemporalidad.

Del mismo modo que Pietilä enfrentó la inercia que imponía el movimiento moderno para desarrollar libremente su propia plástica y retórica; Lévi-Strauss hubo de confrontar las discontinuidades que los estudios de principios del siglo XX impusieron entre pensamiento primario y pensamiento científico para desarrollar su obra de mayor interés para nosotros: El pensamiento salvaje. Con ella el antropólogo abrió el camino a la reinterpretación del mal llamado totemismo en condiciones de analogía, aunque no de igualdad o equivalencia, junto a otros sistemas conceptuales. Una operación de apertura en la que aquí se reconocen paralelismos con la actitud libre de Pietilä a la hora de validar referentes y procesos profanos a la ortodoxia. La nueva vía que abrió *El totemismo hoy* permite ahora reconocer el papel que el *pensamiento mítico* tiene junto con el pensamiento científico en la composición de la mente contemporánea. Ello añade a la obra de Lévi-Strauss, además del innegable valor científico y antropológico, el valor humanístico de dirigir una mirada libre de prejuicios hacia la razón no científica en nuestra forma de entender la realidad circundante.

Del mismo modo en que Lévi-Strauss encuentra en los pueblos primitivos la posibilidad de formular su teoría, Raili Paatelainen<sup>5</sup> y Reima Pietilä adoptaron el primitivismo como *leit motiv* para una de sus primeras obras juntos, el concurso para la construcción del edificio de la asociación de estudiantes de la Universidad Técnica de Helsinki, conocidos popularmente como teekkaris, que ahora está integrada en la Universidad Aalto. La propuesta de Paatelainen y Pietilä fue presentada al concurso bajo el lema «Marcha nupcial del hombre de las cavernas» (MFA 1985: 15)<sup>6</sup> como una clara referencia a sus inspiraciones troglodíticas y la primera de una serie de referencias al carácter mitológico y prehistórico del nuevo edificio.

<sup>4</sup> Una de las críticas más duras llegaría de Juhani Pallasmaa en su artículo titulado Vastapoli publicado en Arkkitehti en 1967.

<sup>5</sup> Paatelainen es el nombre de soltera de Raili, su esposa, hasta 1963, año en que se casa con Reima Pietilä adquiriendo su apellido.

<sup>6</sup> "The caveman's Wedding March" en inglés o "Luolamiesten hämmässi" en finlandés.

La TYK estaba dentro del campus universitario de Otaniemi, situado en la península del mismo nombre. La península es un saliente de tierra que penetra a su vez dentro de una bahía en la fragmentada costa de las inmediaciones de Helsinki. La península avanza hacia el noreste, desde la margen izquierda de la bahía, aunque está comunicada por los puentes que saltan entre las islas que salpican este rincón del Mar Báltico y salvan la distancia que la separa de Helsinki, en la margen derecha. El somero y ondulado paisaje en su contacto con el calmo mar nórdico da lugar al característico paisaje finlandés en el que la sinuosa línea litoral forma innumerables bahías, islas e islotes y que continúa en el interior del país en forma de lagos y colinas cubiertas de coníferas.

Varios de los edificios de Aalto y Siren, de tradición más clásica, que rodean Dipoli ya habían sido construidos cuando se proyectó la obra, lo que no impidió que el diálogo plástico se estableciera más con las formas de la naturaleza que con las urbanas, en buena medida gracias a las masas arbóreas que lo ocultan del resto del campus y frenan el viento que cruza sin apenas obstáculos el Golfo de Finlandia (Fig. 1).

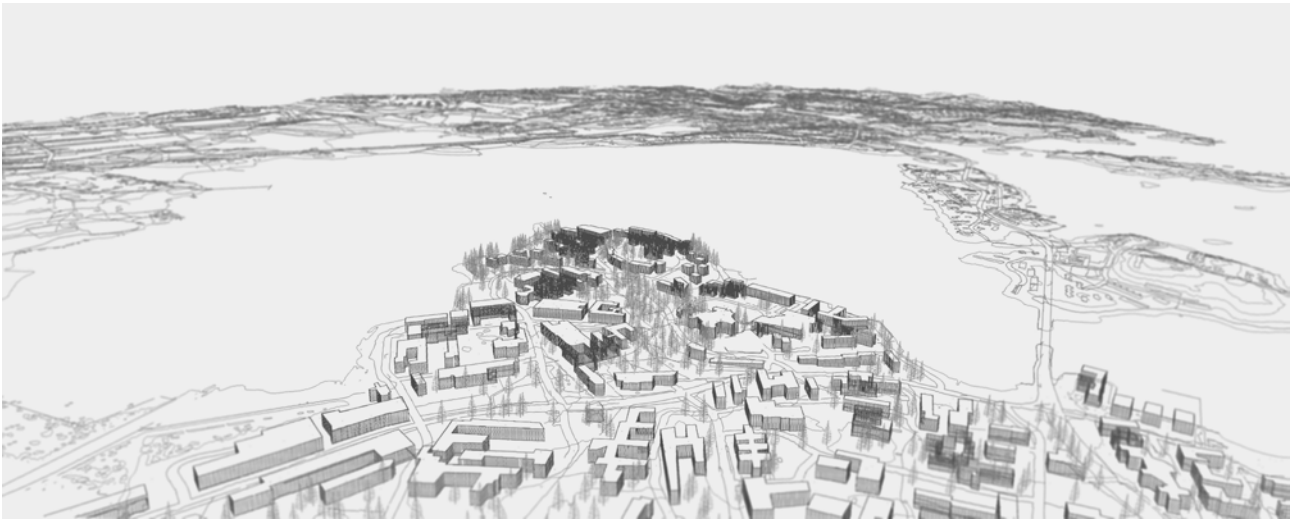


Fig. 1 Vista a vuelo de pájaro de la península de Otaniemi. Producción propia.

Aunque con algunas variaciones importantes en cuanto a la organización en planta y concreción constructiva de la cubierta, el proyecto mantuvo su presencia de gran roca encastrada en el paisaje boscoso nórdico, apenas visible entre las coníferas, en analogía con los afloramientos rocosos característicos del paisaje finlandés. Entre el peso de la irregular losa de cubierta y el lecho de roca de Otaniemi se crea el espacio habitable: una franja de espesor variable que mira hacia el sur y se protege del exterior retranqueando sus límites acristalados respecto del prominente y escultural borde de la cubierta (Fig. 2).

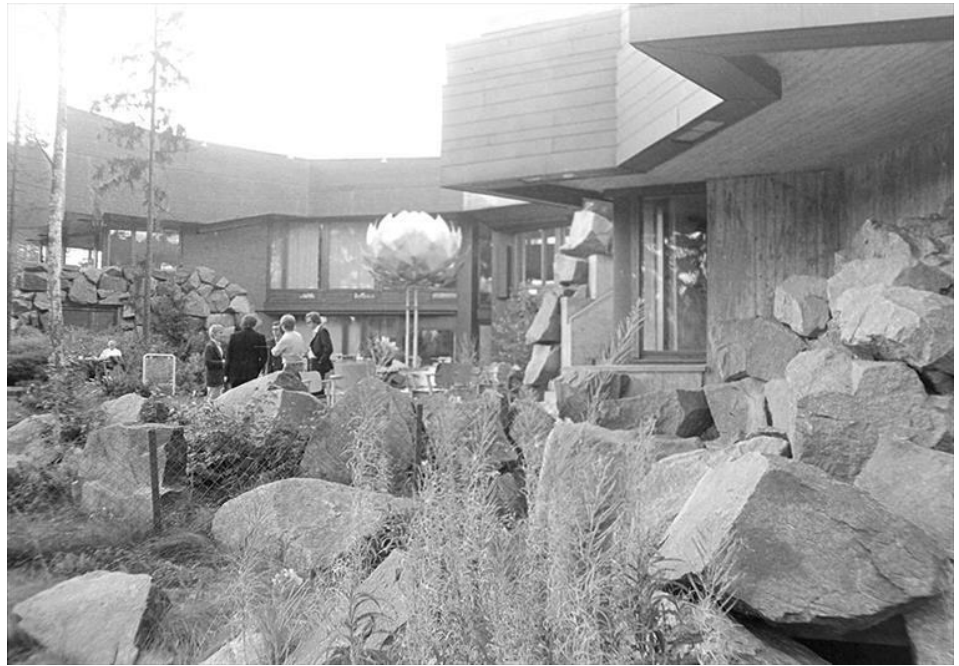


Fig. 2 Vista sur de Dipoli en 1974. Ciudad de Espoo (M. Hellström)

Hacia el lado norte, la gran cubierta pierde su dominancia, y un volumen interior la sobrepasa, articulándose en un juego de formas fundamentalmente ortogonales donde priman los planos verticales forrados de madera que dan hacia el exterior una sólida imagen de opacidad. La entrada principal, situada en la concavidad orientada al sur, toma la forma de la boca de una cueva, desplegándose en el interior en una concatenación de grandes espacios, que sirve de vestíbulo, de vía de circulación y de lugar de estancia, adquiriendo la condición de espacio identitario del edificio (Vesikansa 2014) (Fig. 3).

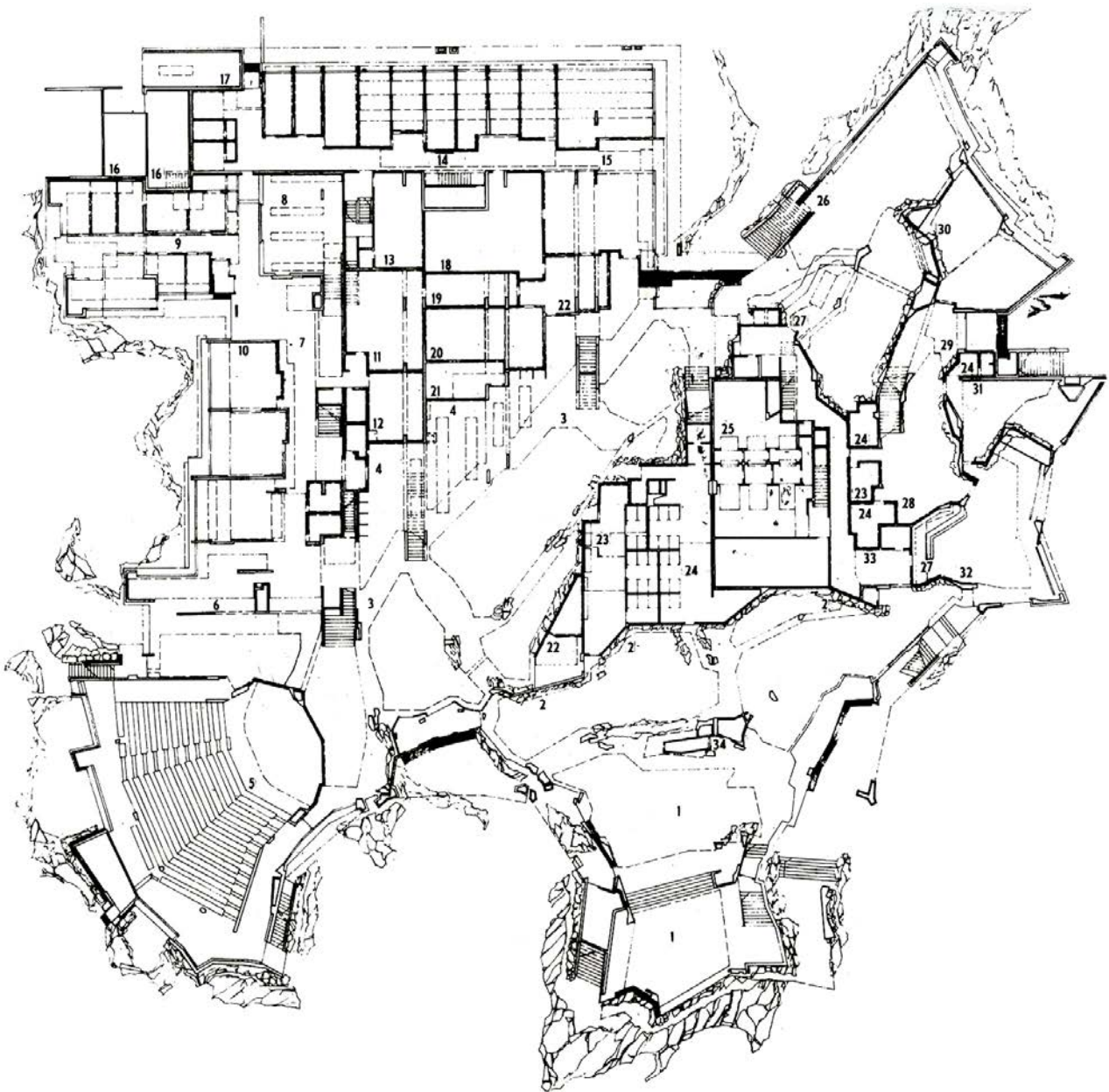


Fig. 3. Planta general de Dipoli.

En la misma entrevista en que Pietilä dejaba ver sus inclinaciones en lo morfológico hacia el mundo prehistórico y geológico, hacía también referencia a su intención de actualizar la función del edificio como soporte del mito. Este argumento también estaba incluido en el artículo *Literal morphology* que anteriormente habían publicado Raili y él en defensa del proyecto de Dipoli, en el que uno de los epígrafes fue titulado «Dipoli, un experimento con el culto» (Pietilä, Paatelainen, 1967)<sup>7</sup>. En él el culto era asumido como una función a la que el edificio debe dar respuesta vinculándose a las leyendas de la Jämerä (MFA 1985: 5) y al mito como partes intrínsecamente ligadas al *genius loci* del edificio. Para ello hay una primera explicación relativamente directa: Pietilä destacó por un uso ágil y osado del lenguaje y no cabría sorprenderse del juego de palabras implícito en el lema elegido para el concurso: «Marcha nupcial del hombre de las cavernas». Luolamies y Jämerä son asociaciones de estudiantiles vinculadas a la Universidad Técnica de Helsinki (TYK) y en Otaniemi hay abundante toponimia que hace referencia a ellas como Jämeräntaival o pasaje de Jämerä, Jämeränaukio o plaza de Jämerä, o Luolamiehentie, la calle que discurre al sur de Dipoli. Además de haber sido utilizadas en la toponimia urbana<sup>8</sup> dichos términos tienen un significado relacionado con el proyecto: en finés Luolamies es «hombre de las cavernas» (Vesikansa, 2014) y Jämerä significa «firma

<sup>7</sup> «Dipoli, an experiment with cult» o «Kulttikoe» en finlandés.

<sup>8</sup> Aunque no se ha podido comprobar si dicha toponimia precede al proyecto, o se debe a la relevancia actual de Dipoli en el campus.

o recio». Pietilä estaría vinculando simbólicamente su edificio con aquellas sociedades estudiantiles que habrían de habitar el lugar y que habían adquirido durante las décadas anteriores una identidad colectiva basada en la dureza de sus estudios técnicos y un cierto aislamiento urbano en los primeros tiempos del campus.

Por supuesto hay otras explicaciones más orientadas hacia los orígenes culturales de Finlandia como la que sugiere Carmine Benincasa (1979: 6-8), que hace referencia a un diseño ahistórico, originado en la experiencia espacial y material del hombre y los mitos neolíticos, dando un salto al mundo anterior al periodo greco-romano, en el que se formaron las mitologías originadas en la naturaleza de los celtas, los lapones y los fineses. Unas mitologías animistas, basadas en la espiritualización de la naturaleza, que ahora Pietilä transformaría en una espiritualización de los usos del campus universitario, a veces bromeando con que un ser mitológico, un ingeniero barbudo, habitaba en cuevas situadas bajo el edificio de Dipoli.

Todas estas explicaciones fueron siempre facilitadas por los Pietilä, que presentaban sus obras como inspiradas en la naturaleza finlandesa y en busca de una conexión con el misticismo chamanista de la nación, aunque este argumento no parece resultar muy convincente a algunos autores como Timo Tuomi (2009) u Olli-Paavo Koponen (2009) que ponen en duda una conexión tan directa con ideas nacionalistas. Una opinión que es aquí compartida y que sugiere que Reima Pietilä tuvo que dar a su arquitectura explicaciones más finlandesas que sus juegos de palabras y las analogías formales con el paisaje circundante para que hicieran más fácilmente reconocible su discurso sobre lo local haciéndolo extensible a lo nacional.

Independientemente del origen de sus ideas, nacionalistas o no, los Pietilä buscaron promover una conexión espiritual entre los estudiantes y el edificio proyectado para ellos y es posible afirmar que tenía un verdadero interés en la consolidación de Dipoli como el elemento central de la identidad colectiva de los estudiantes del campus. Para Pietilä era necesario que Dipoli diera una respuesta a la necesidad de conectar con la tradición de las asociaciones estudiantiles de la TYK dándoles un lugar en el que ésta arraigara, perdurando y alimentando a su vez al *genius loci* del edificio (Pietilä, Paatelainen 1967).

La explicación que en Lévi-Strauss podemos encontrar a la función del culto en Dípoli, puede entenderse desde una funcionalidad similar a parte visible de una religión que, a su vez, está formada normalmente por ritos y mitos. Para Lévi-Strauss, ritos y mitos pueden ser entendidos como modos de comunicación entre divinidades y hombres, siendo los mitos la forma de comunicación de los dioses con los hombres y los ritos la inversa (Lévi-Strauss 1979). Si Pietilä da tanta importancia al culto a la Jämerä es por su capacidad de comunicación, no con una entidad divina, sino con la identidad colectiva que los estudiantes de ingeniería han construido durante décadas. Según Lévi-Strauss los mitos ayudan a fijar la memoria, y los ritos a hacer que los mitos perduren, por ello Pietilä busca con su discurso que Dipoli perdure como un elemento clave de la memoria colectiva de esas *microsociedades* estudiantiles que se renuevan y se suceden promoción tras promoción, en una eficaz transformación de las estructuras míticas para ponerlas al servicio de objetivos contemporáneos. Podría decirse que el proyecto, con el paso de las décadas, ha sido un éxito en este aspecto, ya que la Universidad Aalto está actualmente reformando Dipoli para hacer de él el edificio central y símbolo público de la institución en 2017 (Aalto University 2015).

### 3. El lenguaje como vehículo para un pensamiento productivo

Tanto Lévi-Strauss como Pietilä encuentran en el lenguaje un territorio fértil en el que explorar mecanismos de generación y organización del conocimiento. En el caso del antropólogo esto puede resultar más previsible, ya que el lenguaje es una de las construcciones mentales más íntimamente ligada a la colectividad de una determinada cultura; sin embargo, no lo es tanto para un arquitecto cuya producción está tradicionalmente más asociada a los medios gráficos que a los verbales. No obstante, para Pietilä la creación de arquitectura es un proceso multimedia (MFA 1985:6) en el cual están implicados el lenguaje verbal y la plástica gráfica. La programación o dirección que toma el proyecto vendrían dados desde lo verbal, mientras que la representación y la materialización deben hacerse mediante el manejo de la imagen y el modelo. Ambos autores coinciden además en tomar el lenguaje como una posibilidad no determinista dentro de un amplio campo de posibilidades, es decir, no como algo dado, sino como algo que ha sido producido sin una causalidad directa, tomando sólo ciertos caminos de entre todos los posibles.

Como vehículo del pensamiento, el lenguaje ofrece el soporte sobre el cual se construye el conocimiento, en igual medida en sociedades avanzadas y primitivas, tal y como lo expone Lévi-Strauss. Por ello, para el antropólogo, la diferencia entre la mente primaria y la mente científica no radicaría en limitaciones lingüísticas como la falta de conceptos abstractos sino, como se verá más adelante, en una diferencia de aproximación a la realidad sensible.

Según Lévi-Strauss, la falta de abstracción no se debe a una carencia intelectual sino más bien a la falta de necesidad, ya que el conocimiento primario está dominado por lo objetivo, y no hay necesidad de una palabra genérica para designar un conjunto del cual se conocen todos sus componentes y sus características. La especificidad en



el lenguaje no es tampoco algo ajeno en nuestra cultura, ya que, como ejemplarizan los idiolectos profesionales, el vocabulario en ellas es mayor simplemente por una cuestión de «atención más sostenida» (Lévi-Strauss 1962:13). Mientras tanto para Pietilä, el lenguaje cobra importancia, entre otras cuestiones, a través de la riqueza semántica que el finlandés ofrecía. Ya que ésta le permitía expresar verbalmente las relaciones topológicas en el espacio arquitectónico (Lehtinen, Hakulinen 2012)<sup>9</sup>, afirmando que «los casos locales y el vocabulario regionalista del finlandés eran los elementos de un modo genuino de expresar la arquitectura y el espacio topológicos» (MFA 1985:8). Este particular interés por los procesos lingüísticos es también recogido por Pallasmaa, que confirma su interés en la investigación psicolingüística a través de la obra de Frode Stromnes (Pallasmaa, 2009). La vinculación de la arquitectura de Pietilä con el lenguaje supone una ampliación en el rango de su vinculación a lo local, que en el caso de Dipoli supondría ampliar el contexto desde la realidad material de Otaniemi para relacionarse con toda la comunidad finoparlante.

Pietilä dice encontrarse cómodo en la zona media de un eje imaginario en cuyos extremos sitúa el lenguaje y la imagen, en ese punto inestable donde el discurso no está cerrado y las imágenes son todavía parte de un proceso generativo. Necesita de esa indeterminación para desarrollar sus ideas arquitectónicas en un proceso que casi podríamos llamar sinestésico: Pietilä reconoce hablar o canturrear mientras dibuja, de forma que el ritmo y la fonética finesas marcan el paso de su mano al dibujar.

---

<sup>9</sup> La lengua finlandesa cuenta con 15 casos gramaticales, 8 de los cuales son locativos: inesivo, elativo, ilativo, adesivo, ablativo, alativo, esivo y translativo.



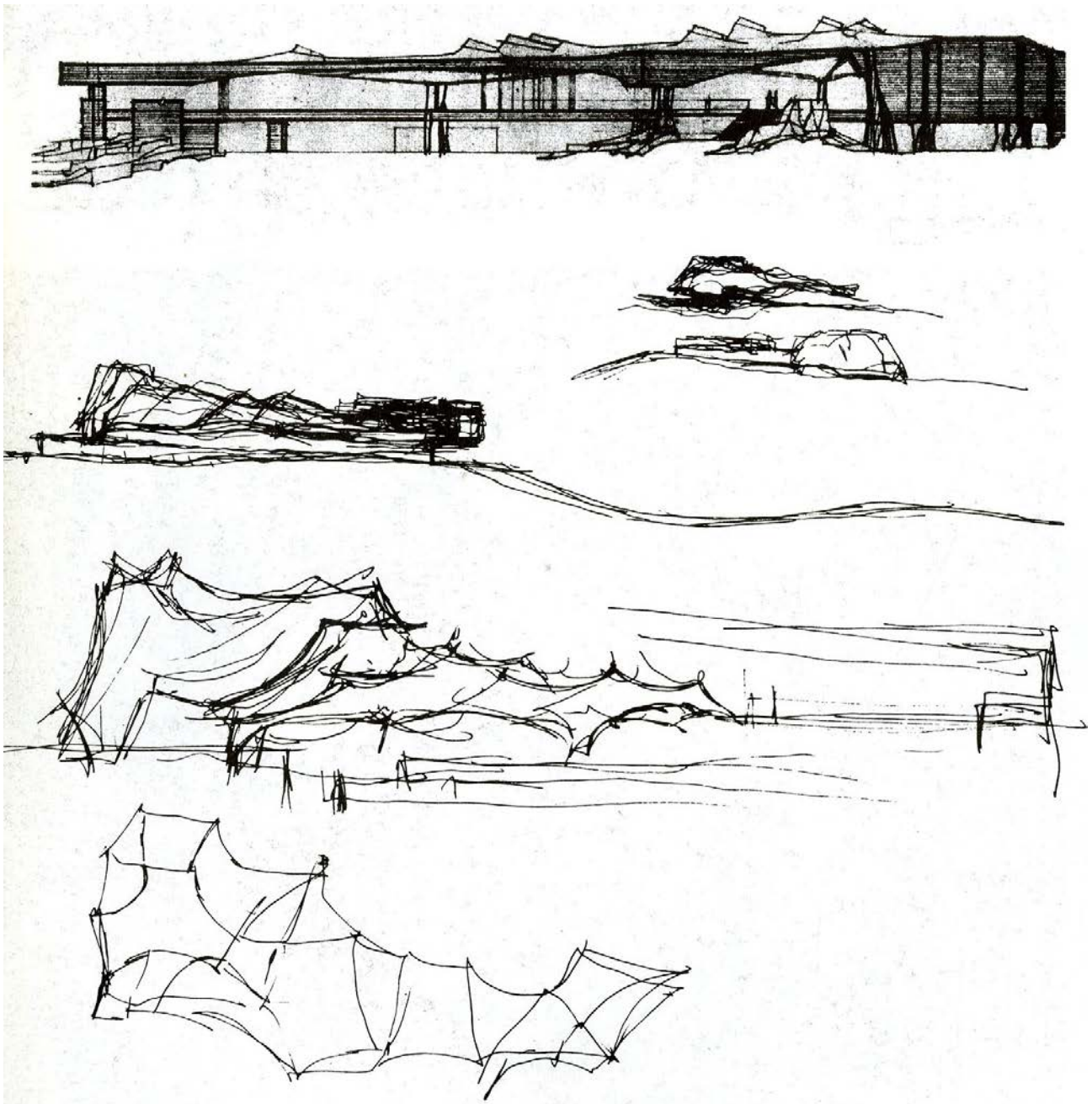


Fig. 4. Croquis de secciones y cubierta de Dipoli

Además de esa íntima relación entre lo fonológico y lo plástico, a la forma de proyectar de Pietilä contribuyen también los niveles superiores del lenguaje: del semántico ya hemos hablado, resta el morfológico. El finés es un idioma altamente flexivo (Lehtinen, Hakulinen 2012), lo que facilita la composición de neologismos por adición de lexemas o por el empleo de prefijos y sufijos, algo que Pietilä aprovecharía para enriquecer su vocabulario y que sería uno de los argumentos de la exposición Space Garden<sup>10</sup>.

En la dualidad representada por Pietilä en ese eje imaginario que va de la imagen al lenguaje, comienza a esbozarse algo que abordaremos más adelante, la separación entre el conceptualizador y el diseñador, que será una de las claves para comprender el proceso de proyecto del arquitecto finlandés, y posiblemente extrapolable a la generalidad de la arquitectura.

<sup>10</sup> Tilatarha / Space Garden (Helsinki, 1971), exposición en la que Pietilä exploraba aspectos teóricos subyacentes a la forma y el espacio arquitectónicos especialmente en relación al entorno natural.

#### 4. El proceso de construcción del pensamiento no científico

Hasta ahora hemos mencionado algunos de los elementos contextuales que entran a formar parte de la obra de Pietilä, como las analogías entre el paisaje circundante y la forma arquitectónica en el plano morfológico, ritmos fonéticos o relaciones topológicas en el plano lingüístico o las tradiciones de los colectivos estudiantiles en el plano cultural. Cuál es la mecánica que emplea, reordena y transforma esas y otras piezas de información para producir nuevas realidades a partir de lo existente es la segunda parte de lo que aquí nos proponemos demostrar. El objetivo es franquear el umbral del conocimiento informal o de la intuición, obviando las justificaciones *a posteriori*, para arrojar un poco de luz sobre la forma en que se toman las decisiones que preceden al proyecto de arquitectura y la dirección que toman los primeros pasos de su desarrollo. Estas decisiones pueden estar tomadas mediante procesos razonados o no, pero no cabe duda, y así se defiende aquí, que hunden sus raíces en la idiosincrasia personal del arquitecto: en la imagen del mundo que éste se ha construido dentro del tiempo, el espacio y la cultura que le ha tocado vivir. La forma en que ese conjunto de conocimientos ha pasado a formar parte de su idea del mundo y el modo en que los utiliza no son exclusivamente científicos; por tanto, debemos buscar en otros mecanismos, como los que Lévi-Strauss encuentra en el pensamiento mítico y considera constituyentes también del pensamiento moderno.

Para Lévi-Strauss, la adquisición de conocimiento sistemático del hombre ha estado siempre dirigida por una actitud en cierto modo científica, también en los aproximadamente diez mil años que preceden a la revolución científica posterior al siglo XV de nuestra era. Prueba de ello es la inmensa cantidad de avances técnicos acumulados por las culturas humanas para los cuales fue necesaria la observación atenta y la sistematización de la prueba y el error antes de lograr resultados verdaderamente útiles. La diferencia de velocidades en la evolución tecnológica antes y después del siglo XV se justifica, según Lévi-Strauss, por la existencia de dos formas de conocimiento científico, diferenciadas fundamentalmente por su distancia a la intuición. Se trataría de dos «niveles estratégicos» distintos para aprehender la naturaleza, uno muy cercano y basado en la observación directa e inmediata de los fenómenos naturales y otro más alejado e inasequible a la intuición. El primero habría sido útil para desarrollar las tecnologías básicas: agricultura, ganadería, alfarería, etc., mientras que el segundo es necesario para el desarrollo de las disciplinas científicas como las matemáticas, la física o la biología. Desde el punto de vista de la evolución tecnológica y formal, ¿a cuál de estos pensamientos podríamos acercarnos más a la arquitectura?

Sólo después de la adquisición de conocimiento mediante la observación y la experiencia podría actuar el *pensamiento mítico*, estableciendo reglas interpretativas basadas en la percepción estética (Lévi-Strauss 1962: 30) para su ordenamiento y, sobre todo, su memorización en ausencia de escritura. Su principal aportación sería hacer utilizable el conocimiento y, por tanto, también transmisible en culturas orales. A través de ritos y mitos, esta ciencia de lo concreto se ha preservado y ha hecho llegar hasta nuestros días «formas de observación y reflexión que estuvieron exactamente adaptadas a descubrimientos de un cierto tipo: los que permitía la naturaleza». Un conocimiento obtenido hace diez mil años y que sigue siendo «el sustrato de nuestra civilización» (Lévi-Strauss, 1962:35).

Es razonable cuestionarse en este punto cómo utiliza el arquitecto todo su bagaje cultural para la producción arquitectónica. Mitos y ritos no han llegado hasta nosotros intactos como tales, al menos al margen de las supersticiones y las creencias religiosas. Pero sí han dejado una profunda huella en la forma en que nuestro pensamiento utiliza la información de la que dispone, como se verá a continuación.

La primera vía para validar la aproximación a la arquitectura desde el *pensamiento mítico* es observar cómo a la adquisición de conocimientos de forma científica, mediante la observación y la experiencia, le sucede una transformación que la consolida como precepto. No somos capaces de mantener una duda científica sobre todo cuanto sabemos y, una vez aceptado, creemos en la validez del descubrimiento del mismo modo que se cree en los mitos. Sin embargo, la mayor parte de la información que recibimos no está científicamente probada por nosotros mismos: en el mejor de los casos la aceptamos por válida si proviene de una fuente fiable; en el peor de los casos aceptamos supersticiones o prejuicios heredados. De esta heterodoxa manera se construye la base de nuestro conocimiento individual del mundo aún hoy, cuando el pensamiento científico disfruta de una posición dominante.

La segunda vía de validación tiene que ver con la mecánica de utilización y ensamblaje del conocimiento adquirido. Profundizando en el modo en que el *pensamiento mítico* forma parte de la mente contemporánea, Lévi-Strauss dice que «subsiste entre nosotros una forma de actividad que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar «primera» más que primitiva: es la que comúnmente se designa como *bricolage*<sup>11</sup>». Aunque en este punto Lévi-Strauss expresa su hipótesis en

<sup>11</sup> El término *bricoleur* procede del francés y, según Lévi-Strauss, hacía referencia en origen a determinadas casualidades gestuales o incontroladas, producidas generalmente en actividades en movimiento como juegos de pelotas o ejercicios hípicas. De esa falta de planificación o intencionalidad surgiría el uso moderno del término en su acepción más pragmática.

pasado, la vigencia del *bricolage* en la actualidad es reconocible y funcional, al menos parcialmente, en procesos que no implican – porque no los requieren o son imposibles - una verificación positiva de los resultados, como sería el caso de la arquitectura.

La clave para entender cómo *el pensamiento mítico*, esa forma de conocimiento fruto de una ciencia «primera», está presente en el momento de proyectar la arquitectura en la actualidad es a través de su *repertorio* de ideas y formas. Este es limitado y heterogéneo, no preparado al efecto del proyecto en ciernes, sino que es el «resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores» (Lévi-Strauss 1962: 37). En este aspecto Pietilä enumeró a menudo diversos factores que formaban parte de su arquitectura, como las especiales características estéticas de los bosques árticos, la profusión de lagos, etc., y también las experiencias por las que dichos paisajes habían pasado a formar parte de su repertorio, como el tiempo que pasó movilizado en el frente de batalla en Karelia (MFA 1985:12), o bien la huella que su formación como arquitecto bajo las premisas de la modernidad habían dejado en él, que dejaría atrás, pero a las que nunca daría la espalda.

El diálogo que establece el arquitecto con su repertorio, al igual que la mente *primaria* de Lévi-Strauss, sólo puede ser retrospectivo y selectivo. Necesariamente gran parte de los elementos del repertorio serán dejados a un lado y se establecerán preferencias de unos sobre otros, que en la mayoría de los casos estarán condicionadas por la idiosincrasia del autor tanto como por las necesidades del proyecto. Pietilä era consciente de ello y en la abundancia y diversidad de menciones a esta cuestión en su bibliografía existe un común denominador: partiendo de lo preexistente da argumentos a su proceso sin restar libertad a su pensamiento.

En este sentido el proyecto de Dipoli es de gran relevancia para entender el discurso arquitectónico de los Pietilä, ya que fue para ellos al mismo tiempo enunciado y experimento. El concepto del *bricolage* puede ser aplicado aquí como ayuda para comprender con mayor facilidad en la arquitectura lo que Lévi-Strauss trataba de explicar en cuanto la construcción del *pensamiento mítico*. De algunos de los paralelismos entre las teorías del antropólogo y la práctica de Pietilä en Dipoli ya hemos hecho referencia, como el uso del culto como parte del programa; de otros, como su concepción procesual, hablaremos ahora. La referencia a su carácter inacabado está ya en el primer párrafo del artículo publicado por los Pietilä en defensa de Dipoli mencionado anteriormente, cuando lo definen como una arquitectura inestable o inquieta: más bien sintomática. En esta opinión se reiterará Pietilä años más tarde cuando explica el resultado formal del proyecto, en el que materiales, colores y texturas están en un contexto topológicamente natural, asumiendo que el resultado final de la obra es fruto de la interacción de todos los elementos; y para definirlo empleaba entonces el término «sindrómico»<sup>12</sup>, es decir, un conjunto de síntomas no causales. Similar a lo explicado por Lévi-Strauss sobre la transmisión de parte de las características de los fragmentos originales a los resultados, algo que ocurría tanto en el plano técnico como en el plano especulativo. La consecuencia de este condicionamiento es lo impredecible del resultado final de la obra, se ésta material, utilitaria o especulativa, puesto que dependerá mucho de los elementos empleados y constituirá más un proceso que un proyecto.

## 5. La autoría está en las preguntas, no en las respuestas

Retomando el texto de Lévi-Strauss para proseguir el acercamiento entre el pensamiento salvaje y la arquitectura, se llega a una cuestión de máximo interés: cuál es la relación entre el arquitecto y el repertorio del cual extrae lo necesario para proyectar. Para Lévi-Strauss, no hay diferencia entre el *bricoleur* que «interroga a su colección de residuos de obras humanas, es decir, a un sub-conjunto de la cultura» y el sabio que interroga a la naturaleza. El hecho importante es que las preguntas nunca son formuladas directamente, sino que siempre lo harán por intermediación de la relación entre naturaleza y cultura que define su momento histórico. La componente local se introducirá así en la ecuación de la mano del autor, perteneciente a un momento y lugar determinados, de tal manera que la respuesta obtenida de la naturaleza dependerá tanto o más de quién realiza la pregunta (y desde dónde) que de la realidad o el repertorio que son interrogados. Imposible encontrar una definición más explícita de lo que es la cosmovisión que en *Antropología estructural* (Lévi-Strauss 1979: 319-129):

«[...] Desde que nacemos, lo que nos rodea hace penetrar en nosotros, por mil caminos conscientes e inconscientes, un sistema complejo de referencias consistentes en juicios de valor, motivaciones, centros de interés, comprendiendo la visión reflexiva que la educación nos impone del devenir histórico de nuestra civilización, sin la cual ésta se tornaría impensable o aparecería en contradicción con las conductas reales. Nos desplazamos literalmente con ese sistema de referencias, y las realidades culturales de afuera no son observables sino a través de las deformaciones que les impone, cuando no es que llega a imposibilitarnos percibir nada.»

Al respecto hay un muy buen ejemplo en la tabla que encontramos en el artículo de Pietilä “Architecture, Aesthetics, Society, Ideology” (Pietilä, 1973), en el que recoge una serie de significados culturales que él asigna a los

<sup>12</sup> «Syndromic» en el original en inglés.

diferentes materiales tales como vernáculo, místico o antropomórfico a la madera; o cúltilo, mítico o romántico a la piedra natural. La tabla mencionada no está exenta de un cierto espíritu estético que clasifica los materiales en una taxonomía simbólica más próxima a lo mítico que a lo científico. A continuación, se reproduce parcialmente la mencionada tabla (Tabla 1.) según como aparece traducida por en *Pietilä. El proyecto de Dipoli* (Royo Márquez, 2014 (Tesis)).

Material	Utilidad/Uso	Subcultura 1 (Carácter general)	Subcultura 2 (Carácter especial)
Madera	Encofrada	Vernácula	Subcultura mitológica
	Laminada		
	Viga, traviesa	Mística Folclore	Antropomórfico
Piedra natural	Cortada	Romántica	Alienación
	Fragmentada	Vuelta a la naturaleza	Mítico
Hormigón	Visto	Orden	Geometría
	Pulido	Fealdad	Estética Democracia
Plásticos	Láminas	Mercancía	Cultura de lo nuevo
	Chapa estriada	Futuro	Producto de Diseño
	Productos tintados	Sentido práctico	Innovación

Tabla 1. Materiales, usos, significados.

La forma que toma la autoría en el *bricolage* de Lévi-Strauss, como obra formada de restos, se aproxima mucho a las ideas que Pietilä tenía sobre creatividad en general y su proceso creativo en particular. Mantuvo una posición notablemente beligerante contra la idea clásica del arquitecto como creador total. Frente a la idea de la modernidad clásica del genio creador, el superhombre o el demiurgo, propone una forma de creatividad que integre la pluralidad de la propia cultura y conecte con su pasado. Como alternativa a la creación a partir de la tabula rasa, Pietilä defiende su compromiso con la cultura, y en su vocabulario están siempre presentes términos como fragmento, anti-jerarquía, ensamblaje, etc. En su reacción contra la modernidad contemporánea Pietilä critica también la base ideológica capitalista que la sustenta, su presuntuosa ambición por acabar con la historia y lo escasamente reconfortante que resultan sus ideales una vez han palidecido los primeros destellos de su nacimiento. Para Pietilä la verdadera modernidad arquitectónica debe encontrarse en la toma de conciencia de su dimensión local, donde es posible encontrar un amplio campo de posibilidades todavía por explorar, y que en el panorama finlandés él define como tierra de nadie.

La cosmovisión personal y la elección del repertorio hacen que la actitud recomponedora tanto del *bricoleur* como de Pietilä -que podría ser negativamente juzgada como atávicamente inmovilista- sea genuinamente personal, a la vez que densamente ligada al sustrato de su cultura. Esta actitud no está exenta de sacrificios dado que, en cierto modo, limita los márgenes dentro de los cuales puede darse la obra y por más que el campo de posibilidades albergue infinitas soluciones habrá otras muchas que resulten imposibles por hallarse fuera de lo pensable en su cultura. En este sentido, la comparación que hace Lévi-Strauss entre *bricoleur* e ingeniero resulta clarificadora. Para el antropólogo, el *bricoleur* necesita siempre de la complicidad del receptor de su obra, ya que sin su comprensión ésta carecerá de sentido. Las claves para su interpretación son signos cargados de significados previamente establecidos y, por tanto, necesariamente pertenecientes a una cultura. Mientras tanto, el ingeniero, en su labor prospectiva, no requiere de la comprensión inmediata de su audiencia, sólo la demostración de su infalible funcionalidad. Su producto no necesita ser complementado por significados compartidos y por ello tendrá la capacidad de romper el círculo de la cultura que lo contiene, ofreciendo respuestas a preguntas todavía no conocidas. Al contrario que la ingeniería, la arquitectura sí se produce íntegramente dentro de los márgenes de lo posible en su contexto cultural, ya que, aun cuando ésta pueda resultar genuinamente experimental, estará atendiendo a

hábitos e interpretaciones presentes en la sociedad.

## 6. La búsqueda del sentido o la totalidad

Para comprender en profundidad el sentido de *totalidad* en la obra de Pietilä es preciso abrir la mirada hacia el campo de posibilidades en el cual se forma el cuerpo de conocimiento que precede al proceso de proyectar. Su cosmovisión, constituida por toda la información que el arquitecto ha recopilado durante su vida, y que le permite comprender e intervenir en el mundo, es el resultado de una vida de experiencia y acumulación de conocimientos. En los trabajos y escritos de Pietilä es fácil rastrear las pistas que nos ayudan a esbozar su visión del mundo, y por su abundancia haría falta un trabajo de mucha mayor entidad que el presente para recopilarlos todos.

La cosmovisión, como construcción mental, al mismo tiempo individual y colectiva, está formada por elementos intuitivos, contemplativos, dogmáticos, subconscientes y experienciales, además, entre otros, de los adquiridos conscientemente o de forma científica (Lowenthal, 1961), y todos ellos hacen referencia de un modo u otro a la geografía donde se habita. Pietilä analizó con minuciosidad de geógrafo su propia cosmovisión para tratar de desentrañar cuáles eran los componentes que en cada caso habrían de vincular indisolublemente su arquitectura con el territorio donde se encontraba.

Sin embargo, y como no podía ser de otra manera, la heterodoxia marcó la forma en que Pietilä estableció las reglas mediante las que vincular arquitectura y entorno. En el artículo *Local-Non Local*, Pietilä llama a dichos vínculos 'factores de la arquitectura' y, aunque les da una importancia vital, concede al arquitecto la potestad de seleccionar y trabajar sólo con una parte de ellos que, muy ilustrativa y exageradamente, cifraba en menos de un 5% en el peor de los casos (Pietilä, 1967). La flexibilidad con que asumía su compromiso con lo local y, en cierto modo, la asunción de las inevitables influencias interculturales, se mostraba también en su razonamiento en cuanto a las escalas en que situar lo local en la arquitectura. Muy lejos de establecer la frontera del territorio nacional finlandés como el único marco cultural de referencia, para Pietilä cualquier elemento de distinción parcial frente a un todo puede aportar un rasgo local a la arquitectura. Con esta premisa, el vínculo con lo local va desde las formas naturales más próximas al lugar hasta la cultura occidental en su totalidad.

Asumida la imposibilidad de dar respuesta a todos los factores locales que podrían condicionar la arquitectura, elevados, además, a la enésima potencia si asumimos también la ubicuidad del término local, surge la pregunta de cómo podía Pietilä aspirar a hacer una arquitectura holística. La respuesta la encontramos en sus reflexiones en torno al concepto de *genius loci*, que es para él un catalizador del proceso creativo y no un resultado del mismo (Pietilä, 1982)<sup>13</sup>. De esta manera, la totalidad formará parte del proyecto desde los primeros tanteos, y el resultado, uno entre tantos posibles, siempre inacabado, siempre en proceso, contendrá en sí mismo las claves de «un diseño holístico culturalmente orientado» (MFA 1985: 21). Mencionando las reflexiones de Heidegger en torno a la fenomenología, Pietilä buscará sustento para perseverar en su proceso no lineal de producción arquitectónica, cuestionándose si en los tanteos iniciales, los croquis, no se encuentran ya los atajos hacia esa forma holística (MFA 1985: 7). No importará que el proyecto desatienda algunos aspectos de su vinculación con el entorno si son otros lo que alimentan el proceso y dan sentido a la obra.

A este respecto existe un interesante paralelismo entre el *pensamiento mítico* y la forma en que Pietilä busca el sentido a su manera de proyectar. Según Lévi-Strauss, el *pensamiento mítico* se caracteriza por el determinismo global e integral para explicar los fenómenos naturales, frente a la ciencia que es capaz de explicar de manera compartimentada diferentes niveles de la realidad. El *pensamiento mítico*, según Lévi-Strauss, tiene el rasgo liberador de revelarse contra «el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir», ofreciendo la útil y reconfortante posibilidad de dar explicaciones sencillas y coherentes a aspectos vitales sin necesidad de enfrentarse a las complejidades o silencios de la ciencia.

Sin embargo, esta característica no tiene por qué ser considerada como una fabulación ajena a la realidad, sino como una suerte de «aprehensión inconsciente de la verdad del *determinismo*» (Lévi-Strauss 1962: 28), algo que en la forma de un conocimiento cuyo origen no podemos demostrar contiene suficiente conexión con la realidad como para que en muchas ocasiones anuncie aquello que la ciencia aún no ha descubierto. En este sentido, la intuición gráfica de Pietilä, cargada de su bagaje cultural personal, sí podría estar anticipando los resultados buscados en desarrollos futuros. Esta posibilidad se refuerza al comprobar que, para Lévi-Strauss, el sentido estético está presente siempre en el primer impulso ordenador frente al caos, aquel capaz de abrir camino a la taxonomía, a menudo anticipando resultados de valor científico (Lévi-Strauss 1962: 30).

Aún quedaría por explicar cuál es el resultado anticipado por la intuición gráfica de Pietilä, aquel al cual se podría llegar a través de un proceso verificado de razonamiento. La respuesta *a priori* es que ese resultado ya no existe, una vez se ha perdido la fe en el determinismo del movimiento moderno y en su óptica de ciencia positiva, sino

<sup>13</sup> En *One man's odyssey in search of Finnish architecture: an anthology in honour of Reima Pietilä* (Quantrill 1988)

sólo como la aspiración a dar un sentido cultural a la arquitectura.

Por todo ello la búsqueda de Pietilä de la *totalidad* en la arquitectura y sus más que variadas y profusas referencias al contexto (geográfico, cultural, temporal, técnico, lingüístico), deben ser entendidas como la aspiración a que el arquitecto sea un agente relevante en la sociedad y que la adición de su obra al continuo natural y cultural del lugar contribuya a crear lazos entre ellos y el hombre. Más aún, comparando a Pietilä con Louis I. Kahn, Quantrill muestra el deseo que el finlandés tenía de «sacar al arquitecto de su posición restringida y corta de visión en el tablero de dibujo y conectarlo de nuevo al complejo marco referencial de lo social, cultural, histórico y filosófico, del cual ha sido extraído por la simplificación tecnocrática de la educación universitaria moderna» (Quantrill 1985: 169).

En el mismo texto donde se explicaba lo anterior no quedaba ya ninguna duda de la necesaria conjunción formal y cultural en la estética de la obra de Pietilä, al establecer que su filosofía de diseño está basada en el encaje entre concepto y contexto (Quantrill, 1985; 174). Una idea que desembocará en la ideal separación entre el diseñador (designer) y el conceptualizador (conceptualisor), también según Quantrill. El *conceptualizador* trabajaría en una posición elevada, asumiendo dentro de su trabajo la carga cultural de la *totalidad*, mientras que el *diseñador* respondería ante la labor de dar forma al objeto a partir de las premisas producidas por el primero. No es de extrañar que, aunque Pietilä tuviera una brillante capacidad plástica, desconfiara del método del diseño como forma exclusiva para llegar a la solución arquitectónica, considerando necesario un profundo conocimiento del contexto del problema (Quantrill 1985:175).

## 7. Conclusiones

Recuperar hoy a Reima Pietilä es ir mucho más allá de su obra y de su pensamiento para encontrar una actitud de gran valor hoy día. Dedicó buena parte de su esfuerzo intelectual a escudriñar su propio proceso creativo y a tratar de explicarlo mediante un discurso lógico, explorando, en cierto modo, aunque sin explicitarlo como tal, el espacio intermedio entre el *pensamiento salvaje* y el pensamiento científico. De esa forma Pietilä asumió la difícil tarea de hacer y explicar su arquitectura, multiplicando los roles que convergían en su figura como arquitecto. De una parte, el arquitecto como hacedor artesano, usuario del repertorio concreto del *bricoleur*; de la otra, el científico investigador que analiza y confronta cuanto ve e intenta extraer conceptos y patrones del trabajo realizado.

De todas las facetas que en el plano teórico Pietilä analizó de su proceso creativo, desde la generación de la forma hasta el compromiso ético con la cultura, son las más próximas a esta última las que consideramos aquí de mayor importancia para la arquitectura y su enseñanza en la actualidad. Pietilä comprendió la necesidad de poseer una cosmovisión rica y solidariamente construida con lo local para poder abrirse desde ella a una modernidad tan estimulante como avasalladora. Solo a partir de una posición cultural sólida puede el arquitecto establecer sus repertorios y acudir a la llamada de la sociedad para construir su entorno habitable. La posición del arquitecto, por tanto, debe crecer, ampliarse en el plano cultural y comprometerse con la sociedad intensificando los vínculos de su arquitectura con ella. En este sentido se comprenden sus esfuerzos docentes para cultivar en sus alumnos de Oulu una mirada crítica hacia el entorno humano construido, considerándola un elemento fundamental en la educación de los arquitectos, algo que aquí respaldamos completamente.

Es lógico, como dice Sergio del Molino en *La España Vacía* (2016), que las nuevas generaciones se rebelen -en este momento histórico que ha perdido ya el optimismo del modelo anterior y que no es capaz aún de vislumbrar ningún atisbo de lo que esté por llegar- contra la negación de toda trascendencia que el capitalismo de consumo impone, y busquen nuevas formas de estar en su territorio. Ajeno a la necesidad de forzar estilismos o dogmas, Pietilä trae la enseñanza de un cambio de posición estratégica del arquitecto, indicando un posible camino de vuelta a integrarse dentro de la urdimbre cultural de su grupo humano en la que encontrar los referentes con los que construir su propio repertorio: su propia imagen del mundo.

## Bibliografía

- AALTO UNIVERSITY. *Dipoli. Renewing*. [documento PDF en línea] 2015 (consultado 25 agosto 2016). [http://www.aalto.fi/en/midcom-serveattachmentguid-1e510f37fc630e410f311e58cb37f1e2fd8816f816f/aalto\\_university\\_dipoli\\_concept.pdf](http://www.aalto.fi/en/midcom-serveattachmentguid-1e510f37fc630e410f311e58cb37f1e2fd8816f816f/aalto_university_dipoli_concept.pdf)
- BENINCASA, Carmine. *Il labirinto dei Sabba: l'architettura di Reima Pietilä*. 1ª edición. Bari: Dedalo Libri, 1979. ISBN: 9788822033284.
- CONNAH, Roger. "Persona Oscura: relejendo a Pietilä". DPA. 2010, (26), 78-85.
- GOODY, Jack. *La domesticación del pensamiento salvaje. 2ª edición*. García Quintela, Marco Virgilio (trad). Madrid: Akal, 2008. 188 p. ISBN: 978-84-7339-725-4



- KOPONEN, Olli-Paavo. "El eje central de Hervanta y el mito sobre el carácter finlandés de la arquitectura de Reima Pietilä". En: FUNDACIÓN ICO. *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna* [catálogo de exposición] Blomstedt, S., Tuomi, T. (comisarios). 1ª edición. Madrid: Fundación ICO, 2009. p. 48-61.
- LEHTINEN, T., HAKULINEN, A. "Finnish". *Revue Belge de Philologie et D'histoire*. 2012, 90(3), 1029–1052.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Almela, J. (trad). 1ª edición. Mexico: Siglo Veintiuno, 1979. ISBN: 968-23-0561-6
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. 1ª reimpresión en español. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997. ISBN: 958-38-0054-6
- LOWENTHAL, David. "Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology". *Annals Association of American Geographers*. 1961, 51(3), p. 241–260.
- NASTRI, Andrea. *Reima Pietilä: dallo schizzo all'architettura*. Roma: Aracne, 2012. ISBN: 9788854856905
- MUSEUM OF FINNISH ARCHITECTURE (MFA) *Pietilä. Intermediate zones in modern architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture. Norri, M-R.; Connah, R.; Kuosma, K.; Artto, A. (eds) Arnkil, H.; The English Centre; Kosklnen, T.; Mäkipentti, M. (trad). 1ª edición. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo – Museum of Finnish Architecture, 1985. ISBN: 951-9229-40-x.
- PALLASMAA, Juhanni. "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa". En: FUNDACIÓN ICO. *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura* [catálogo de exposición] Blomstedt, S., Tuomi, T. (comisarios). 1ª edición. Madrid: Fundación ICO, 2009.
- PIETILÄ, R.; PAATELAINEN, R. "Dipoli: Literal morphology" *Arkkitehti*. 1967, (9), 14–19.
- PIETILÄ, Reima; "Local - no local" *Arkkitehti*, 1967, (7-8), p. 23–24.
- PIETILÄ, Reima. "Two approaches to 'Genius Loci': Historical and Modern". En M. Quantrill (ed.) *One man's odyssey in search of Finnish architecture*. 1ª edición. Helsinki: Building Information Institute, 1988. p. 20–33.
- QUANTRILL, Malcom. *Reima Pietilä. Architecture, context and modernism*. 1ª edición. Nueva York: Rizzoli, 1985. ISBN: 9780847806355
- TUOMI, Timo. "Los alfabetos de la arquitectura moderna". En: FUNDACIÓN ICO. *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna* [catálogo de exposición] Blomstedt, S., Tuomi, T. (comisarios). 1ª edición. Madrid: Fundación ICO, 2009.
- VESIKANSA, K. (2014). *Constructing Identity: The Competition for the Dipoli Student Union Building in 1961-62*. 5th International Conference on Competitions. 1ª Edición. Delft, 2014. p. 414–432.

## Biografía

**Andrés Rodríguez Muñoz (1985)** es Arquitecto (2011) y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (2013) por la ETS de Arquitectura de Madrid, donde desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Como investigador del Grupo de Investigación Paisaje Cultural ha participado en los proyectos de investigación *Estudio paisajístico de la Cuenca Minera de Puertollano* (2010-2011) y *Paisajes culturales es de la energía: una estrategia integral de valoración* (2012-2014). Ha sido investigador corresponsable en la exposición *Paisajes de la energía en España* (Nuevos Ministerios, Madrid, 2012) premiada en la categoría de investigación en la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (BEAU). Ha sido coordinador científico de la muestra y co-editor del catálogo de la exposición *Diseñar América: el trazado español de Estados Unidos* (BNE, Madrid, 2014; Washington DC, 2015; Houston, 2016), también premiada en la XIII BEAU, en la categoría de divulgación de la investigación.

**Andrés Rodríguez Muñoz (1985)** is an Architect (2011) and Master's degree in Advanced Architectural Design (2013) by the School of Architecture of Madrid. Andrés is currently developing his PhD research thesis at the Architectural Design Department at the same centre. As a researcher in the Cultural Landscape Research Group he has taken part in the research projects *Strategic evaluation of the industrial and mining Cultural Landscape of Puertollano* (2010-2011) and *Cultural Landscapes of Energy: a comprehensive evaluation strategy* (2012-2014). Has been co-responsible researcher in the *Exhibition 'Paisajes Culturales de la Energía'* (Madrid, 2012), the exhibition has been awarded in the XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (BEAU). Has been scientific coordinator and co-editor of the catalogue in the Exhibition 'Designing America: Spain's Imprint In The U.S.' (BNE, Madrid, 2014; Washington DC, 2015; Houston, 2016) also awarded in the XIII BEAU, in the category of divulgation of research.