



[F1] Puente Salginatobel de Robert Maillart

Miguel Ángel Aníbarro

Profesor titular del Departamento Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P de Madrid

El lugar ante el paisaje

Lugar, paisaje, percepción, experiencia, estructura



Las nociones de lugar y paisaje están tan entrelazadas que tienden a confundirse. El paisaje se refiere a la consideración perceptiva de un campo extendido hasta el horizonte a través de una mediación estética, vinculando originalmente la visión y la pintura. El lugar está referido a la experimentación de un haz de significados ligados a un paraje determinado. Mientras el paisaje implica percepción, extensión y mediación artística, el lugar supone experiencia, concentración y condensación de significados: por ésta razón tiende a conectarse con la arquitectura.

El paisaje se contempla desde fuera, pero su extensión y profundidad invitan al recorrido. En el camino, al apreciar los aspectos cambiantes del panorama e integrar sensaciones visuales con las olfativas, auditivas, táctiles y cinestésicas, el paisaje se disfruta. En cambio al lugar se llega, en el lugar se está, y la consideración de su magnética presencia es un componente primordial de la experiencia.

La densidad de los significados adscritos al lugar es frecuentemente resultado de una simbiosis entre el sitio y la obra arquitectónica en la que ésta pone de manifiesto, o refuerza y desarrolla, el carácter de aquél. Pero también en los lugares naturales puede encontrarse ese característico espesor de los significados. Por su parte los paisajes se configuran a través de prolongados procesos morfogenéticos, en los que intervienen tanto las fuerzas naturales como los fenómenos de antropización; pueden pasar por periodos sucesivos de intensificación o abandono, y se acumulan en estratos superpuestos que les dan su forma particular.

A continuación se aborda este entrecruzamiento de lugar y paisaje en unos pocos ejemplos que plantean aspectos, escalas y situaciones distintos. Los volcanes Poás y Vesubio muestran que ciertas condiciones de los escenarios naturales favorecen su identificación como lugares. La Villa d'Este descubre los mecanismos de simbolización que permiten configurar un lugar artificial por medios arquitectónicos. Río de Janeiro brinda una ocasión excepcional para hacer la lectura de una ciudad inserta en el paisaje que la acoge. Finalmente, en el mismo ámbito, la bahía de Guanabara y el Pao d'Açúcar permiten examinar el paso de la estructura del paisaje a la experiencia del lugar.

Place, landscape, perception, experience, structure



Landscape and notions of place are so intertwined that tend to be confused. The landscape refers to the perceptual consideration of a expanded field to the horizon through aesthetic mediation, originally linked to vision and painting. The place is referred to experimenting with a beam of meanings attached to a particular site. While the landscape involves perception, extension and artistic mediation, the position presumes experience, concentration, and condensation of meaning: for this reason, it tends to connect with architecture.

The landscape is viewed from outside, but its extent and depth invite to path walk. On the way appreciating aspects that change of panorama and integrating visual sensations olfactory, auditory, tactile and kinesthetic, scenery is enjoyed. To the place is reached, in the site is being and the presence is an essential component of the experience.

The density of meanings attached to place is often the result of a symbiosis between the site and the architectural work in which reveals or reinforces, and develops its character. In natural spaces, it can also be found this characteristic thickness of meanings. Landscapes are configured through prolonged morphogenetic processes, which involve both natural forces and anthropogenic phenomena. Passing through successive periods of intensification or abandonment, they accumulate overlapping stratum that give them their particular form.

The following it deals with this intersection of place and landscape through a few examples that pose some issues, scales and situations. Volcanoes of Vesuvius and Poas show that certain natural conditions

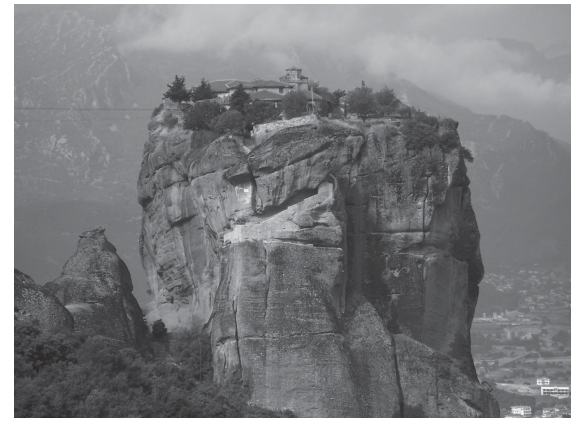
favor their identification scenarios as places. The Villa d'Este discovers symbolization mechanisms configuring an artificial place by architectural meanings. Rio de Janeiro offers a unique opportunity to make a reading of a city inserted into the landscape that its welcomes. Finally, in the same field, Guanabara Bay and Pao d'Acucar examine the change of landscape structure to the experience of place.

Las nociones de lugar y paisaje están enlazados por conexiones tan numerosas que tienden fácilmente a confundirse. Pero mientras el paisaje se refiere a la consideración perceptiva de un campo extendido hasta el horizonte a través de una mediación estética -así se vincula originalmente a la visión y a la pintura-, el lugar está referido a la experimentación de un núcleo o haz de significados ligados a un paraje determinado. Mientras el paisaje implica percepción, extensión y mediación artística, el lugar supone experiencia, concentración y condensación de significados: seguramente sea ésta razón por la que tiende a conectarse con la arquitectura. Sin embargo esas caracterizaciones no son ni mucho menos excluyentes: también en el paisaje se dan significados asociados que tienen que ver con la memoria personal y con la historia y las costumbres de las sociedades que lo habitan (cuando éstas adquieren particular relieve es pertinente la expresión 'paisaje cultural'), pero se hallan generalmente repartidos o difuminados por su superficie; es la potencia o densidad de los mismos, su concentración en un sitio, en otras palabras, la profundidad de su carga espiritual, lo que diferencia al lugar. De ahí su frecuente adscripción a lo sagrado.

El paisaje se contempla desde fuera, pero su extensión y su profundidad invitan frecuentemente al recorrido, y es en el camino, al apreciar los aspectos cambiantes del panorama y al integrar las sensaciones visuales con las olfativas, auditivas, táctiles y cinestésicas, cuando el paisaje se disfruta. En cambio al lugar se llega y en el lugar se está, y la consideración de su magnética presencia parece ser un componente primordial de la experiencia. Como se ve, lo que en uno es fruición, cabría decir, alegre puesto que ensancha la mirada y expande el ánimo, en otro es vivencia, grave porque afecta a lo más hondo del espíritu; la necesidad de concretar y dar forma a esta vivencia quizás sea el fundamento de esa urgencia del construir tanta veces sentida en los lugares.

En efecto, la densidad de los significados adscritos al lugar es frecuentemente resultado de la simbiosis entre el sitio y la obra arquitectónica, en la que ésta pone de manifiesto, o bien refuerza y desarrolla, el carácter de aquél. La actuación arquitectónica debe entenderse de modo incluyente: desde las construcciones megalíticas (como Stonehenge) hasta ciertas obras públicas (como el puente Salginatobel de Robert Maillart), pasando por los santuarios de la Antigüedad (Delfos o Tikal), los jardines (Isola Bella, Prospect Park) o los edificios sin impronta monumental pero intrínsecamente asociados a su emplazamiento (como los monasterios de Meteora o la casa Malaparte en Capri). Esto no quiere decir, sin embargo, que no pueda encontrarse ese característico espesor de los significados en lugares naturales. ¿Cómo negar a las cataratas de Iguazú, al bosque de Bialowieza en la frontera polaca oriental, a las Puertas de Hierro en el Danubio, al monte Uluru en Australia o a la gruta de Fingal en la isla de Staffa, por ejemplo, tal condición debida a una morfología que ha propiciado la atribución de contenidos míticos o ha hecho de ellos escenario de acontecimientos históricos?

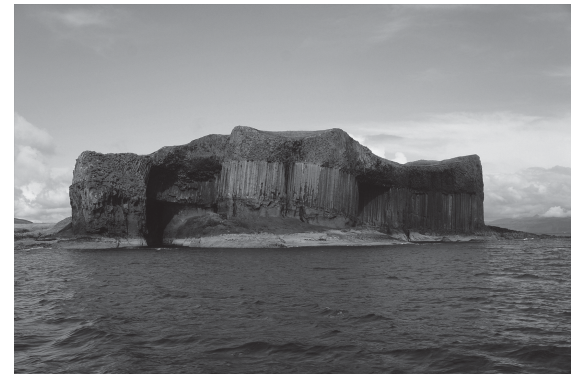
Hablamos hasta aquí de lugares en sentido fuerte, pero ciertamente puede considerarse una gradación de intensidades que iría desde aquéllos excepcionales, que imantan el territorio en derredor, hasta los identificables sencillamente como puntos relevantes de un paisaje -que para diferenciarlos de los anteriores podríamos llamar sitios-, que suelen demandar el auxilio de la arquitectura para su definición. Sin embargo, no sólo en éstos, también en los primeros pueden producirse tensiones de completamiento capaces de transformarlos mediante la intervención arquitectónica a lo largo de siglos. Así mismo los paisajes se configuran a través de prolongados procesos morfogenéticos en los que intervienen tanto las fuerzas naturales -sea la erosión o los movimientos sísmicos- como los fenómenos de antropización: la introducción de cultivos, la deforestación, el desecamiento de terrenos pantanosos y la fundación de ciudades, entre otros, que pueden pasar por periodos sucesivos de intensificación o de abandono y se acumulan en estratos superpuestos que van dando su forma particular a un paisaje. Por otra parte, el reconocimiento de los sitios de moderada intensidad permitiría una lectura del paisaje a través de ellos, como ocurre con un desierto y sus oasis; y es que el paisaje suele estar formado por una combinación de tales sitios y de extensiones intermedias, ordinarias, que no serían simplemente de transición entre aquéllos puesto que dan cuerpo y amplitud al paisaje. Los sitios guían los recorridos que profundizan a través de la superficie, identificando sus etapas y estructurando el paisaje en partes conectadas de acuerdo con su percepción, más que en elementos relacionados según la morfología del terreno.



[F2] Monasterio de Hagia Triada en Meteora



[F3] Cataratas de Iguazú



[F4] La isla de Staffa con la gruta de Fingal



[F5] Cráter del volcán Poás



[F6] Laguna de Botos en el Poás



[F7] Valle Central de Costa Rica



[F8] El monte Vesubio desde Sorrento

Ahora bien, la presencia de un paisaje fuera de lo común, no supone la de un lugar -en la acepción fuerte del término- especialmente señalado en su seno, sólo la de vistas o recorridos merecedores de interés particular. En cambio, la presencia de un lugar, siempre que sea externo, incluye generalmente una consideración paisajística de su entorno; no es el caso de un lugar interior que podría producirse con independencia de su alrededor, puesto que la condición de aislamiento tiende a reforzar el dramatismo de su hallazgo. Pero más allá de esta dialéctica de inclusión y exclusión entre ambos, lo cierto es que paisaje y lugar pertenecen a dominios diferentes aunque entrecruzados: el uno perceptivo y el otro emocional. Esto se manifiesta incluso en la diversidad de sus escalas: lugar puede ser un espacio interior; un valle entre montañas, una isla o una ciudad; por paisaje cabe entender un fragmento de esa misma ciudad, la ciudad entera vista desde fuera, el cañón de un río, una vasta llanura agrícola, una cordillera o el mar, con tal de que se consideren a la distancia adecuada. Pero no hay paisajes interiores, salvo los metafóricos.

Abordaremos a continuación ese entrecruzamiento de lugar y paisaje a través de unos pocos ejemplos que plantean aspectos, escalas y situaciones distintos.

Poás y Vesubio. Un escenario natural

El camino del Poás sube ligeramente y desemboca en una plataforma protegida que se asoma a la hondonada. De momento no se ve más que el borde de una ladera, todavía cubierta de vegetación, porque el abismo desaparece bajo una espesa niebla que trepa por ella. Hay que esperar a que el viento despeje la niebla y surja poco a poco, entre oscuras veladuras, el cráter humeante del volcán: un árido relieve de hoyas y crestas, un caos de formas rojizas, pardas, grisáceas, producto de coladas magmáticas entremezcladas, cuyo hueco central inundado, de un verde blanquecino, expelle penachos de gases que se elevan hasta confundirse con la nubes. La caldera es muy ancha y desde aquí se adivinan los ríos de lava petrificada que una vez corrieron por las laderas del cono volcánico. La luz cambia y con ella las tonalidades del terreno; cambia a cada momento la dirección y el volumen de la densa columna de gases; cambia el cielo a medida que se despeja o se nubla; aparece o se oculta el horizonte, que se abre hacia las dos vertientes oceánicas, la del Pacífico y la del Caribe separadas por la Cordillera Central costarricense. Luego, un camino embarrado se abre entre marañas de ramas y raíces, flores extrañas de colores exultantes, troncos caídos y sombras inescrutables, y conduce hacia el cráter de Botos. Éste, más antiguo que el anterior, está cubierto por una laguna verde esmeralda, color debido a la concentración del ácido sulfúrico, rodeada de vegetación tropical hasta el mismo borde. La quietud parece absoluta -la superficie del agua brilla inmóvil, calla el viento, parecen detenerse las nubes, una humedad fría impregna la atmósfera- rota tan sólo por los gritos de las aves.

Ésta es la descripción del sitio como lo percibe el visitante, un extraño paisaje que suspende el ánimo en un estado de atónita admiración. Pero el volcán Poás no se presenta aislado como una elevación reconocible, sino integrado en la abrupta cordillera que circunscribe el Valle Central. No es fácil identificarlo -salvo en épocas de mayor actividad eruptiva- desde las poblaciones del norte del valle (Heredia, Alajuela, Grecia) entre la serie de elevados picos habitualmente cubiertos por frentes de nubes.^[1] De modo que al recorrer la carretera entre praderas, huertos y cafetales, y subir por las laderas no afectadas por las erupciones más recientes, cubiertas por el bosque nuboso, nada anuncia su índole hasta las inmediaciones de la caldera. En tales condiciones, ¿qué es lo que lleva a reconocer en este escenario natural un lugar? Christian Norberg-Schulz identificaba en *Genius Loci* cinco maneras míticas de comprender el lugar natural: las fuerzas naturales, el orden cósmico, el carácter del lugar, la luz y los ritmos temporales.^[2] En este caso la primera es, qué duda cabe, la dominante: el volcán, aun en aparente estado de reposo, es la manifestación de fuerzas provenientes de las profundidades de la tierra. Su capacidad de destrucción aterrorizaría a los pueblos originarios de su entorno, que interpretarían los rugidos, temores, fumarolas y erupciones de piedras, lava o cenizas como espantosas demostraciones del poder de las deidades ligadas a la tierra y al fuego. Aunque la reiteración de tales fenómenos en un ámbito como el de este valle, rodeado por volcanes en activo, al menos tres de ellos importantes, y la alternancia con periodos de menor actividad atenuarían probablemente el temor en beneficio de la costumbre.

El Vesubio, en cambio, es una referencia omnipresente en el golfo de Nápoles. El cono aislado del volcán domina el paisaje ya sea observado de frente desde el mar o las islas, oblicuamente desde los cabos de Miseno o Sorrento, desde la llanura o desde el mismo Nápoles, cuyo horizonte ocupa hacia tierra como Capri lo hace hacia el mar. También allí el hábito aplacaría el temor durante el periodo de inactividad de casi seiscientos años anterior

1. El volcán tiene 2704m de altura, pero las cumbres más altas de la cordillera sobrepasan los 3300 m. La última erupción de importancia del Poás se produjo en 1954

2. NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*: Milán, Electa, 1979; pp. 24 ss.



[F9] Erupción del Vesubio. Jakob Philipp Hackert, 1774.

[F10] Cráter del Vesubio.

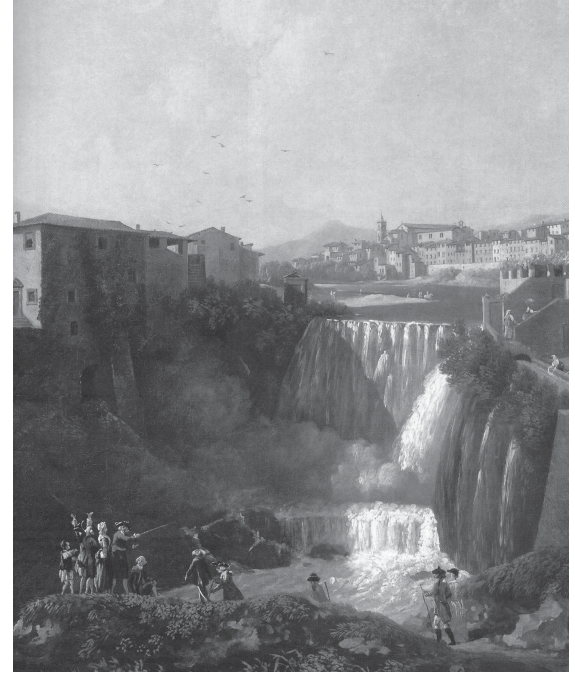
a la erupción de 1631. Incluso sus frecuentes erupciones posteriores eran contempladas en el siglo XVIII como un espectáculo sublime.^[3] Goethe, que llegó a Nápoles ocho años después de la de 1779, da cuenta en su *Viaje a Italia* de sus repetidas y arriesgadas subidas hasta el cráter del volcán, llevado por la curiosidad científica, la admiración estética y el espíritu de aventura.^[4] En su segunda estancia en la ciudad narra la contemplación a través de una ventana de una erupción nocturna: un espectáculo maravilloso recibido a modo de sorpresivo regalo.^[5] Los conocimientos de la época permitían una valoración más objetiva de los peligros inherentes a su cercanía que en edades pretéritas, dando margen a una consideración estética del fenómeno distanciada de los primitivos terrores; a ella se agregaba la visión panorámica de la hermosa bahía, cuyo placer, según observa el autor, quedaba anulado por el marcado contraste con la violenta impresión producida al asomarse al cráter.^[6] No es esto lo que ocurre en la actualidad, ya que las facilidades del acceso al volcán y el descubrimiento de la caldera cegada por restos inactivos apenas despierta emociones tan fuertes que pudieran anular la de la contemplación de la costa desde Pozzuoli a Sorrento. Pero el observador comprobará por sí mismo que la divulgación de los saberes científicos no cancela del todo un sentimiento de lo sublime enraizado en la atracción que ejercen los lugares donde se producen fenómenos extraordinarios de la naturaleza.

Villa D'Este. La mecánica de la simbolización

Tívoli, la antigua Tibur, es un lugar muy frecuentado de residencia campestre al menos desde el siglo I a. C. Situada en las colinas Sabinas, al este de Roma, domina desde su altura el vasto panorama de la campiña en dirección a la capital. El río Aniene, que la rodea por el este y el norte, caía (hasta su desviación hace 180 años) en cascadas de unos cien metros de altura a una garganta, atravesando grutas en las que aún hoy resuena el fragor del agua, antes de alcanzar la llanura para desembocar en el Tíber al norte de Roma. Dominando este paisaje agreste y coronando la acrópolis romana, fueron construidos sobre una plataforma dos templos, uno rectangular y otro redondo, el de Vesta, cuyos restos componen una de las escenas de paisaje más admirables de la Antigüedad. En sus alrededores se levantaron el santuario de Hércules así como la villa Sabina de Horacio, la de Quintilio Varo y la villa Adriana.^[7]

Durante la segunda mitad del siglo XVI, en un declive parcialmente habitado llamado Valle Gaudente, en el interior del recinto amurallado de Tívoli, construyó el cardenal Ippolito d'Este la villa que lleva su nombre detrás del antiguo palacio del gobernador. El terreno fue completamente transformado para instalar un jardín, regularizando la pendiente a lo largo de un eje marcado por el palacio en dirección noroeste.^[8] En él se despliega un complejo programa iconográfico que combina varias líneas de significado, una de ellas relativa a la representación alegórica del lugar. Esta línea aparece desdoblada en las dos bandas acuáticas transversales respecto al eje de la composición situadas en sendos pliegues del terreno: el que hay entre el plano horizontal de entrada y la parte inferior y más suave de la pendiente, y el que se halla entre ésta y la parte superior, mucho más inclinada, que conduce hasta la terraza en la que se asienta el palacio. El primero está marcado por una serie de cuatro estanques alimentados por las fuentes escalonadas del Órgano -que albergaba una estatua de la Diana de Éfeso además de un órgano hidráulico- y del Diluvio, y acababa, según el proyecto de Pirro Ligorio, en la de Neptuno o el Océano, nunca construida. El segundo lo forma un paseo flanqueado por tres estrechos canales escalonados en la pendiente y adornados con surtidores que ostentan los emblemas de la casa d'Este, entre dos fuentes ubicadas en los extremos: la del Óvalo o de Tívoli y la de la pequeña Roma o Rometta.

La primera banda, dispuesta en el pliegue inferior, atiende a los mitos originarios: las aguas surgidas de la Madre Tierra, representada por la Diana Efesia de la fuente del Órgano, caen



[F11] Las cascadas del Aniene en Tivoli. Pintura del siglo XVIII sin identificar.



[F12] Planta de Tívoli. Grabado de Athanasius Kircher, 1671.

3. BODEI, Remo: *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Siruela: Madrid, 2011; en especial el capítulo titulado "Volcanes", pp. 99 ss.

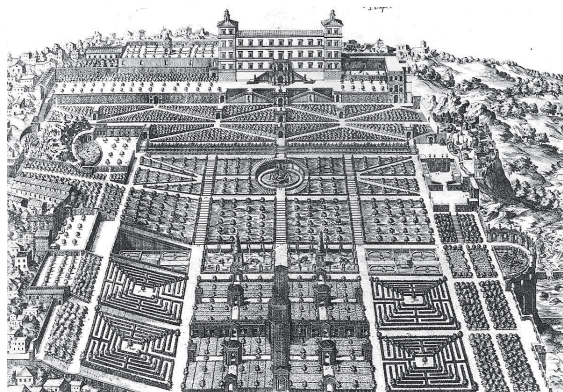
4. GOETHE, Johann W.: *Viaje a Italia*. Ediciones B: Barcelona, 2001; pp. 210, 215 s. y 235s. El viaje tuvo lugar entre septiembre de 1786 y abril de 1788; la última erupción importante había tenido lugar en 1779, pero los fenómenos eruptivos menores eran al parecer constantes.

5. Op. cit., p. 362.

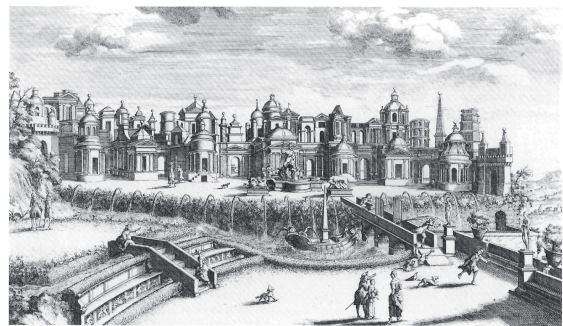
6. Op. cit., p. 362.

7. Sobre las villas de la Antigüedad romana, James S. Ackerman: *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*. Madrid, Akal, 1997; véanse cap. 1, especialmente pp. 17-27, y cap. 2, pp. 36 ss.

8. ANÍBARRIO, Miguel Ángel: *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*. Akala: Madrid, 2002; pp. 179 ss.



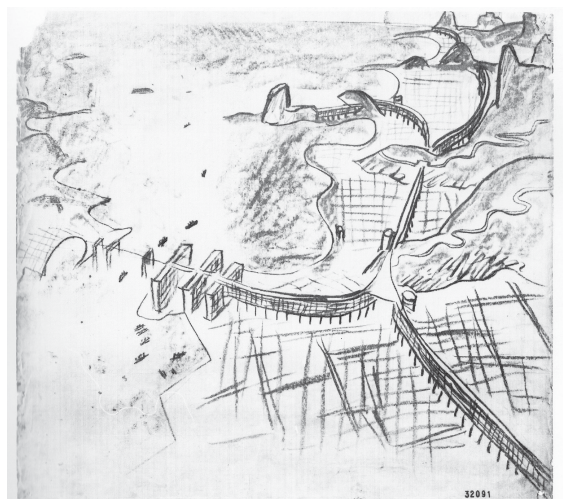
[F13] Villa d'Este en Tívoli. Grabado de Etienne Dupérac, 1573.



[F14] Fuente de la Rometta. Grabado de G. F. Venturini.



[F15] Vista axial desde Villa d'Este hacia el paisaje colinar.



[F16] Propuesta para Río. Le Corbusier, 1929

9. LE CORBUSIER: *Precisiones* (1930). Poseidón, Barcelona, 1978; p. 269.

10. Obra de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy y otros. Le Corbusier actuó en ella, para su contrariedad, solamente como consultor. Guilherme Wisnik: Lucio Costa. Sao Paulo, Cosac Naify 2001; pp. 52 ss.

11. El Aterro de Flamengo fue dirigido por Afonso Eduardo Reidy; el parque es obra de Roberto Burle Marx. Vera Beatriz Siqueira: Burle Marx. Sao Paulo, Cosac Naify, 2001; pp. 62-79.

en la del Diluvio formando gruesos haces de surtidores -sustituídos por Bernini en el siglo XVII por una cascada naturalista-, para correr a lo largo de los estanques como si de un río se tratara y desembocar en la fuente del Océano. La banda acuática del pliegue superior soporta, en cambio, los significados locales. En la fuente de Tívoli, la Sibila Albunea Tiburtina -en representación de la ciudad- flanqueada por estatuas antropomorfas de los ríos Aniene y Erculaneo, se encuentra levantada ante una acumulación de rocas -las colinas tiburtinas- que esconde un depósito de agua. El agua surge a los pies de las figuras y cae desde una gran taza, como en la cascada del Aniene, para alimentar a los tres canales del paseo, al modo de los afluentes del Tíber (Aniene, Albuneo y Erculaneo) que atraviesan la región. Al final del paseo, en la fuente de la Rometta el agua del Tíber cae desde las elevaciones del Apenino para cruzar delante de Roma, representada simbólicamente por su deificación y por la loba con Rómulo y Remo, que presiden un despliegue escenográfico de reproducciones de los edificios de la capital del imperio.

La fuente de la Sibila se encuentra junto al casco urbano de Tívoli, indicando la dirección aproximada del templo de Vesta, al otro lado de la ciudad; la de la Rometta, en el costado oeste del recinto, sobresale de la muralla en dirección a Roma. De este modo, el lugar de la vieja Tibur fue presentado en la villa d'Este mediante su simbolización en el jardín. Sus elementos geográficos: montañas, bosques (las arboledas del recinto) y ríos que nacen en su entorno. Sus rasgos característicos: las caídas de agua, el ruido que origina en las cavidades de la tierra (trastocado en las poderosas armonías del órgano) y la elevación del terreno que ofrece el dominio del panorama. Su memoria del pasado: la Tibur romana y la capital del imperio. Sus referencias territoriales: la campiña cruzada por los ríos y la nueva y vieja Roma hacia las que se dirige la vista. Su mito originario: la Sibila Albunea, y sus referencias cosmogónicas: la Tierra y el Océano. Esta simbolización del lugar, que se produce gracias a la posición de la villa en el borde oeste de la población, queda reforzada por las vistas obtenidas debido a su asentamiento en ladera. Desde la logia adosada a la fachada del palacio se domina el jardín: su eje conduce la mirada hacia el paisaje de colinas donde se hallan las ruinas de la villa de Quintilio Varo; a la derecha asoma por encima de la cerca el caserío de Tívoli, a la izquierda la vista desciende sobre la campiña en dirección a Roma. Al pie del edificio, en el extremo de la terraza superior, la logia de los Banquetes encuadra el panorama de la campiña con los restos de la villa Adriana abajo y la ciudad de los papas en el horizonte, cuyas cúpulas podrá divisar en un día de aire transparente el viajero afortunado.

Río de Janeiro. La ciudad en el paisaje

“Enfrente el mar, el golfo, las más bellas bahías del mundo. El océano, ese espectáculo mágico que tanto nos conmueve, con su movimiento de navíos, su fabulosa luz, su alegría; detrás las colinas que se elevan llenas de arboledas deliciosas, las cimas de siluetas encantadoras (...). Todo sería absorbido por este paisaje violento y sublime”.^[9] Con estas palabras, nada exageradas, presentó Le Corbusier su propuesta para Río de Janeiro en el viaje de 1929. Entusiasmado por el descubrimiento de la ciudad desde el aire, había dibujado los bocetos de una autopista elevada a cien metros de altura que se curva para seguir los contornos de la Sierra Carioca y cruzar la bahía de Guanabara; desde ella cuelgan inmuebles villa a treinta metros por encima del suelo desde las que se disfrutarían las vistas así descritas. Su objeto era conectar el centro urbano con las salidas hacia las playas atlánticas en dirección a Sao Paulo, separadas por los morros, y con Niteroi. Pero quizás no se diera cuenta de que esa megaestructura visionaria difícilmente podría ser absorbida ni siquiera por un paisaje de semejante potencia, puesto que lo ocultaría como una descomunal cortina. En todo caso, ésta era su manera de rendir homenaje a la entonces capital de Brasil, así como una expresiva manifestación de reconocimiento del paisaje y un indicio de su modo de concebir en esos años su relación con la arquitectura.

Hacia el panorama de la bahía, con el Pao de Açúcar en el centro, se orientó en 1936 el Ministerio de Educación y Salud Pública, primer edificio, como es sabido, de la arquitectura moderna brasileña: ^[10] desde los pisos superiores y desde la cubierta jardín se descubriría la bahía en dirección sur, hacia la embocadura, una vista constreñida actualmente por dos rascacielos que encuadran de modo brutal la figura del Pao. El perfil singular de éste, enlazado con las líneas curvas de la costa y las redondeadas colinas del horizonte, es el rasgo que singulariza el paisaje de Río. Pero este paisaje es en realidad mucho más complejo y amplio.

Desde el parque de Flamengo -un relleno de la costa que permitió resolver en 1965 la conexión con los barrios del sur mediante una autovía no elevada ^[11] - el interior montañoso queda oculto tras la blanca fachada urbana; sólo el dedo vertical del Corcovado asoma en un

momento dado sobre los edificios. Pero desde los puentes, entre las arboledas y a lo largo de la playa mirando al sur, el costado asimétrico del Pao surge como referencia que indica al viandante su posición en la ciudad. Enfrente, sobre el agua, está Niteroi y su horizonte de colinas. Al girar en el morro de Viuva se ve muy cerca la boca del océano entre los cabos que la flanquean. En cambio desde la ensenada de Botafogo la bahía se cierra y la masa apuntada del Pao, vista desde atrás, se presenta imponente y simétrica surgiendo sobre los cerros arbolados. En Copacabana, fuera ya de la bahía, esos cerros se perfilan a noreste en planos progresivamente difuminados en profundidad: en primer término, los de Babilonia y Leme; por detrás, parcialmente oculto, el Pao ligeramente inclinado hacia tierra; a la derecha, la embocadura desde el mar señalada por la isla Cotunduba; y al fondo, los montes que rodean Niteroi perdiéndose en la lejanía. Al entrar en Ipanema, girada hacia el sur, las referencias son otras: desaparecidos los morros que flanquean el acceso a la bahía se impone la presencia del océano con los islotes que interrumpen la línea de horizonte. El cerro Vigidal con su doble cumbre clausura el paisaje en la línea de costa; mirando al interior aparece a lo lejos el Corcovado.

Esta triple orla de ensenadas, barrios y promontorios es la parte principal del vasto panorama que se contempla desde la cima del Corcovado. Frente al Cristo gigantesco está Botafogo y la entrada de la bahía, el punto más dramático de la vista: una sucesión de cuatro cerros que emergen del agua por el oeste -en la que destaca de nuevo por su desnudez y verticalidad el Pao de Açúcar- y otra de menores dimensiones en el este forman un canal defendido por las fortalezas de Sao Joao y de Santa Cruz. Al fondo aparecen las ensenadas y las construcciones de Niteroi, apenas azuladas en la distancia, que parecen responder a las de Río. Mirando a la derecha, de cara al océano, Copacabana e Ipanema, con el lago Rodrigo de Freitas detrás, los islotes enfrente y el morro Vigidal como límite. En la costa atlántica de Niteroi se ven los lagos de Piratininga e Itaipú cerrados por barras, y más allá las cadenas montañosas que terminan el horizonte. Girando la vista a la izquierda, aparece primero Flamengo con la marina de Gloria y el aeropuerto Santos Dumont; luego el distrito Centro, erizado de rascacielos, y el puerto encarado al norte. Allí se descubre la bahía interior, mucho más extensa; un viaducto que une las dos orillas la sirve de umbral,^[12] aunque el punto más estrecho está en el saliente del aeropuerto. La ciudad se extiende hacia el interior por la llanura que bordea la bahía. En medio de este magma urbano, a los pies del Corcovado, crece el bosque de Tijuca.

La Bahía y el Pao. De la estructura a la experiencia

El mirador del Corcovado proporciona la altura y la distancia precisas para aprehender el paisaje de Río. Desde allí se puede descifrar el modo en que los componentes del paisaje estructuran un lugar: el del ámbito exterior, claro está, no el de la bahía completa y sus accesos que descubre el panorama. Podemos emprender su descripción haciendo uso de las categorías establecidas por Norberg-Schulz.^[13] La extensión de la bahía exterior queda definida por las concavidades enfrentadas de la costa, a este y oeste; sus límites están marcados por la sucesión de promontorios e islotes que canalizan la entrada desde el mar y por el estrechamiento a la altura del aeropuerto, aunque menos definido, en el acceso al área interior. Ambas embocaduras marcan la dirección de penetración en barco de sur a norte -así se produciría en su descubrimiento en enero de 1502-, que se contraponen a la de la correspondencia visual este-oeste entre las orillas: el conjunto facilita de este modo una orientación coincidente con los puntos cardinales. El cierre del espacio viene dado por las cimas y aristas de las sierras que lo rodean y lo separan netamente de las regiones interiores, delineando el horizonte a uno y otro lado. El relieve del sitio lo da la sucesión de montes, colinas y cerros de contornos redondeados que descienden hacia el agua, dejando hondonadas intermedias y estrechas franjas llanas que acaban en playas suavemente curvadas: el ámbito resultante es muy legible y fácilmente identificable, a lo que contribuye en gran medida la presencia inconfundible del Pao de Açúcar. En esas franjas llanas se asientan y crecen las dos ciudades, si bien Río fue fundada en el giro hacia la bahía interior. Ambas se resuelven en una acumulación más bien desordenada de volúmenes blancos, que contrastan con los pardos y verdes oscuros y el orden inmutable de la montaña y el bosque. El marco natural es muy estable, gracias en buena medida a la benignidad del clima local que evita cambios estacionales demasiado marcados; el dinamismo viene dado sobre todo por la velocidad de las transformaciones urbanas: el crecimiento de las favelas y la ocupación de las líneas de costa. Sin embargo, ni la forma urbana ni la forma edificada -dejando aparte algunas obras excepcionales- parecen haber logrado en Río un grado suficiente de articulación con el sitio, un lenguaje compartido capaz de incorporar una interpretación comprensible y vigorosa de su morfología, de definir una manera característica de estar allí que capte y concrete el *genius loci* contribuyendo a intensificar y desvelar sus significados.



[F17] La bahía de Guanabara desde el MESP



[F18] El Pao de Açúcar desde el parque de Flamengo



[F19] Panorama de la bahía desde el Corcovado

12. La bahía de Guanabara tiene unos 400km² de superficie total; el viaducto, 13km de longitud.

13. Op. cit., pp. 11 ss.; también 32 ss. y 58 ss.



[F20] Río de Janeiro desde la bahía



[F21] El Pao de Açúcar en la embocadura de la bahía



[F22] La subida al Pao



[F23] La entrada a la bahía vista desde el Pao

El lugar se divisa por entero desde su cota más alta, el Corcovado, situado en su borde oeste y simbólicamente signado por el Cristo con los brazos abiertos. Pero para experimentarlo hay que desplazarse por su interior recorriendo las orillas, como se ha hecho antes, o surcando la bahía. Desde el agua aparecen frontalmente las tres franjas superpuestas que constituyen el paisaje: la playa y la orla verde de parques y avenidas, las desiguales franjas edificadas brillando al sol que crecen hacia el interior escalando las laderas, y la montaña cuyas faldas cubre en parte el bosque atlántico. Los perfiles de los cerros se recortan en el cielo, dominados por el pico del Corcovado: en la lejanía el Cristo parece una pequeña cruz dibujada sobre la cima. Al norte, la aglomeración de rascacielos del área central se eleva sobre la cornisa sombría del Museo de Arte Moderno. En Botafogo contrasta el desorden violento de los edificios con la cadenciosa curvatura de los morros. Rumbo sur, la roca desnuda del Pao se acerca a proa; su costado presenta profundas hendiduras; el perfil toma la forma de un triángulo rectángulo vencido hacia el plano del agua.

La repentina apertura al océano no descubre un vacío: islotes y morros se suceden a ambos lados abriéndose gradualmente hacia el Atlántico. Este umbral es clave en la comprensión del lugar, porque todo el escenario está desplegado en derredor: desde aquí las ciudades se presentan protegidas por sus montañas, acogiendo al navegante e indicando la dirección de penetración. El Pao, situado entre el océano y la bahía, se entiende ahora como la señal que orienta al piloto hacia la embocadura. Su aspecto ha cambiado: al cruzar el paso se descubre su caída hacia el agua, se fractura la pendiente, la pared hacia tierra resulta más enhiesta, la cima más aguda. Tras el morro del Pico, Niteroi se abre en una doble curva; la playa de Icaraí, con su frente resplandeciente, se prolonga al sur en una ensenada más profunda y casi deshabitada. Desde aquí Río se percibe como una sucesión de planos recortados de cerros y montes con pequeñas manchas blancas junto al agua y la inverosímil verticalidad del Corcovado. Pasado el puerto de Niteroi y punta Areias, la cinta horizontal del viaducto atraviesa la bahía y filtra el acceso hacia su inmenso interior.

Subir al Pao, sólo esto queda por hacer para penetrar la densidad del sentido. El trayecto del funicular, con parada intermedia en el cerro de Urca, permite verlo desde atrás, en escorzo, como una masa oscura y, al elevarse, ir comparando el afuera abierto e indefinido del mar y el adentro ceñido y finito de la bahía, e ir descubriendo la alineación de promontorios que los separa. El horizonte se aleja y la superficie del agua se levanta en la lejanía. La estación del funicular es un artefacto posado junto a la cima. Desde aquí el acantilado cae a plomo: cuatrocientos metros más abajo, la bahía está recortada por una orla de espuma; los edificios parecen maquetas, las barcas peces en un acuario. A ratos la cumbre se pierde entre nubes y entonces las playas son apenas cintas ocre entre hilachas blancas. La altura provoca el estremecimiento del vértigo. Un pequeño jardín envuelve la cima por fuera; vagando por senderos empinados, las ramas de los árboles recortan vistas lejanas.

La roca parece condensar y concentrar los significados. Solidez, pesantez, aislamiento, altura, oscuridad, silencio, vastedad hacen del Pao un objeto sublime.¹⁴ Semejante a un ónfalo hincado entre la tierra y el mar, entre el océano y la bahía, entre la tierra y el cielo; en el límite del lugar pero en el centro del mundo visible. Inaccesible por sus lisas y empinadas paredes sin vegetación, hasta la instalación del funicular.

●○

LUGAR
PAISAJE
PERCEPCIÓN
EXPERIENCIA
ESTRUCTURA

14. BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros: Murcia, 1985; pp. 112,132, 133 s., 193 s. entre otras. También Immanuel Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). Alianza: Madrid, 2008; pp. 31-34.