

Descubriendo Paisajes: Proyecto de investigación: “descensos urbanísticos”

Jesús Conde¹, Juan Creus²

Departamento de Proyectos Arquitectónicos Urbanismo e Composición.
Universidade da Coruña, A Coruña, España.
E-mail: ¹jesusconde@coag.es, ²creusecarrasco@gmail.com,

Resumen. Este texto trata de contextualizar la investigación que venimos desarrollando, y que una vez al año tiene su punto culmen en lo que denominamos “descensos urbanísticos”. Los “descensos” suponen un acercamiento diferente a la ciudad, una mirada nueva. Se trata de descubrir sendas ocultas a la planificación y ajenas a los modernos sistemas de orientación geográfica, pero enraizadas en la actividad local. Uniendo pequeños trayectos marginales se construyen itinerarios que atraviesan la ciudad en múltiples direcciones con la Escuela de Arquitectura como centro. Descubrir y/o describir estas rutas nos permite “revelar”, nuevos paisajes urbanos.

El paisaje como construcción cultural necesita del tiempo: está íntimamente relacionado con el movimiento y conformado por nuestra contemplación “errante”. Los paisajes urbanos no son la ciudad que se presenta ante nosotros, sino una interpretación subjetiva que activa nuestra percepción (MADERUELO, 2005) y contribuye a forjar un cierto imaginario. De la riqueza de esta interpretación y de su capacidad de seducción social depende en gran medida nuestra facultad para inventar un futuro deseable.

Para que este imaginario pueda ser compartido, es decir, pase a ser colectivo, es necesaria la producción de representaciones, de estampas poéticas construidas a través de lenguajes diversos que permitan su comunicación. Dar visibilidad a estas sendas escondidas que propician una imagen de la ciudad diferente (LYNCH, 1960) es uno de los ejes de la investigación.

Palabras clave: Morfología urbana, ciudad, paisaje, urbanística, proyecto urbano, arquitectura, descenso, itinerario

“Por eso una descripción del paisaje, estando cargada de temporalidad, es siempre relato: hay un yo en movimiento que describe un paisaje en movimiento.” (CALVINO, 1986)

Paisaje y movimiento

Descubrir un nuevo paisaje es describirlo. Representarlo de algún modo, construir un imaginario. La poesía, la narración, la música, la pintura, la cartografía, la fotografía o el cine nos ofrecen múltiples posibilidades.

Aunque los críticos e historiadores del arte no se ponen de acuerdo, no cabe duda de que la obra que puede ser considerada como el primer

esbozo de la pintura paisajista europea es un dibujo de Hendrick Goltzius realizado hacia 1603 que representa una zona de dunas cerca de la ciudad de Haarlem. Sin embargo no debemos olvidar que un antecedente inmediato de esta concepción paisajista son, sin duda, las vistas de ciudades realizadas por los cartógrafos a finales del siglo XVI; Anton van de Wyngaerde o Joris Hoefnagel son un magnífico ejemplo y su trabajo tuvo en su época una amplia difusión por toda Europa. “Los geógrafos desarrollando la topografía y la corografía, y los mapas en cuanto objetos apreciados por la burguesía, con su fascinante atracción visual y capacidad

de ensoñación, serán quienes comiencen a despertar el interés por el territorio y sus formas y como consecuencia, por el paisaje” (MADERUELO 2005, p. 192-193).

La relación entre la realidad y su representación está en las raíces de nuestra idea de paisaje. Condensar la complejidad del concepto en una sola “imagen” es una empresa ardua. Los pintores pronto se dan cuenta de la dificultad que supone plasmar la visión secuencial, inherente a nuestra percepción del paisaje, en una descripción estática. El paisaje no solo cambia a cada instante con los ciclos naturales, sino que varía con cada mirada y además acumula los símbolos que el devenir de los acontecimientos le confiere. Este acervo de significados es especialmente denso en el caso del paisaje urbano, y se va a producir una profunda reflexión en torno a la dificultad de plasmar la ciudad globalmente, captando todos sus matices.

Esta controversia se manifiesta espléndidamente en un cuadro sobre Toledo, realizado por el Greco alrededor de 1610, que refleja los esfuerzos del artista por representar la ciudad en su totalidad. Para empezar incluye en primer término un joven que sostiene un pergamino en el que se dibuja una planta de la ciudad que nos permite conocer aspectos imposibles de representar en perspectiva. En segundo lugar el edificio del hospital Tavera se nos presenta fuera de su ubicación –flotando sobre una nube como si de una “maqueta” se tratara- al objeto de que no oculte otras partes relevantes de la ciudad, pero también de describir el edificio desde el mejor ángulo posible, no hay que olvidar que la pintura se hizo por encargo de Pedro Salazar de Mendoza director del hospital. Por último introduce en la composición figuras alegóricas relativas a la fundación e historia de la ciudad: un “dios dorado” derrama agua sobre el terreno –simbolizando el río Tajo- y se muestra rodeado de frutos en clara alusión a la importancia del río en la economía y prosperidad de la ciudad; por otro lado unos personajes flotando entre las nubes representan el descenso y aparición de María, la noche del 18 de diciembre del año 665, ante el arzobispo Ildefonso y sus diáconos (MARIAS, 2002). No cabe duda que en este lienzo el pintor muestra sus cavilaciones sobre

la complejidad de representar la ciudad en todas sus dimensiones, de describir su paisaje completo.

Otro ejemplo de extraordinaria difusión lo encontramos en los paisajes venecianos de Canaletto donde lo ciudad real se vuelve interpretación: ciudad mental. “Canaletto no retrataba Venecia, la inventaba o imaginaba. Por encima de la ciudad donde vivía construyó una ciudad ideal que con el paso del tiempo se ha acabado confundiendo con la Venecia real” (GARCÍA, 2018). El límite entre realidad y representación se desdibuja.

Las pinturas de Turner atrapando la fugacidad del instante a través de la luz, Monet y sus variaciones sobre la catedral de Rouen o Cezanne y sus celebres series a cerca del “Mont Sainte Victoire”, son ejemplos del intento de capturar la dimensión temporal en representaciones estáticas.

Es más que probable que la obsesión de la pintura por capturar la tercera dimensión, venga inducida por las descripciones literarias, ya que el tiempo se incorpora en la escritura de un modo natural. La literatura va a ser fundamental en la génesis del concepto de paisaje.

Si el primer paisaje pictórico pasa por ser el Paisaje de dunas cerca de Haarlem, la carta de Petrarca narrando su ascensión al “Mont Ventoux” puede ser considerada la primera descripción paisajística.

En su célebre obra Utopía, Thomas More, al intentar describir ese lugar inventado, recurre a la inclusión de una imagen, en este caso una vista de pájaro similar a las utilizadas en la cartografía de la época y que añade verosimilitud a la posible ubicación. No es casual que la acción se sitúe en una isla. Las islas, como pequeños microcosmos aislados y cartográficamente acotados, permiten al escritor construir mundos autónomos y crear paisajes totalmente nuevos.

A medida que la conciencia paisajística se va afianzando en la cultura occidental el paisaje pasa a ser una parte substancial de la novela; no sólo la acción es importante, la atmósfera, el paisaje es un personaje más. En su edición muchas de ellas eran ilustradas con grabados e imágenes que reforzaban las descripciones literarias; sin embargo estas estampas no

alcanzaban a satisfacer a algunos autores. La descripción de los escenarios donde discurre la acción, los paisajes habitados por los personajes, necesitan un lenguaje que abarque las complejidades geográficas decisivas en los acontecimientos: la cartografía.

Así es como Stevenson ancla la narración de su novela *la Isla del Tesoro* a un mapa desde una doble óptica. El mapa es el secreto codiciado, la llave que nos permitirá descubrir el fabuloso tesoro, pero también en el mapa está la génesis de la acción misma: “(...) en una de esas ocasiones, dibujé el mapa de una isla, estaba –creo– elaborada y bellamente colorida; su forma obligó a mi habilidad a ir más allá de lo habitual, contenía muelles que me agradaban como si fueran sonetos y, sin percibir a lo que estaba predestinada, titulé mi realización ‘La isla del tesoro’. (...) mientras me detenía en el mapa de ‘la isla del tesoro’, empezaban a hacerse visibles entre bosques imaginarios los futuros personajes del libro. Sus rostros morenos y sus brillantes armas saltaban hacia mí desde rincones inesperados, mientras iban de aquí para allá, peleando y buscando tesoros dentro de esas escasas pulgadas del dibujo en dos dimensiones. De lo siguiente que tomé conocimiento fue que tenía unos papeles ante mí y estaba escribiendo una lista de capítulos”. Stevenson nos regala este texto en que explica hasta qué punto el mapa que había dibujado se convirtió en la espoleta que desencadenó el imaginario de su célebre novela.

Las islas pequeños universos en el vasto océano, son lugares muy queridos por la literatura. Por citar otra de las más famosas, recordar la imaginaria isla Lincoln en la que Verne sitúa una de sus mejores novelas: “La isla misteriosa”. En este caso no tenemos constancia de que el autor delineara su propio mapa de la Isla, pero ya desde la primera edición se acompaña el texto con un mapa realizado por el primer ilustrador de la novela: Jules-Descartes Ferat. El mapa refleja la geografía de la isla y presenta dos escalas de distancias una en millas náuticas y otra en leguas, así como el meridiano y paralelo, que fijan la longitud y latitud, en que supuestamente se encuentra la isla.

Tesoros, monstruos, dioses, héroes, ciudades perdidas, viajes extraordinarios, parajes

inexplorados y mundos posibles todos ellos habitan en los mapas y al perdernos entre las líneas y colores de una hermosa cartografía son despertados por nuestra imaginación.

Existen muchos más ejemplos de islas y mundos fantásticos en la literatura, pero quizás el más extraordinario en cuanto a la íntima y compleja relación entre la narración y la cartografía lo encontramos en el universo creado por Tolkien, (TOLKIEN, 1937, 1954/55, 1977) cuyas novelas y mapas originales han dado lugar a la aparición de muchos más, e incluso a la publicación de un Atlas completo de la Tierra Media (W. FONSTAD, 1981).

A la hora de describir un paisaje hay que reconstituir una continuidad que se ha borrado de la memoria a través de las huellas de nuestros pasos, o de las ruedas que nos llevaban a lo largo de caminos hechos una vez o centenares de veces. Por lo tanto es natural que una descripción escrita sea una operación que dilata el espacio en el tiempo, a diferencia de un cuadro, o incluso de una fotografía, que concentra el tiempo en una fracción de segundo hasta hacerlo desaparecer como si el espacio pudiese existir aislado y bastarse a sí mismo. Una descripción del paisaje, estando cargada de temporalidad, es siempre relato: hay un yo en movimiento que describe un paisaje en movimiento. (CALVINO, 1986)

Este concepto del paisaje como narración la desarrolla Calvino en sus *Ciudades Invisibles* (CALVINO, 1972) donde un pequeño relato nos revela la identidad del paisaje urbano de cada una de las metrópolis del imperio imaginado que Marco Polo describe al Gran Kan. A su vez el orden con que se presentan las ciudades en la narración dota al libro de una geometría compleja.

En los autores de las novelas mencionadas subyace la necesidad de la descripción cartográfica. Por esto las islas se prestan mejor a este juego entre texto e imagen ya que constituyen un marco con límites claros, que permitan una imagen completa y unitaria del escenario donde se desarrolla la acción.

Dado que una de las funciones primordiales del mapa es la orientación, es decir servir de guía al movimiento, es posible que esta sea una de las razones por las que la cartografía aparece asociada a la idea de paisaje. Los

mapas reflejan itinerarios: son una manera de registrar la temporalidad, nuestra consciencia paisajística está inevitablemente asociada a los mapas.

El germen de los descensos urbanísticos

El paisaje como construcción cultural necesita del tiempo: del geográfico, del histórico y del cronológico, ya hemos comentado las limitaciones que presenta la imagen estática a la hora de plasmar esta idea. Por esto, en nuestra cultura contemporánea, el lenguaje que mejor ha sabido describir paisajes, o construir paisajes imaginados, es el cine. Cuando comenzamos a idear las “descensos”, como una acción encaminada a descubrir estos itinerarios perdidos en los intersticios del tejido urbano, nos venía a la mente la secuencia inicial de la película “Frantic” de Roman Polansky: vemos a los protagonistas, una pareja que llega a un aeropuerto de cualquier metrópoli contemporánea, atravesando espacios banales y repetitivos, inmersos en un “no-lugar” (AUGÉ, 1992). Se suben a un taxi y comienzan un recorrido por la periferia, un paisaje similar al de tantas ciudades. A medida que nos acercamos al centro urbano reconocemos que se trata de una ciudad europea. El taxi se detiene en una calle bloqueado por un camión de recogida de basura que está realizando su función. El camión no sólo cierra el paso sino que ciega la perspectiva de la calle. Por fin, el vehículo con su carga de inmundicias se mueve y tras él aparece la Torre Eiffel, el enigma se resuelve: París!

Esta crítica a la imparable globalización y a la falta de identidad de las periferias urbanas ajenas al valor de la cualidad local, a través de un trayecto que aparentemente solo descubre un paisaje sobre el que situar a los personajes, presentaba un paralelismo con los “descensos urbanísticos”. Nuestros periplos por las áreas suburbanas de la ciudad tratan de encontrar los reductos de identidad subyacentes y dotarlos de un nuevo sentido al construir itinerarios posibles.

Sin embargo esta concepción dinámica de la percepción de nuestro entorno no es nueva, la relación entre el paisaje y la visión secuencial

asociada al itinerario y al relato nos remite a los “senderos musicales” de los aborígenes Australianos que Chatwin describe en su libro “The Songlines”.

Cuando los primeros occidentales llegaron al continente australiano se encontraron una cultura aborígen que “imaginaba” su territorio surcado por cientos de itinerarios que se entrecruzaban en todas direcciones formando una malla. Aparentemente estos itinerarios podían ser cantados por lo que se les denominó “songlines”, trazos de canción. Esta imagen poética de un territorio cruzado por cientos de “líneas musicales” es la que inspiró los viajes de Bruce Chatwin a través de los desiertos Australianos para profundizar en la cultura aborígen.

Estos rastros o sendas sobre el territorio se “recrean” mediante una estructura musical, a la que se asocia una fábula mitológica que explica un fragmento del “génesis”. A su vez estos “itinerarios musicales” se transcriben, como si de una partitura se tratase, sobre una plancha de corteza o de piedra denominada Tjuringa. Por lo tanto, la Tjuringa es un mapa de un tramo de itinerario pero a la vez una partitura musical y un pasaje del génesis. No sólo representa la forma del territorio, sino también su historia y su origen. Estos itinerarios musicales, se dividen en etapas, en “trazos de la canción”, cada etapa descrita en un singular mapa. Solo al disponer todas las tjuringas en orden se puede leer el “mapa” completo. Es decir, estas pequeñas “teselas” son las piezas que nos permiten construir el mosaico completo de manera que el territorio se articula en una red de itinerarios, una malla que estructura y plantea una determinada interpretación del medio.

Salvando las distancias, de un modo similar, los “descensos” tratan de establecer un orden cosiendo fragmentos de itinerarios para darles un nuevo sentido. Estos recorridos unen la escuela de arquitectura con importantes focos de la ciudad atravesando la trama urbana: rutas “secretas”, al margen del planeamiento y de los modernos instrumentos de geolocalización, que permiten construir nuevos paisajes urbanos. Descubrir nuevas sendas -en el sentido que Lynch otorgaba a esta palabra- es



Fig. 2. Fragmento cartográfico de los descensos

la tarea que hemos ido realizando a través de los descensos. Caminos de rebeldía que nos permiten una nueva mirada a la CIUDAD. Muchas veces estos tramos de itinerarios son reductos de un pasado agrario que permanecen enquistados en los tejidos del nuevo organismo urbano. En otras ocasiones son nuevas trazas asociadas a infraestructuras y construcciones, que responden a una escala diferente de los procesos de planificación pero que facultan nuevos usos “parásitos” surgidos en los pliegues de las cicatrices provocadas. Pueden ser también recorridos planteados con fines más limitados, vinculadas a ciertos conjuntos edificadas, que cambian su condición al ser conectados a un sistema más amplio.

Estos recorridos marginales permiten solucionar problemas de movilidad local, y al mismo tiempo son espacios de oportunidad. Nos permiten acercarnos a la ciudad desde un punto de vista diverso y construir un “relato” alternativo; es posible que al considerarlos como tales, y darles visibilidad, empiecen a perder su capacidad de fascinación, ya que su fuerza poética reside precisamente en su supervivencia inesperada y en su oposición al sistema de planificación reglado: su resiliencia es un acto de rebeldía y es por ello que estos reductos intersticiales están cargados de significados.

Agradecimientos

A todos los que, con su presencia o apoyo, han contribuido de diversas formas a posibilitar la realización de los “descensos urbanísticos”.

Investigadores del proyecto:

Alejandro Alvarez, Ricardo Beltrán, Iago Carro, Jesús Conde, Juan Creus, Martín Fernández, Pablo Gallego, José González-Cebrián, Javier G. Harguindey, Jesús Llamazares, Juan Rey, Jorge Rodríguez, Henrique Seoane, X. Manuel Vázquez

Notas

1 Vista y plano de Toledo, Museo casa de El Greco, Toledo

2 Algunos autores atribuyen el comienzo del

mapa a su hijastro Lloyd Osbourne, Stevenson lo habría terminado.

Referencias

- Augé, Marc, 1992. *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité.* Edition de Seuil
- Calvino, Italo, 1972. *Le città invisibili.* Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1986. “Ipotesi di descrizione di un paesaggio” en Italo Calvino Saggi, tomo secondo. Verona: Mondadori (1995). Aparece por primera vez en *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*; 11-12. Milano: Feltrinelli (1986) y en “Calvino per la Vía Emilia”. *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1986.
- Chatwin, Bruce. 1987. *The Songlines.* New York: Viking
- García, Anna. “La Venecia tras las vistas de Canaletto, la ciudad imaginaria” en <https://elrethohistorico.com/venecia-canaletto-paisajes/03/11/2018>
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City.* Cambridge, Mass.: The Mit Press
- Maderuelo, Javier. 2005. *El paisaje, génesis de un concepto.* Madrid: abada editores
- Marías, Fernando. 2002. “Imágenes de ciudades españolas : de las convenciones cartográficas a la corografía urbana” en *El Atlas del Rey Planeta La “Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos” de Pedro Texeira(1634).* San Sebastián: Felipe Pereda y Fernando Marías (editores) Nerea. p. 102
- Stevenson, Robert Louis. 1883. *La isla del tesoro.*
- Stevenson, Robert Louis. 188-. *Mi primer libro: La isla del tesoro.*
- Verne, Jules 1874-75. *L’Île mysterieuse (La isla misteriosa).* Francia: Ed. Pierre-Jules Hetzel.
- Wynn Fonstad, Karen. 1981. *The Atlas of Middle-Earth.* Boston: Houghton Mifflin Company.
- Tolkien, J.R.R. 1937 *El Hobbit.*
- Tolkien, J.R.R. 1954/55. *El señor de los anillos, (3 vol.).*
- Tolkien, J.R.R. 1977. *El Silmarillion.*