

JOAQUÍN ALDÁS + PAULA SANTIAGO

TABULA

RASA

Nuevos siglos,
nuevos ensanches



JOAQUÍN ALDÁS + PAULA SANTIAGO

TABULA RASA

Nuevos siglos,
nuevos ensanches







Distrito 6

PLA DEL REAL

JOAQUÍN ALDÁS

El presente libro recoge una breve aproximación a las reflexiones obtenidas a través de la observación y estudio del distrito 6 de la ciudad de Valencia, en el marco del proyecto *La intervención artística como instrumento de análisis urbano. VLC: distrito abierto*.

Nuestro proyecto pretende recoger desde una perspectiva estético-artística la realidad urbana de la ciudad de Valencia, y ello desde una vertiente plural que permita efectuar una reflexión sobre los diversos barrios que conforman nuestro entorno. En este sentido, la investigación parte del análisis individualizado de los aspectos urbanos que configuran cada uno de los distritos de nuestra ciudad. La realización de la misma se ha sustentado en un trabajo de campo destinado a la recopilación de imágenes fotográficas que han actuado como referente de una renovada *lectura y rees-*

critura de nuestra ciudad. Se ha buscado, por ello, potenciar la reflexión sobre el entorno, partiendo del diálogo entre aportaciones teóricas e imágenes.

La configuración de nuevas tramas urbanas definidas por su carencia de memoria, por el abandono de las necesidades individuales y por el predominio de una arquitectura de grandes proyectos, puede desviar nuestra atención de aquellos lugares de la ciudad donde ésta tan sólo se rige por el desarrollo cotidiano de los acontecimientos. Lugares donde prolifera lo plural y donde conviven diversas formas de entender el mundo que se enfrentan a la homogeneización de los nuevos planteamientos.

Es una evidencia el hecho de que no puede haber una sola forma de entender la ciudad, puesto que ésta no sólo se constituye desde la estructura urbanística. De este modo, los espacios que configuran la urbe cambian en función de aspectos sociales, simbólicos y culturales, aspectos que no siempre son tomados en consideración a la hora de mirar hacia la realidad urbana.

La ciudad de Valencia ha sufrido en los últimos años



un importante cambio en su fisonomía, hecho al que ha contribuido el aumento de población y el desarrollo inmobiliario, aspecto este último que ha contribuido a generar la imagen de una ciudad alejada de lo que hasta ahora era la misma. En este sentido, el Grupo de Investigación Pintura y Entorno ha considerado de interés retomar la mirada de lo accesible. La mirada suscitada por la proximidad de una cotidianidad ausente en numerosas ocasiones en las imágenes resultantes de la nueva configuración de ciudad global.

Las ciudades ofrecen hoy un infinito panorama de perspectivas en las que la disposición de los elementos que las configuran, así como la de los individuos que las habitan constituyen la clave para entender cuestiones asociadas al disfrute y al goce de los lugares. En esta dirección, entendemos que los grandes proyectos no pueden ni deben anular maneras diferentes y alternativas de concebir el desarrollo urbano.

Al adentrarnos en el distrito que nos ocupa, constituido por los barrios de Exposició, Mestalla, Ciutat Universitària y Jaume Roig nos encontramos con una estructura donde la especificidad de las zonas urbanas dan lugar

en cierta manera a la ruptura con la idea de barrio. Nos hallamos ante un distrito repleto de singularidades que ponen de relieve la propia crisis que el concepto de barrio vive en la actualidad.

Por otro lado, Pla del Real abarca un espacio que se ha configurado paralelamente al transcurrir del siglo XX y a sus tendencias. En este sentido podemos observar la inclinación hacia una ciudad panorámica donde la percepción de la misma se alcanza a través del sentido de la vista. Grandes edificios oficiales y de viviendas, anchas vías de desplazamientos, zonas residenciales, pulidos materiales... han proliferado en el otro margen del río, configurando un buen resumen de lo que ha significado la arquitectura valenciana en el siglo XX.

Finalmente, poner de relieve que el presente volumen es una de las piezas de un puzzle -concretamente la que hace referencia al distrito 6 de nuestra ciudad- un puzzle que pretende configurarse desde el estudio de todos y cada uno de los tradicionales distritos que integran Valencia. Un puzzle que, por otro lado, se sabe vivo y cambiante. ■







vodafone

Minghi & Us

Garajosa

MAPERE



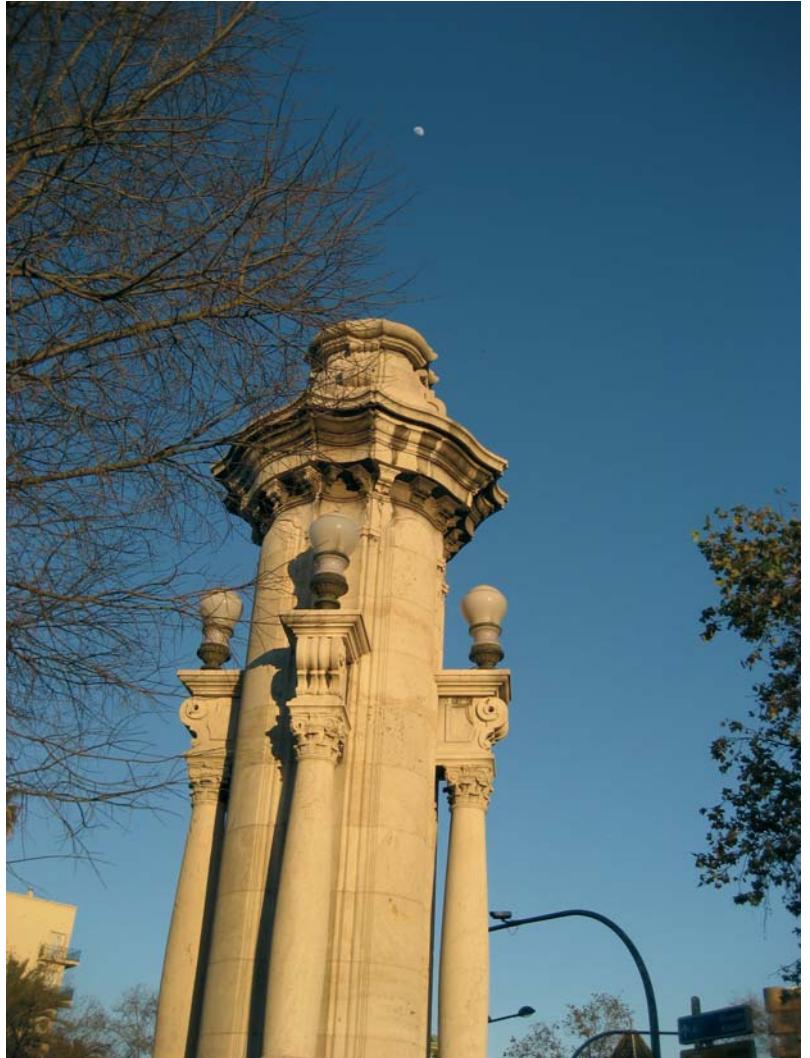




















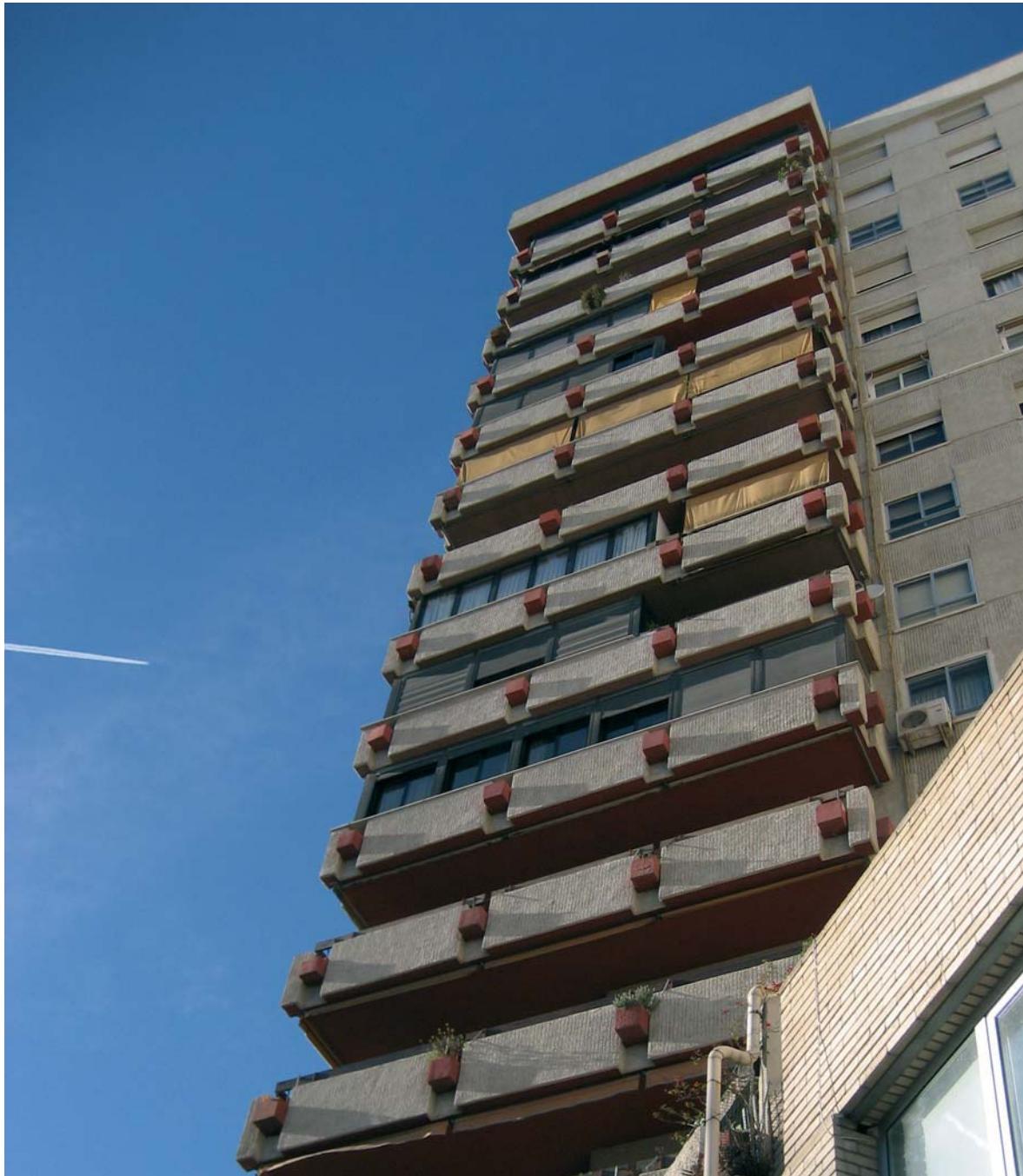




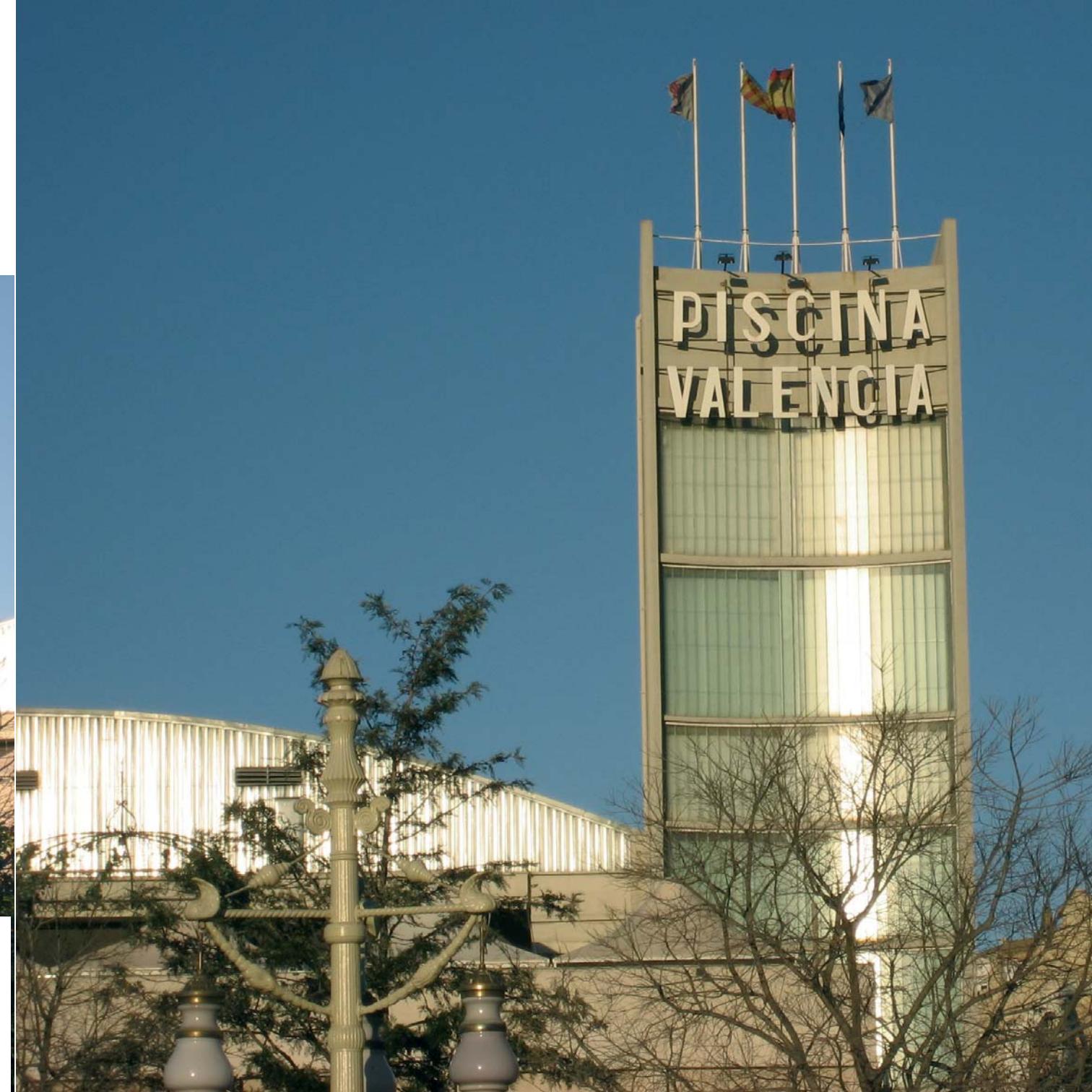




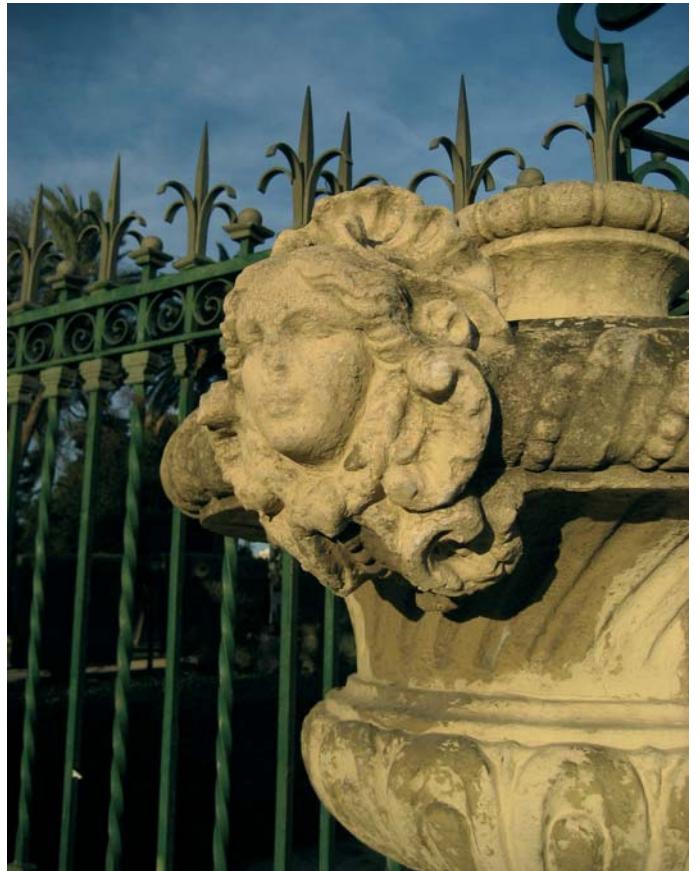






A tall, slender, light-colored tower stands against a clear blue sky. At the top, four flagpoles hold flags: the Spanish national flag, a blue flag, and two other flags. Below the flags, the words "PISCINA" and "VALENCIA" are displayed in large, white, sans-serif capital letters. The tower has a grid-like pattern of windows or panels. In the foreground, a decorative white lamppost with two globe lights is visible, along with some trees and a building with a curved, ribbed facade.

PISCINA
VALENCIA







RECTORAT





 Confederacion Hidrograf



Un distrito, cuatro barrios y un sinfín de sueños

PAULA SANTIAGO

"Anotar lo que se ve, Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante?
¿Hay algo que nos llama la atención?
Nada nos llama la atención. No sabemos ver.
Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir sobre lo que no tiene
interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado."

(Georges Perec, *Especies de espacios*)

Un paseo fuera de las murallas

Hace casi un siglo y medio, cuando todavía ninguno de los edificios y estructuras urbanas que integran el actual Distrito 6 de Valencia, había iniciado su configuración, Baudelaire publica en el periódico *Le Figaro* las diversas entregas que constituyen *El pintor de la vida moderna* (1863). No sabemos si, en su momento, alguno de estos artículos llegó a Valencia. De haber sucedido así, podemos imaginar que alguien habría utilizado el diario parisino para llenar el ocio de un paseo dominical. Éste le habría llevado desde lo que hoy es el centro histórico de la ciudad hacia fuera del propio recinto amurallado de Valencia.

Si nuestro hipotético paseante hubiera dirigido sus pasos, a través de los puentes del Real y del Mar, hacia lo que ahora es el Distrito 6, ¿qué habría visto? Aunque sea difícil saberlo hay algo que resulta fácil conjeturar: se habría encontrado frente a un paisaje en el que la Alameda estaría desempeñando un evidente protagonismo. Ello se debe a que desde 1642 -y gracias a la plantación de un par de filas de álamos encargadas por el Duque de Arcos, virrey capitán general de Valencia- este paseo había servido como avenida de acceso al ya desaparecido Palacio del Real, situado junto a los actuales Viveros. Curiosamente, estos jardines, pertenecientes en un principio al citado palacio, habían sido convertidos en jardines públicos durante el siglo XIX. La conjunción de todos estos hechos permitirá que la zona de la Alameda vaya afianzándose como espacio de paseo, esparcimiento y recreo para quienes habitaban en una ciudad que tenía las horas de sus murallas contadas.

En efecto, las murallas serán derruidas en 1865. Una estampa de la época que se encuentra depositada en el Ayuntamiento recoge el solemne y festivo hecho: ante una muchedumbre expectante que rodea un entarimado ocupado por las autoridades, una docena de obreros inician con sus picos la demolición. La desaparición física de las murallas traerá una transformación simbólica: la burguesía valenciana de la época apostará a partir de entonces por un modelo urbano basado en la expansión, el crecimiento y el embellecimiento de la ciudad. Algo que tendrá una plasmación directa en lo que será el Distrito 6 mediante la celebración de un evento tan determinante para la ciudad como el que supondrá la Exposición Regional Valenciana de 1909.

No es de extrañar, por ello, que en otra época finisecular, uno de los ejes de crecimiento de la Valencia del siglo XXI haya tomado como referencia la prolongación de la Alameda. Una prolongación, también de carácter simbólico, que ha afectado de forma muy directa al distrito que nos ocupa. Sin embargo, conviene que, antes de entrar en ese siglo XXI, volvamos al XIX y, en concreto, a ese imaginario paseante que, sale de las murallas, atraviesa uno de los puentes que cruza el río Turia y se dirige hacia la Alameda para respirar el aroma de las cercanas huertas y naranjos y leer a Baudelaire.

Pocos años después de esta escena, con las murallas ya en el recuerdo, nacía Vicente Blasco Ibáñez, con cuyo nombre se rotulará, transcurrido bastante tiempo, una de la avenidas más importantes de este distrito. El mismo año en que Blasco nació (1867), fallecía Baudelaire.

Volver a mirar el entorno

Si nos hemos referido a este escritor francés se debe a un hecho muy sencillo: sus aportaciones dotan de un nuevo valor a lo moderno y a lo urbano. Esta mirada hace que su actitud aliente una relación con el entorno que, desde nuestro punto de vista, va a estar presente en la atmósfera urbana que a comienzos del siglo XX caracterizará el desarrollo arquitectónico y ciudadano operado alrededor del paseo de la Alameda.

En *El pintor de la vida moderna* Baudelaire apuesta por un concepto de belleza apoyado en lo histórico y en lo actual. Esta concepción le lleva a integrar en la categoría de lo bello elementos que guardan relación tanto con lo cambiante y variable como con lo inmutable e invariable: "Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana."¹

Esta apreciación pone de relieve algo que afecta directamente a la noción de modernidad. Lo moderno no significa lo reciente ni lo último, tampoco lo que marca una ruptura absoluta con el pasado. Desde su punto de vista, lo moderno se relaciona con el presente, pero siempre y cuando ese presente se muestre como algo que es heroico. La heroización no intenta divinizar el presente ni anquilosarlo. Tampoco hay que entender este proceso como un ensalzamiento de lo fugitivo. La actitud del ser humano moderno, tal y como es caracterizada por Baudelaire, responde a un planteamiento diferente: "Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, y extraer lo eterno de lo transitorio." Debido a ello: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable."²

El modelo que mejor representa su posición es encontrado por Baudelaire en esa figura "vaga", pero "altanera" y "de casta provocadora" que encarna el dandi.³ Éste constituye una referencia que sólo parece que pueda concebirse desde una perspectiva totalmente urbana. Si nos resulta impensable la existencia de un dandi rural, ello se debe a que su figura sólo cobra verdadero sentido dentro de un mundo moderno y urbano. El dandi es alguien "rico, ocioso" y, que incluso se encuentra "hastiado", pero que "no tiene más profesión que la elegancia" y su interés por "combatir y destruir la trivialidad" a través del cultivo de "la idea de lo bello en su persona." A su vez, el dandismo se entronca con la "distinción" y con una paralela "simplicidad absoluta", con la "ligereza de paso" y la "certeza de maneras", "con el espiritualismo" y con "el estoicismo." Finalmente, y es lo que más nos interesa destacar, supone "el último destello del heroísmo en las decadencias."

Mediante esta caracterización, el dandi actúa, al igual que la modernidad, captando lo que hay de heroico en el momento presente. Una vez más este sentido de lo heroico nos remite a lo que de permanente existe en la impermanencia y, por ello, a ese carácter transformador que el artista efectúa sobre lo actual.

Sin embargo, el análisis que realiza Baudelaire trae consigo una consecuencia que consideramos importante: el dandismo y lo moderno requieren de un entorno que tiene que ser el de un presente interpretado desde lo heroico. Para el escritor francés no hay duda alguna: nuestra época también es poseedora de una belleza que es "inherente a las nuevas pasiones" que vivimos. Para descubrirla nuestro autor nos señala que tan sólo tenemos que saber mirar, es decir, que tan sólo tenemos que saber fijar la atención en nuestro más directo entorno: el propio -en su caso- de una ciudad contemporánea como París, ocupada por un sinfín de habitantes que diariamente pululan por ella de forma heroica.



En 1974, poco más de un siglo después de haber sido publicadas estas palabras, otro escritor parisino, Georges Perec -citado al inicio de estas páginas-, planteará una necesidad similar: la que tenemos de poder volver a mirar la realidad más inmediata. Tanto para Baudelaire como para Perec es necesario recuperar una forma de ver. Para hacerlo sólo tenemos que aproximarnos al entorno y a su aparente insignificancia.

En este sentido, para Baudelaire, la ciudad y sus gentes generan un espacio físico y de relaciones donde lo maravilloso tiene todavía cabida y puede manifestarse. Reconocer este espacio de posibilidades tan sólo requiere una mirada moderna: es decir, una mirada que sepa encontrar la belleza de nuestro presente a través de un mundo que, al estar -como no puede ser de otro modo- tan integrado en nuestras vidas, llega a formar parte del aire que respiramos: "La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera, pero no lo vemos."⁴ Esta idea, repetimos, será paralela a la formulada por Perec. Éste invitará a "descifrar un trozo de ciudad" y a "deducir evidencias" a partir de la misma.⁵ El objetivo que con ello pretende conseguir es aumentar nuestra capacidad de visión y hacer que el lugar habitual se transforme, aunque sea "durante un brevísimo instante", en algo desconocido, es decir, "en una ciudad extranjera." Una ciudad que, al ser vista casi por primera vez, nos remita a un entorno diferente: "que el lugar se convierta en un lugar extranjero, que incluso ya no se sepa que esto se llama una ciudad, una calle, inmuebles, aceras..."⁶

A partir de Baudelaire y de autores contemporáneos al mismo, lo moderno trae consigo una manera de introducir lo real en el arte que provoca que éste entre en una dinámica de apropiación de áreas y temáticas que no eran consideradas como artísticas. Se puede decir que la realidad artística se amplía, ya que se apropia de aspectos que hasta el momento quedaban fuera de la misma. Desde esta perspectiva, la representación del

entorno urbano, no debe ser tomada como un descubrimiento moderno. Sin embargo, y se trata de un simple ejemplo, a pesar del escaso siglo transcurrido entre los paisajes ciudadanos de los veduistas venecianos y el interés urbano de Baudelaire, media entre ambos algo más que unos años.

La distancia existente ya no es medible temporalmente. La distancia que ahora surge es conceptual: se trata del paso de un mundo convencional a un mundo moderno. Simbólicamente y tomando como punto de referencia la realidad urbana, este cambio se observa en la ya mencionada destrucción que las ciudades realizan de sus murallas. La ciudad -tal y como sucederá con Valencia- ya no será desde entonces una realidad cerrada sobre sí misma, sino un espacio sin fronteras que se abrirá al exterior. De la ciudad tradicional vamos a pasar a la metrópoli contemporánea e industrial. Ésta será no sólo un fondo o un decorado, sino un nuevo sujeto artístico.

Aunque en corrientes como el Futurismo este hecho resultará evidente con absoluta claridad desde su primera manifestación pública, ello no impide que descubramos en otras corrientes plásticas tendencias similares. Al respecto no debemos olvidar que el Impresionismo había dedicado una parte importante de su actividad a pintar la vida urbana y aunque no se centre, como harán los futuristas, en cantar "las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas",⁷ las escenas de cafés y paseos urbanos permitirán dirigir la atención hacia ese entorno moderno que Baudelaire había teorizado. Un entorno que Valencia configurará en un sentido muy determinado en lo que, con el paso del tiempo, será el Distrito 6.

1 Baudelaire, Charles, "El pintor de la vida moderna", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999 (2ª ed.), p. 351.

2 Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 361.

3 Todos los términos aquí entrecorriados pertenecen a Baudelaire, Charles, *op. cit.*, pp. 377-380.

4 Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 187.

5 Perec, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2004 (4ª ed.), p. 86.

6 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 88.

7 Marinetti, Filippo Tommaso, "Fundación y Manifiesto del Futurismo", en San Martín, Francisco Javier, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián, 1992, pp. 97-98.

Imágenes y *anti-imágenes*

Tal y como acabamos de observar, la representación del entorno urbano encuentra en las vanguardias artísticas del siglo XX un momento de expansión. Las muchedumbres y la agitación ciudadana asumen una relevancia tan específica que se puede señalar que las vanguardias surgen como movimientos urbanos que encuentran en la vida ciudadana y en sus metáforas asociadas (maquinismo, progreso técnico, dinamismo, velocidad...) un nuevo material artístico a partir del cual el paisajismo tradicional se transforma.

En este contexto tan marcadamente *despaisajizado* en el que el entorno natural ve sustituido su influjo por el reconocimiento de una realidad urbana llena de tensiones, queremos destacar el análisis que sobre la obra de George Grosz, auténtico retratista del Berlín posterior a la 1ª Guerra Mundial, realiza Günther Anders. Yendo más allá de la evidente lectura urbana y sus paradojas, Anders plantea una interesante apreciación dirigida a evaluar el alcance de la aportación del conocido artista alemán. A pesar del realismo que caracteriza su pintura, el valor de la misma se sitúa en el hecho de que no debe ser entendida como una imagen, sino como una *anti-imagen*. Desde esta perspectiva, sus obras pueden ser entendidas como tales, ya que las mismas no poseen un carácter decorativo -sólo relacionado con la imagen-, sino una voluntad de crítica radical que las hace especialmente destructivas. El objetivo de Grosz va dirigido a aterrorizar al espectador y este hecho, a juicio de Anders, es el que dota de relevancia y significado a su obra. El valor de ésta, por tanto, se basa en el hecho de que la imagen no tiene por qué agradar o complacer.

Se podrá señalar que el arte ha estado repleto de imágenes llenas de horror y desagrado, sin embargo, Anders pone de relieve una circunstancia: incluso en su horror las imágenes del pasado resultan hasta cierto punto acogedoras, es decir, poseen una determinada elegancia que las hace visualmente tolerables. La ruptura de Grosz con la tradición actúa como reflejo de una

nueva situación: la imagen ya no resulta cordial. "Colgar un desastre enmarcado, escombros surrealistas o tachistas en las paredes de villas sólidas e intactas, como si se tratase de decoraciones o muebles de prestigio, era considerado como algo chic. Y, naturalmente, aún hoy ocurre lo mismo. Al menos en lo que le concierne, Grosz rompió por completo con ese ilusionismo, con esa ausencia de destrucción en el mundo de las imágenes."⁸ Lo que con ello quería conseguir era evidente: "A diferencia de los artistas académicos, su arte no tenía por objeto el mundo objetivo, sino la destrucción del mundo objetivo."⁹

Es por esta causa por la que las imágenes de Grosz poseen para Anders un primitivo valor disuasorio. La imagen no busca agradar. La imagen se convierte en un arma. No es tanto un talismán o un amuleto, como una herramienta, un instrumento.

En Grosz -y es lo que ahora queremos destacar- Berlín y sus moradores dejan de ser imágenes para transformarse en *anti-imágenes*. Este hecho cobra un importante sentido, puesto que guarda relación con esa necesidad de ver a la que con anterioridad nos referíamos. Aunque nos encontremos con *anti-imágenes* éstas poseen una sorprendente cualidad: por muy negativas que resulten, nos permiten ver, ya que hacen que determinados hechos y circunstancias sean visibles.

Al respecto, resulta interesante comprobar cómo en un momento como el que ahora estamos viviendo -en el que las ciudades desean proyectar una imagen muy precisa de sí mismas para a través de ésta publicitar la propia ciudad como marca turística-, el análisis de Anders puede sernos de utilidad para iniciar nuestra aproximación al Pla del Real de la ciudad de Valencia, un conjunto configurado por cuatro barrios (Exposició, Mestalla, Ciutat Universitària y Jaume Roig) que, funcionen o no como auténticos barrios, se integran administrativamente en el Distrito 6. Un distrito cuyo entramado y diseño se configura durante una centuria con inter-

venciones muy diversas a lo largo de todo el siglo XX. Este hecho propiciará que la realidad urbana ante la que nos encontramos se convierta en reflejo de la evolución arquitectónica y urbanística de la Valencia del pasado siglo. Reflejo que hará que el Pla del Real actúe como imagen -y no sabemos si también como no premeditada *anti-imagen*- de un conjunto de sueños, tal y como a continuación tendremos ocasión de observar.

Al igual que sucedía en nuestro último trabajo vinculado al presente estudio,¹⁰ el acto de caminar, es decir, el acto que supone la apropiación de la ciudad a través del contacto íntimo y vivencial que otorga el paseo, se convierte en el instrumento indispensable de un acercamiento que nos va a llevar más allá de la proyección panorámica de la imagen (y *anti-imagen*) contemporánea de ciudad. Caminar, escribía recientemente Francesco Careri, artista, arquitecto y miembro del Laboratorio Stalker y del Osservatorio Nomade de Roma, "es un instrumento estético con el que explorar y transformar la ciudad actual. Caminando y perdiéndose, el hombre paleolítico empezó a construir el paisaje natural que le rodeaba, y caminando y perdiéndose, en el último siglo se han formado las categorías con las que interpretar los paisajes urbanos en los que vivimos."¹¹ Debido a ello, el hecho de caminar nos permite reconstruir la ciudad y ponernos en situación de poder volver a mirar.

"Caminando sin rumbo fijo emergen del territorio nuevas preguntas y nuevas respuestas a cuestiones irresueltas de la ciudad actual."¹² Esta posibilidad es la que nos permite señalar que el recorrido realizado a través de este Distrito 6 -un recorrido cuya huella recogen las imágenes aquí presentadas- haya estado dominado por una sensación que, en barrios de construcción más reciente, se hace todavía mucho más patente: el predominio de lo visual en relación con nuestra experiencia del espacio. Este hecho, asentado en la distanciamiento del entorno, provoca un empobrecimiento sensorial, ya que supedita nuestra espacialidad a una realidad tan sólo ocular.

La necesidad de tocar el paisaje urbano

A medida que nos alejamos del centro, del centro que pertenece al pasado y que genera lugares y micro-entornos, resulta más complejo poder mirar y percibir multisensorialmente. Andar se transforma en un acto casi aburrido y vacío debido a las largas distancias que se han de atravesar y al ensordecedor ruido de los automóviles. No obstante, en nuestro afán por una reivindicación prácticamente baldía de estas dos acciones -andar y tomar la ciudad como suceso fenomenológico-, recorreremos el Pla de Real buscando a través de una mirada ampliada no sujeta a lo visual lo que, parafraseando al arquitecto Juhani Pallasmaa, son los ojos de la piel.

Pallasmaa incide sobre la importancia que tiene el sentido del tacto en nuestra experiencia perceptiva del espacio y en nuestra comprensión del mundo. A través de esta posición pretende crear una especie de cortocircuito conceptual entre el sentido dominante de la vista y la modalidad sensorial del tacto, este último reprimido en la percepción de nuestro entorno: "Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto."¹³

¿Cómo caminar intentado tocar la ciudad? No resulta fácil hacer un recorrido háptico, tal y como define Pallasmaa a este vivenciar el entorno, huyendo del pre-

8 Anders, Günther, *George Grosz*, Maldoror Ediciones, Vigo, 2005, p. 15.

9 Anders, Günther, *op. cit.*, p. 18.

10 Santiago, Paula, "Microentornos: la experiencia de lo mínimo", en Aldás, Joaquín y Santiago, Paula, *La ciudad contrapuesta*, Contrastes Culturales, Valencia, 2007, pp. 34-41.

11 Careri, Francesco, "Zonzo", en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 197.

12 Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 199.

13 Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 10.

dominio visual que supone el "paradigma ocularcentrista." Esto se pone de relieve de forma mucho más patente en una cultura como la nuestra: tan dirigida hacia el ojo y tan jerárquicamente sistematizada en lo relativo al protagonismo de unos sentidos sobre otros. Una circunstancia ésta que los nuevos dispositivos tecnológicos -vídeo, ordenador, móviles con pantalla, etc.- no han hecho más que agudizar.

La ciudad contemporánea continúa privilegiando la vista. Materiales reflectantes como el vidrio cobran, por ello, un gran protagonismo en las zonas recientemente urbanizadas del Distrito 6. Si bien no puede afirmarse que la totalidad de calles que lo configuran responde a un mismo modelo urbano, sí podemos sugerir que existe en éste la tendencia hacia una estructura de ciudad panorámica determinada por la visualidad. Esto hace que resulte complejo poder percibir el sonido o el tacto de una ciudad que ha sido concebida desde la vista y para la vista. Este predominio visual ha llevado a algunos autores como Paul Virilio a hablar de una *ciudad sobrepuesta*. Es decir, una ciudad hecha a partir de arquitecturas de materiales altamente procesados y con acabados pulidos, brillantes y reflectantes, donde el objetivo se centra en lograr una máxima luminosidad estética. Lugares, en definitiva, en los que los trazos dibujan perfiles desmaterializados insinuando un entorno sin peso ni consistencia.

A pesar de lo señalado, la diversidad temporal que abarca este distrito permite que un recorrido por el mismo nos sorprenda por sus diversos matices sensoriales. Si es cierto que "toda ciudad tiene su propio eco" y que "la experiencia más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad",¹⁴ este hecho todavía puede ser captado dentro de la trama urbana que configura este distrito. La secuencialización existente en las intervenciones urbanas realizadas, permite que podamos aproximarnos en un breve espacio a una evolución temporal en la que los sueños de todo un siglo encuentran su materialización.

"El silencio de la arquitectura -señala Pallasmaa- es un silencio receptivo, que hace recordar."¹⁵ Este mecanismo es el que permite que podamos detectar en este distrito los ecos de un recuerdo que, en realidad, es el del sueño de diversas generaciones. Unas generaciones que en 1909 fueron capaces de construir, desde la *tabula rasa* de un espacio periférico, los 164.000 metros cuadrados de una Exposición que marcará un antes y un después en la ciudad de Valencia.

Ahora bien, si observamos las fotografías de la época en la que se muestran algunos de los edificios, en la actualidad ya desaparecidos, construidos con motivo de la Exposición Regional; o si, paseando por la zona, tropezamos con el Palacio de la Exposición, o con la Tabacalera, o con el edificio de La Cigüeña, o con La Lanera -recientemente restaurada y convertida en hotel de lujo-, podremos llegar a una conclusión: los sueños de una Valencia que en aquellos momentos no superaba los 250.000 habitantes, permitieron crear la realidad urbana de un espacio que durante un siglo no ha dejado de soñar. Ahí están para atestiguarlo construcciones tan singulares como la de la antigua Facultad de Farmacia o la de Medicina o, la más reciente, de la antigua Facultad de Derecho. O también están para corroborar lo dicho edificios como los de los chalets de los periodistas, o la Piscina Valencia, o el Archivo del Reino, o el edificio Europa, o la segunda sede del Ayuntamiento, o el Palau de la Música, o los cuarteles de San Juan de Ribera... O colegios como el Alemán, el del Pilar, el de Guadalaviar, el del Primer Marqués del Turia, etc.

Todos estos ejemplos sirven para poner de relieve un hecho: con cierta frecuencia tendemos a confundir el concepto de ciudad con la forma, uso y estructura de sus edificaciones. Sin embargo, la ciudad no sólo es un simple conjunto de edificios y elementos urbanísticos. La ciudad siempre supone algo más. Y en el presente distrito ese algo más abarca con claridad la materialización de unos deseos. No cabe duda de que la ciudad es resultado de su historia, pero en este caso, su historia

es el resultado de la superposición de unos sueños. ¿Cómo sueña este distrito? O, planteado la cuestión desde otro punto vista más directo: ¿puede una ciudad soñar?

No sabemos si la ciudad sueña, lo que sí sabemos es que a lo largo de la historia, la ciudad se ha constituido en numerosas ocasiones como espacio de la materialización de los sueños de algunos de sus habitantes que, desde diferentes perspectivas y disciplinas, han visto en la urbe el lugar donde desplegar sus anhelos. Unos anhelos que en este Distrito 6 han adoptado, a través de los materiales constructivos utilizados, una peculiar fisonomía que ha llevado del estuco a la piedra, de la piedra al hormigón y del hormigón al reluciente y pulido vidrio. Desde esta perspectiva, el Pla del Real reúne en sí mismo algo más que el recorrido por un transcurso temporal, ya que lo que aquí converge es un cúmulo diverso de deseos.

Sueños son los que concita cada domingo Mestalla. Sueños son también los que albergan los miles de estudiantes que recorren a diario las facultades del campus universitario de Blasco Ibáñez. Y un sueño fue, a su vez, el que el citado Blasco tuvo para Valencia. Al respecto no hay que olvidar que, con independencia de su faceta como escritor, Blasco alcanzó una importancia política que se remonta a su elección como diputado por la ciudad en 1898. Para el autor de *Cañas y barro* la urbe era la expresión de la modernidad, del progreso, del ideal ilustrado y de la libertad. De ahí que, inmerso en estas ideas soñara -tal y como él mismo apuntó sin ningún sentido metafórico- con un paseo que uniera Valencia con su mar. Se trató de un sueño que intentó materializar a través del proyecto del Paseo al Mar, un paseo que hoy lleva su nombre y que, en la actualidad, transcurridos cien años, continúa siendo sueño de algunos y pesadilla de otros, que ven en su trazado el fin de toda una memoria y de una vida compartida.

Ahora bien, la conjunción de todos estos sueños dota de una paradójica irrealdad a este distrito. De hecho, los barrios que integran el Pla del Real responden a una especificidad de funciones que contribuyen, dada su compartimentalizada estructura (administrativa, deportiva, universitaria, hospitalaria, militar, residencial...) a la propia ruptura con la idea de barrio. Quizás, por este motivo, nos hallemos ante un distrito repleto de singularidades que ponen de relieve la propia crisis que el concepto de barrio vive en la actualidad. Con todo, cuando dentro de un contexto global, dominado por la *ciudad genérica*,¹⁶ se alude a la idea de singularidad, se ha de tomar el término con una gran precaución. Aunque se hable de una ciudad o de un distrito en singular -ya que siempre se destaca la especificidad de los mismos en relación con otros- la singularidad de cualquier urbe resulta contradictoria, puesto que el modelo actual responde a un paradigma en el que lo específico de la identidad desaparece en favor de la eficacia de los elementos que están configurando la estructura urbana.

Sin embargo, no hemos de precipitarnos en nuestras conclusiones. Aunque la ciudad genérica sea una ciudad sin historia en la que cualquier emoción queda anulada, en el presente distrito todavía perduran las huellas de quienes lo soñaron. Quizás sea, por ello, por lo que sea posible concebir el mismo como el espejo de una ciudad que, al mirarse más allá del río, quiso trazar una nueva imagen de sí misma. ■

14 Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 52.

15 Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 54.

16 Véase Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

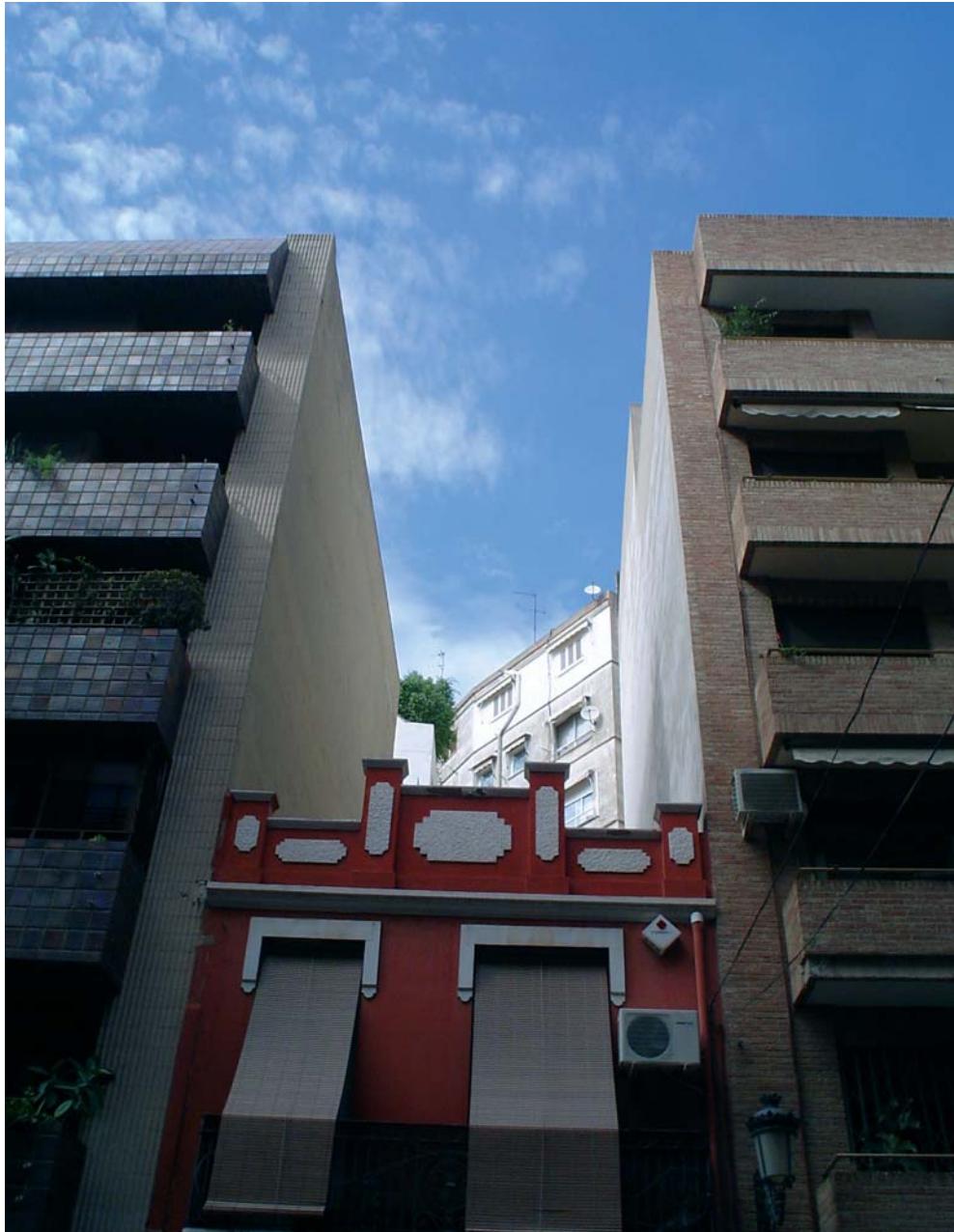












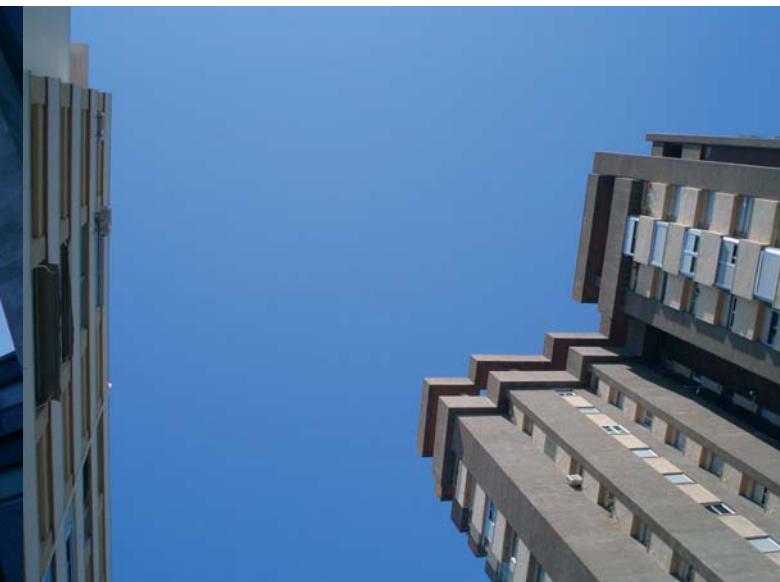














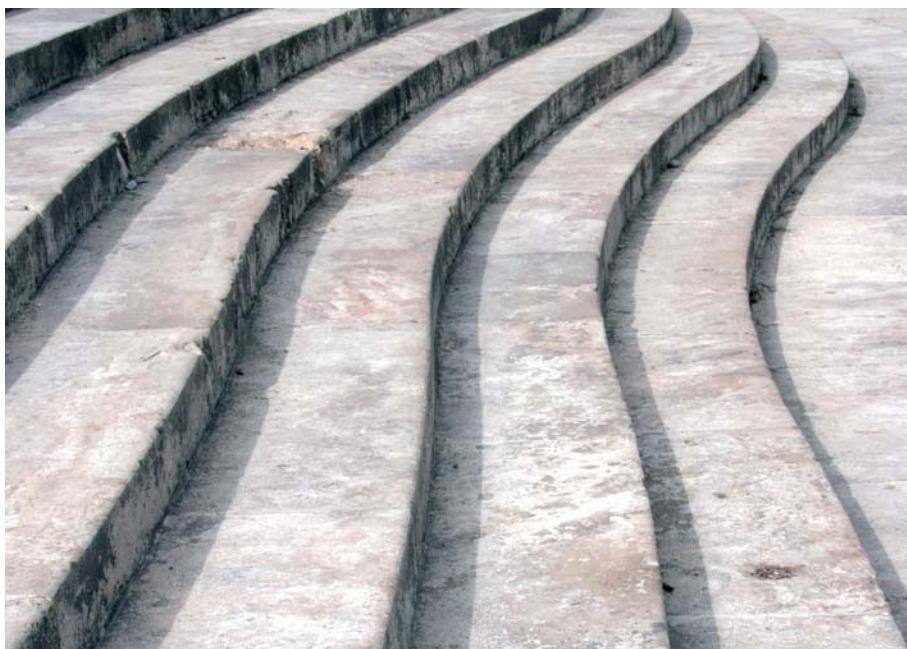
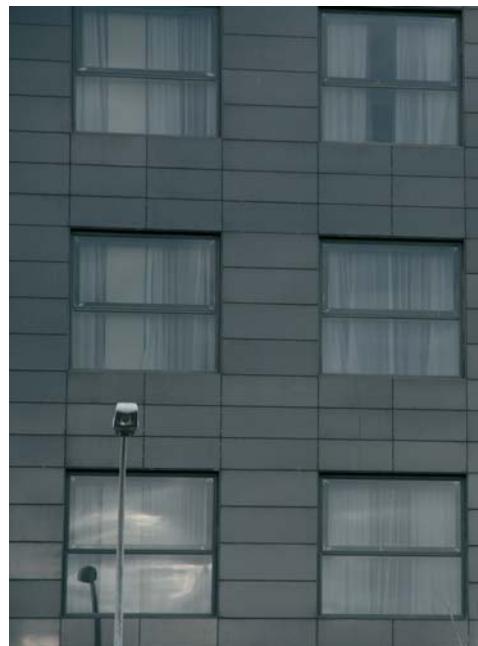








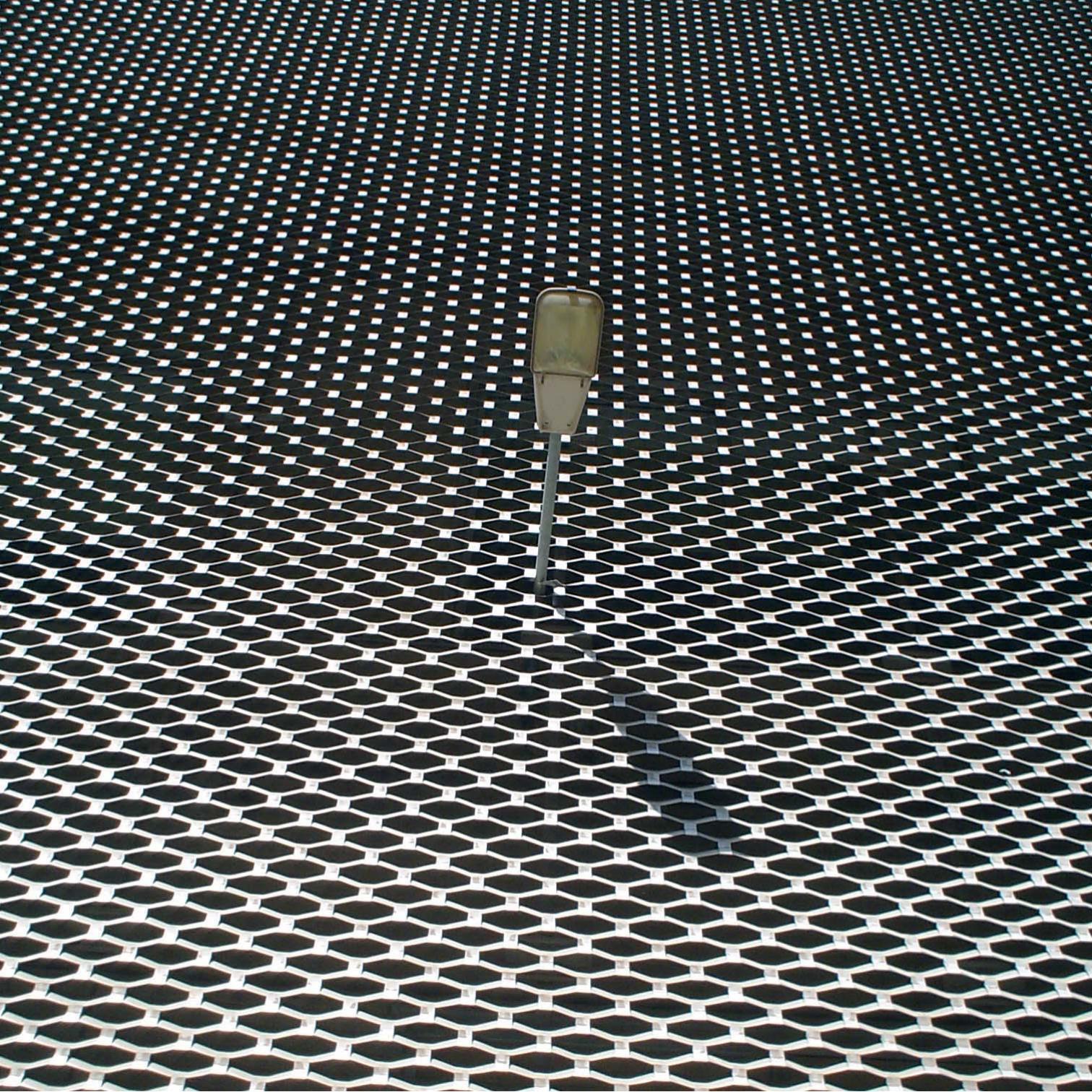




























CHE QUE BO



© TEXTOS
LOS AUTORES

© FOTOGRAFÍAS
JOAQUÍN ALDÁS: Páginas 1 - 33
PAULA SANTIAGO: Páginas 34 - 72

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN
DE LA EDICIÓN
JOAQUÍN ALDÁS
PAULA SANTIAGO

DISEÑO GRÁFICO
LUIS ARMAND
BOKE BAZÁN

EDITA
CONTRASTES CULTURALES
<http://www.contrastes.info/>

ISBN
978-84-612-7833-6

DEP. LEGAL
V-466-2009

COLABORACIÓN
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
DEPARTAMENTO DE PINTURA DE LA UPV
CENTRO DE INVESTIGACIÓN ARTE Y ENTORNO
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN PINTURA Y ENTORNO

LA EDICIÓN DE LA PRESENTE PUBLICACIÓN HA CONTADO CON UNA AYUDA I+D DE LA CONSELLERIA DE EMPRESA, UNIVERSIDAD Y CIENCIA DE LA GENERALITAT VALENCIANA DESTINADA AL PROYECTO: *LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS URBANO. VLC: DISTRITO ABIERTO*. (REFERENCIA DEL PROYECTO: GV06/004)



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE VALENCIA



DEPARTAMENTO DE PINTURA

art
entorno
CENTRO DE INVESTIGACIÓN

DISTRITO ABIERTO

VLC

9 788461 278336

