▲ Fig.1 Fotograma de *El río* (*The river*). Jean Renoir, 1951

Cinco escenas fílmicas

Cinco formas de habitar los espacios domésticos en torno a un árbol

Ricardo Devesa

1. *El río* y el árbol de la vida

Jean Renoir rodó íntegramente en la India el filme *El río*, (*The River*, 1951), una adaptación de la novela homónima y autobiográfica de Rumer Godden. Su trama argumental narra las vicisitudes amorosas que sufren tres jóvenes tras la llegada del apuesto capitán John (Thomas E. Breen). Dos de ellas son hermanas, Harriet (Patricia Walters) y Valerie (Adrienne Corri), y pertenecen a una extensa familia inglesa que reside en la India tras la guerra; la otra joven, Melanie (Radha Burnier), es hindú aunque de padre inglés, y es la vecina de las hermanas. Las ilusiones, y frustraciones, a las que se ven abocadas las tres, tras enamorarse del capitán, es la base argumentativa del filme. Sin embargo, la fascinación que la India produjo en Renoir, hizo que *El río* se convirtiera también en un exaltado documental sobre la cultura místico-religiosa de este país.¹ Una cultura, la hindú, que se caracteriza por su concepción animista. Ésta idiosincrasia es la que describe la voz en off de Harriet (la adolescente inglesa que narra desde su punto de vista los recuerdos de su vida en la India), al inicio del filme, donde explica que “para los hindúes, todo el Universo es Dios. Y ya que Dios está en todas partes, es natural adorar un árbol, una piedra, un río. Todos ellos declaran la presencia de Un Ser Supremo”.

La casa de la familia, próxima al río, alberga en su jardín un *Pippal* (*figus religiosa*) o higuera sagrada. Harriet asemeja este árbol a una casa: “Había una higuera sagrada en medio de nuestro jardín. De sus ramas crecían tentáculos que penetraban en la tierra. El árbol se parecía a una casa, un laberinto donde muchos misterios estaban ocultos”. Efectivamente, el gigante *pippal* es el verdadero espacio doméstico donde acontece la historia. Bajo éste árbol ocurren los flirteos entre el capitán y Valerie, su hermana mayor. La pelea entre las mismas hermanas por el amado. Los juegos y celebraciones de toda la familia. Y el cambio de las estaciones que se hace patente al mostrar un detalle de sus hojas y ramas en algunos fotogramas. Harriet también relata lo importante que es este árbol para los seguidores del budismo y el hinduismo: “Fue bajo tal árbol que el Príncipe Gautama se sentó para meditar, y se elevó a las alturas más altas de conocimiento para convertirse en Buda. Las mujeres hindúes vienen al árbol para adorarlo y rezar por la bendición de un hijo”. En la actualidad, muchos santos hinduistas y budistas (*sadhús*) aún meditan debajo de estos árboles sagrados.

La higuera sagrada de su jardín también se convierte para ellas en un espacio significativo. El árbol es pues quien organiza espacialmente algunas de las secuencias más importantes del filme y, además, lo pauta temporalmente al evidenciar las cuatro estaciones del año, junto a las equivalentes celebraciones que festejan los hindúes. Festejos que, de hecho, pautan igualmente el devenir amoroso de las protagonistas. La cinta se inicia pues con la celebración de la llegada del invierno, la fiesta llamada *Diwali*, y termina con la colorida tradición que conmemora la llegada de la primavera. El árbol, como el río, es, por consiguiente, una metáfora del propio curso de la historia vital de los personajes: un flujo en continuo cambio, aunque asimismo, en constante repetición. Un árbol de la vida.²

2. *El sacrificio* y el árbol del tiempo

Andrei Tarkovski inicia su filme *Sacrificio* (*Offret*, 1986) recorriendo, lentamente, de abajo arriba, el cuadro *La adoración de los Reyes Magos* (obra de Leonardo Da Vinci,1481), mientras se escucha el suave sonido del mar batiéndose en una orilla y el canto de unas gaviotas. Este plano de *travelling* sobre el lienzo, barre el eje vertical de un árbol florido representado en la pintura de Leonardo. Los sonidos del agua se corresponden con lo que aparece, acto seguido, en un plano general que muestra al protagonista, Alexander (Erland Josephson), plantando un árbol, aunque seco, a orillas de un lago y al lado de un camino rural.

A continuación transcribo la fábula que éste le cuenta a su hijo mientras asienta el árbol:

Hace muchísimo tiempo, un monje muy viejo de un monasterio ortodoxo, plantó un árbol seco en una montaña. Era igual que éste, y le dijo a su discípulo llamado Iván Loann, que regara el árbol cada día, hasta que reviviese. [...] Y desde entonces, todos los días por la mañana temprano, Loann llenaba un cubo y partía a la montaña, y al atardecer, volvía al monasterio. Así lo hizo durante tres años, hasta que un maravilloso día, cuando fue a regar su árbol como siempre lo hacía, vio algo excepcional, toda su copa se hallaba repleta de hermosas flores. Digan lo que digan, esa manera de proceder puede darte resultados excepcionales. Es decir, que si todos los días a la misma hora, sistemáticamente, hiciéramos lo mismo estableciendo un ritual, el mundo sin duda alguna cambiaría.

El árbol, como el río, es, por consiguiente, una metáfora del propio curso de la historia vital de los personajes: un flujo en continuo cambio, aunque asimismo, en constante repetición. Un árbol de la vida.

Esta escena está registrada en única toma, de una larga duración de 10 minutos —la duración de un rollo entero de película en una cámara profesional—, y se conforma mediante un movimiento de cámara lento y pausado. De este modo, Tarkovski logra crear un tempo en la escena, un ritmo muy característico de su cine. Para el cineasta, de hecho, el ritmo no es “una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos. [...] se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede

reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo”.³ Por consiguiente, esta larga secuencia inicial, expone la fe de Alexander en que el milagro solo puede darse desde la perseverancia.

Esta secuencia introductoria, con el cuadro de Leonardo y la fábula narrada por el padre, se convierte pues en una metáfora del sacrificio que realizará Alexander para evitar que estalle una guerra nuclear, la alarmante noticia que escucha toda la familia en el televisor. Alexander promete renunciar a su propia casa y a no ver a sus seres queridos si la anunciada guerra atómica no estalla. Esa misma noche conjura tal sacrificio, al pasarla con su extraña sirvienta, una bruja con supuestos poderes paranormales, encuentro auspiciado por Otto, su cartero y amigo. Tras despertarse al día siguiente, la guerra no ha empezado. Es más, nadie de sus familiares sabe nada de ella. Es entonces cuando Alexander entiende que debe perpetrar el sacrificio: quemar su casa. Junto a sus posesiones, sorprendentemente, también arde un árbol situado cerca de la casa. Tras el incendio únicamente quedan en pie el tiro de la chimenea de piedra y el tronco y las ramas del árbol ennegrecidos: dos *axis mundi* fundacionales a través de los cuales, como afirma Mircea Eliade, “el hombre puede comunicarse con las potencias celestes”.⁴

El último plano de *Sacrificio* vuelve a ser filmado en el mismo lugar donde empezó la película, es decir, en la orilla del lago donde plantaron el hijo y el padre el árbol seco. Sin embargo, ahora, su hijo aparece llevando un cubo de agua para regarlo. El niño realiza su propio ritual convencido por la fábula que le contara su padre, con el fin de revivir el árbol muerto. En los últimos minutos del plano de esta escena, la cámara recorre el tronco del árbol seco en un travelling ascendente hasta llegar a la copa, como hiciera con el cuadro de Leonardo al empezar el filme. Así es como Tarkovski muestra por tanto “el ritmo [que] surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su ‘búsqueda del tiempo’”.⁵ Un sentimiento de sacrificio y fe que el propio Tarkovski también experimentó como artista exiliado en ésta, su última y autobiográfica, película.

3. *Las cenizas* y el árbol de la ceguera

En España, el filme *The Willow Tree* —el sauce llorón— (*Beed-e majnoon*, 2005), obra del cineasta iraní Majid Majidi, se tituló *Las cenizas de la luz*. Ese nombre alude al trágico final en el que el protagonista, Youssef (Parviz Parastui), —un profesor que se quedó ciego a los ocho años tras un incendio y que acaba de recuperar la visión tras una operación—, incendia todos sus manuscritos y recuerdos en el patio ajardinado de su casa. De entre las cenizas encuentra una carta que le ha remitido su compañero de la clínica de París, Morteza, donde recuperó milagrosamente la visión. Durante su estancia en la clínica, ambos se hicieron amigos mientras paseaban juntos por el bosque cercano, recogiendo nueces. Allí fue donde el “ciego” profesor le contó a su nuevo amigo que los sauces le traían suerte, sauces que había en el bosque, y que también poseía uno de ellos plantado en el jardín de su casa.

Sin embargo, tras recuperar la vista, el profesor percibe otra realidad que no le gusta. Siente que vivía encarcelado con su mujer e hija en su reducido paraíso, sin haber vivido en realidad los placeres de la vida. Verle supone por tanto odiar su presente y desear otra mujer que para él es ahora más “bella” que su esposa. Otra vida más “interesante” y que existe más allá de la cárcel en que se ha convertido su casa. Recuperar el sentido de la vista le supone, por tanto, perder la sensibilidad que había desarrollado mediante el tacto, literal y figuradamente. Abatida su vida, destrozada su familia y quemado todo su pasado, Youssef lee las palabras que su amigo Morteza le escribe en la carta:

¡Saludos, Sr. Youssef! Realmente le echo de menos. Quise tanto verle otra vez. Dígame que es digno de verse y le diré que no es digno de verse. Después de que ha practicado la ceguera, ha visto muchas cosas maravillosas. ¿Qué le ha supuesto? Encontré un bosque lleno de árboles con nueces. Me gustaría llevarle allí algún día. Nos haríamos de nueces. ¿Qué ha estado viendo? ¿Están satisfechos sus ojos? ¡Tantas preguntas por hacer! ¿Vio usted el sauce? ¿Me gustaría saber si este todavía le trae suerte? Le envío la fotografía que le prometí, así sabe que siempre pienso en usted. Su amigo, Morteza.

En la susodicha fotografía aparecían los dos amigos bajo un enorme sauce en el jardín de la clínica de París. El sauce llorón, su amuleto de la suerte, lo percibía entonces mediante el tacto y el sonido de las hojas y las ramas mecidas por el viento. El

▼ Fig.2 Fotograma de *Sacrificio* (*Offret*). Andrei Tarkovski, 1986

plano que sigue a esta trágica escena empieza sobre un fondo negro en toda la pantalla. Una oscuridad total, la misma que la que justamente empezaba la película mientras se escuchaba la conversación de Youssef con su hija jugando en un riachuelo. La ceguera del profesor ante la vida retorna, por tanto, a la pantalla oscura. Desgraciadamente, el protagonista pierde de nuevo la recobrada vista: “Sus ojos no muestran ninguna reacción a la luz”, de nuevo, literal y figuradamente. Percibir el sauce a ciegas, a tientas, era su verdadera suerte. Verlo fue su desgracia, su ceguera.

4. La noche y el árbol expectante

Michelangelo Antonioni en su libro titulado *Para mí, hacer una película es vivir*, deja escrita su relación entre los lugares en los que rodaba y las emociones que desde ellos quería transmitir al situar allí los personajes de sus filmes. Así pues, afirma: “Cada vez que he de rodar determinadas secuencias en un ambiente real procuro llegar al lugar fijado en un estado de ‘virginidad’. Porque creo que los mejores frutos surgen del choque entre el lugar y mi estado de ánimo particular en el momento en que me dispongo a rodar. [...] Me gusta encontrarme solo en el lugar en el que debo rodar y comenzar a sentir el ambiente, ante todo sin los personajes, sin las personas”.⁶ Por eso mismo su cine es tan sugerente para los arquitectos, pues la arquitectura y los objetos filmados transmiten tantas emociones como las que consiguen sus mismos personajes.

En el centro del plano están las tres figuras de los troncos de los árboles. Los tres personajes se filtran pues entre los otros tres mudos protagonistas, los tres árboles del patio. De ese modo se produce un desdoblamiento entre los personajes reales y los árboles.

La noche (*La notte*, 1962) es un excelente ejemplo de este papel otorgado a la arquitectura y a los demás elementos de la escenografía —como por ejemplo los árboles—. Primero presentaré a los protagonistas en su peculiar situación emocional. La pareja principal del filme está formada por Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni), un ambicioso escritor e intelectual en auge, y Lidia (Jeanne Moreau), su mujer, desanimada por la monótona vida que llevan. Tras la presentación de un libro publicado por Giovanni, la pareja decide acudir a una fiesta nocturna que celebran los señores Gherardini, una familia millonaria. La fiesta tiene lugar en el jardín de su “moderna” villa situada en las afueras de la ciudad. Valentina, la cínica hija de los dueños de la casa (Monica Vitti), se aísla de los invitados resguardándose en la sala de juegos de la mansión, situada en la planta baja —la casa tiene otra planta superior—. Dicho espacio se ubica al lado de un gran patio en el que están plantados tres pinos muy próximos entre si y que atraviesan el patio en toda su altura. Hasta dicho espacio se acerca sigilosamente Giovanni, atraído por la belleza de la joven Valentina. Las oscuras siluetas de los troncos de los tres árboles del patio son testigos de las escenas de seducción, tentación e infidelidad, que acontece entre el escritor y la hija. Escenas que son contempladas simultáneamente por Lidia, su mujer, desde la planta superior, justo después de haber sabido que su querido amigo Tomaso, al cual habían visitado por la mañana en el hospital, acababa de morir.

En ese momento, filmado desde arriba, aparece en primer plano la cabeza de Lidia y al fondo su marido y la joven besándose. En el centro del plano están las tres figuras de los troncos de los árboles. Los tres personajes se filtran pues entre los otros tres mudos protagonistas, los tres árboles del patio. De ese modo se produce un desdoblamiento entre los personajes reales y los árboles. Toda la escena se ve acentuada, además, por la sombría atmósfera y el efecto de contraluz que produce el suelo bien iluminado contra las figuras oscurecidas. Dicho ambiente traduce a la perfección los sentimientos de dolor y desidia que está sufriendo Lidia; el cinismo y la apatía de Valentina; y la hipocresía y la falsedad de Giovanni. Este espacio doméstico, efectivamente, revela el estado de ánimo de los personajes, tal y como pretendía Antonioni que transmitieran sus platós.

Similares recursos son empleados al final de *La Noche*. Cuando amanece, Lidia y Giovanni abandonan la fiesta y se dirigen hacia el parque cercano a la villa, mientras suena la banda de jazz que ameniza todavía la velada. Ambos se detienen y la cámara se sitúa más arriba de sus cabezas, enmarcando así únicamente los troncos de dos de los árboles que pueblan el bosque: de nuevo surge la relación entre las figuras humanas y las siluetas de los troncos. Allí le comunica al marido que su amigo Tomaso ha muerto mientras él estaba flirteando con Valentina. Ese es el detonante de la larga conversación sobre su actual relación. El franco diálogo se escenifica con leves movimiento de cámara que aíslan a cada protagonista en sus propias cavilaciones, aunque siempre en relación con un árbol cercano. Árboles que se convierten igualmente en silenciosos espectadores de su soledad. Figuras exactantes y atentas a los sentimientos que transmiten los protagonistas de carne y hueso.

5. El verano y el árbol muerto

Algo tan cotidiano como tomar el desayuno antes de dirigirse al trabajo, o a la escuela, es el recurso que emplea Yasujiro Ozu para presentar a los personajes de la familia Mamiya en su filme *Principios de verano* (*Bakushu*, 1951). Al mismo tiempo, no obstante, Ozu también está mostrando el espacio de la vivienda tradicional donde habitan las tres generaciones de la misma familia. Concretamente, Ozu filmará la cotidianidad de sus miembros reunidos en las dos habitaciones contiguas de mayor tamaño

Por consiguiente, el árbol que aparece en este y otros tantos filmes de Ozu, no es más que un objeto que dota de sentido, distancia y belleza a la escena fílmica y al vacío de sus planos cinematográficos.

▲ Fig.3 Fotograma de *Las cenizas de la luz* (*Beed-e majnoon - Weeping Willow*). Majid Majidi, 2005

▲ Fig.4 Fotograma de *La noche* (*La notte*). Michelangelo Antonioni, 1962

▼ Fig.5 Fotograma de *Principios de verano* (*Bakushu*). Yasujiro Ozu, 1951

mayor tamaño situadas en planta baja. Dos espacios que, si bien pueden aislarse mediante las típicas puertas correderas japonesas (*fusuma*), permanecen unidos y, además, abiertos al exiguo jardín en el que existe un delicado árbol. Dicho árbol, enmarcado por las puertas, se convierte por tanto en el fondo permanente de la mayoría de las escenas domésticas que acontecen en el filme. También incluso las que se filman en la planta superior, pues desde allí todavía se sigue viendo la copa del árbol.

Así pues, el árbol se convierte en testigo permanente de todas las secuencias rodadas en el interior de la casa: el desayuno y las comidas de los miembros de la familia; las distintas conversaciones de los padres, preocupados por Noriko (Setsuko Hara), la hermana mayor del marido, Koichi (Chishu Ryu), la cual todavía no se ha casado y para la que desean encontrarle una pareja (argumento principal del filme); el abuelo que contempla desde allí el jardín; la misma estancia donde el padre se cambia de ropa cuando regresa del trabajo; el lugar donde los hijos y sus amigos se divierten jugando con el tren eléctrico; incluso es la estancia donde la madre le hace la maleta a Noriko, antes de partir de la casa para irse a vivir con su nuevo marido; y, por último, el árbol que está igualmente retratado en la fotografía que se toma la familia antes de que Noriko se case.

Durante todo el filme, curiosamente, nadie sale al jardín. Este diminuto espacio del árbol es usado, únicamente, como fondo del escenario cinematográfico. Esto mismo es lo que sucede en el escenario del tradicional teatro *Nô*, en cuyo muro trasero está representado un pino, el árbol que recuerda el origen mítico del teatro japonés.⁷ Ozu usa este jardín, y su árbol, como un espacio vacío destinado a la contemplación, algo idéntico a lo que se destinan también los jardines secos de los monasterios zen. En ambas analogías, el escenario del teatro *Nô* y en el jardín zen, los objetos que ocupan los espacios vacíos son mostrados cual naturalezas muertas: objetos inanimados, para precisamente exaltar su belleza. Tal y como ha afirmado Carlos Martí, Ozu maneja conscientemente el concepto básico del zen: “El *ma*, es decir, el espacio neutro o vacío que queda entre los objetos, procurándoles distancia y dotándolos de sentido”.⁸ Por consiguiente, el árbol que aparece en este y otros tantos filmes de Ozu, no es más que un objeto que dota de sentido, distancia y belleza a la escena filmica y al vacío de sus planos cinematográficos. En realidad, está representando un árbol estilizado, cual un bonsái o cual un típico dibujo de los pergaminos japoneses: un árbol muerto.

Cinco casos en los que los árboles, a través de la mirada de los cineastas, presentan y representan las vidas narradas en los filmes. Árboles en asonancia con los espacios domésticos y con las vidas de sus personajes.

Entre la higuera sagrada, recogida en el filme *El río*, y el árbol cultivado, podado y estilizado de la familia Mamiya en *Principios de verano*, se da un gran salto cultural en la incorporación de los árboles a los espacios domésticos en ambas civilizaciones: del árbol vivo al árbol muerto. Sin embargo, tanto la fábula contada por Alexander en el filme *Sacrificio*, como la paradoja del ciego profesor Youssef, en *Las cenizas de la luz*, los árboles se muestran como verdaderos motivos argumentales de las narraciones cinematográficas. Asimismo, los árboles filmados en *La noche*, se convierten en sigilosos protagonistas que acompañan a los solitarios y afligidos personajes. En definitiva, cinco escenas localizadas en espacios domésticos en estrecha relación con los árboles. Cinco casos en los que los árboles, a través de la mirada de los cineastas, presentan y representan las vidas narradas en los filmes. Árboles en asonancia con los espacios domésticos y con las vidas de sus personajes.

¹ Andre Bazin ya apuntó en su libro *Jean Renoir: periodos, filmes y documentos* (Barcelona: Paidós, 1999) que “la realidad geográfica y humana que [la India] le ha aportado [al filme] no es, por consiguiente, una lucidez social, sino una significación religiosa y mística. [...] La India no ha desempeñado más papel que el de un decorado, pero de un decorado moral más que geográfico”, p. 104.

² Sugiero que se consulten los siguientes textos recogidos por Chantal Maillard, ed., en *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. (Barcelona: Kairós, 2001): Rada Ivekovic, “Árbol o rizoma”, pp. 79-89 (basado en la interpretación dada por Deleuze y Guatari sobre el árbol y el rizoma); Ananda K. Coomaraswamy, “El árbol de la vida, el loto de la tierra y la rueda de la palabra”, pp. 125-157; Carmen García-Ormaechea, “Yaksini. La personificación del árbol en el arte indio”, pp. 191-196; y Chantal Maillard; “Apéndice: Árboles-templo en Benaré”, pp. 216-218.

³ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Madrid: Rialp, 2000), pp. 145-147.

⁴ Mircea Eliade. *El vuelo mágico* (Madrid: Siruela, 1995), p. 164.

⁵ Ibídem, p. 147.

⁶ Michelangelo Antonioni. *Para mí, hacer una película es vivir*. (Barcelona: Paidós, 2002), p. 64.

⁷ Véase el estudio de Javier Vives donde analiza las relaciones del teatro *Nô* con las artes plásticas, valores que van más allá de los aspectos estrictamente escénicos o dramáticos. *El teatro japonés y las artes plásticas* (Gijón: Satoni, 2010). También el artículo de José Manuel García Roig, “La tateana de Yasujiro. Sobre *El fin de la primavera* (1949) y *El comienzo del verano* (1951), de Ozu” en *DC papers* nº 21, Vol. I, 2011.

⁸ Carlos Martí. “Espacios para la espera: la arquitectura de Luis Barragán y el cine de Yasujiro Ozu”, en *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*. Valencia: Iseebooks, 2005.

Ricardo Devesa es Arquitecto por la E.T.S.A.B. y profesor en el Departamento de Composición Arquitectónica de la U.P.C.

La huerta de Valencia

Estructura y paisaje

Ignacio Díez Torrijos

La ciudad de Valencia comparte con las localidades del área metropolitana un mismo paisaje, la Huerta. Los municipios de la Vega del Turia se han disputado este ecosistema productivo junto con otros como la costa, los arrozales, el secano o el monte mediterráneo (Courtot, 1994). Este sustrato paisajístico original está transformándose de manera acelerada en las últimas décadas y esto invita a la reflexión sobre cómo ha evolucionado el paisaje y qué alternativas se abren para el futuro.

Los cambios que se están dando en el área metropolitana de Valencia están provocando un nuevo entorno híbrido, en el que ambientes agrícolas y urbanos se entremezclan en el mosaico territorial. Una transformación de los patrones paisajísticos que, en muchos casos, ha provocado la degradación del tejido agrario, de los fragmentos de la antigua matriz agrícola.

La Huerta de Valencia, lejos de haber encontrado un equilibrio, es un paisaje en estado de incertidumbre, un territorio en tensión en el que se cruzan las expectativas de los diferentes actores, generándose en múltiples ocasiones importantes fricciones y desencuentros, fruto de las presiones de diferente naturaleza que actúan sobre el territorio. De este modo, la Huerta es percibida al mismo tiempo como un espacio productivo y un lugar sin futuro, un paraje admirado y un sitio olvidado, ignorado, un legado a conservar y un territorio inacabado, un solar y una tierra fecunda, un escenario desfasado y un icono identitario.

Los espacios agrarios periurbanos de Valencia se ven sometidos a numerosas alteraciones fruto de la difícil convivencia entre los asentamientos urbanos y las infraestructuras, y un sistema de producción agrícola singular. Los impactos principales que ha sufrido el paisaje de la Huerta de Valencia podrían dividirse en alteraciones de su función, aquellos que dificultan su gestión como sistema económico, y de su estructura, aquellos que afectan a los rasgos físicos del sistema. Ambas tipologías de alteración paisajística se encuentran íntimamente ligadas, y si es cierto que existen factores de degradación que no son dependientes de la arquitectura del paisaje, también es posible afirmar, que más allá de los graves problemas socioeconómicos que causan el progresivo abandono del cultivo de tierra, se producen dinámicas territoriales que aceleran los procesos de degradación del tejido agrario por interrupción del árbol de acequias, desconexión de la red viaria rural, fragmentación del paisaje, fricción en los bordes urbanos, etc.

Atendiendo a los rasgos formales que caracterizan este paisaje se puede realizar una interpretación de su estructura como marco donde encajar las posibles modificaciones del paisaje de la Huerta de Valencia y favorecer su recualificación. La evolución del paisaje podría ser reconducida, teniendo en cuenta las percepciones de los diferentes actores, manteniendo su potencial productivo y preservando los valores patrimoniales, ambientales y sociales a partir del reconocimiento de la lógica del lugar como herramienta de trabajo.

No se pretende en ningún caso argumentar que la viabilidad agrícola de la Huerta pasa únicamente por el respeto hacia la estructura formal del paisaje, ni mucho menos, se trata de evidenciar que existen alteraciones que comprometen especialmente la sostenibilidad del sistema agrario y provocan una mayor devaluación del paisaje. De este modo, ocupaciones similares de superficie agraria por infraestructuras o nuevos desarrollos urbanos, pueden causar impactos en el paisaje muy diferentes, en función de su integración paisajística.

01. El tiempo

La Huerta es lo más próximo a un modelo territorial sostenible puesto que ha pervivido a lo largo de los siglos. La gestión de los recursos hídricos (el agua), la preservación del suelo y el cuidado de la cubierta vegetal, así como la implantación del hábitat disperso han atendido a los factores ambientales limitantes. Un paisaje histórico, producido por la perseverencia del hombre ante la naturaleza.

La imagen de la Huerta ha ido cambiando en función de los cultivos más extendidos como han sido cereales, vid, moreras, hortalizas o cítricos. Esta evolución ha sido soportada por un armazón paisajístico que ha resistido el paso del tiempo, dando cabida a diferentes modificaciones.

El paisaje de la Huerta como fruto de un devenir histórico alberga las marcas de los diferentes modos de apropiación del territorio por parte de las sucesivas sociedades que han ido ocupando un mismo espacio físico a lo largo de los tiempos. La Huerta es un sustrato paisajístico singular que responde a una lógica concreta. En las peculiaridades de este paisaje se encuentran las claves para mantener una estructura paisajística valiosa.

02. El sistema

La Huerta como paisaje agrícola de regadío se podría definir como un sistema donde sus componentes (árbol de acequias, red de caminos, cultivos y hábitat disperso), muestran profundas imbricaciones funcionales, ecológicas, espaciales y visuales. Sin la interacción que se produce entre los diferentes componentes del paisaje se pierde su identidad.

El árbol de acequias y la red de caminos que han atravesado el territorio de la llanura aluvial son los elementos generatrices a partir de los cuales se han ido compartimentando las porciones de tierra (Guinot, 2008). Sobre este sistema dendrítico se superpone el hábitat disperso que pierde densidad conforme nos alejamos la ciudad de Valencia por el norte y por el sur.

La arquitectura espacial de la huerta como tejido agrario se organiza en celdas, cuya preservación permite la viabilidad de la actividad agraria, mantiene la funcionalidad de los elementos de conexión (acequias y caminos) y da sentido a los elementos arquitectónicos.