

PANORAMA DE UN PAISAJE EN RUINAS: LA COSTA VALENCIANA DESDE LOS INICIOS DEL TURISMO

Joan CALDUCH

Hace ocho años viajábamos de Barcelona a Gibraltar por la nueva autopista Primo de Rivera, al borde del mar.

(...) Se trataba de la primera autopista trazada con exactitud, con bordes limpios, pintados de blanco, curvas con peralte y amplias panorámicas. Llevaba de los Pirineos a África. Nos impresionó ya desde la frontera, en Figueras. Los campesinos habían tomado posesión de la carretera, la querían. Y más a la altura de Valencia, donde los vecinos la habían bordeado de rosales, arbustos y palmeras, como en una fiesta. De golpe salían de un estado de cosas milenario y se encontraban en contacto con el mundo moderno, con lo que ello supone de transformación profunda, de desventuras y alegrías.

Le Corbusier¹

Cuando en 1939 Le Corbusier escribía este texto poco se imaginaba el inesperado significado que asumirían sus palabras apenas veinte años después. O tal vez sí. El mundo moderno al que alude, tejido de transformaciones

- 1 Le Corbusier, *Por las cuatro rutas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972 págs. 41-42. (edición original en francés 1941).
- 2 Esta es la interpretación de Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Madrid-México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997 (edición original en alemán 1908), que escribe: «El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica». (pág. 56). Y sobre la vuelta a la naturaleza como *contemplación* vinculada con la visión estética dice: "Una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza. (...) Por consiguiente, el afán de abstracción se halla al principio de todo arte (... pero ...) va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*". (pág. 29).
- 3 Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, comentando esta idea de Heidegger escribe: "La verdad que la obra de arte hace patente es mundo y tierra, aquello que el útil primero, y la técnica después, ocultan. La verdad de la obra de arte es una desocultación, no un representar. La historia de la técnica es la historia de la ocultación de la tierra a la que sólo el arte puede enfrentarse" (pág. 53). Es también la misma relación que Valery, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, 1990 (edición original en francés 1939 a partir de una conferencia pronunciada en 1928) establece entre el lenguaje ordinario y la poesía cuando escribe: "Dicho de otro modo, en los empleos prácticos o abstractos del lenguaje que es específicamente prosa, la forma no se conserva, no sobrevive a la comprensión, se disuelve en la claridad, ha actuado, ha hecho comprender, ha vivido. Pero, por el contrario, el poema no muere por haber servido; está expresamente hecho para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser" (pág. 147).
- 4 Véase por ejemplo Goethe, Johann Wolfgang, *Obras completas* (tomo III), México D. F.: Aguilar, 1991 (traducción de Rafael Cansinos) donde en su viaje a Italia ante el paisaje de Trento escribe: «En la tierra, junto al río, lomas arriba, está todo tan prietamente plantado, que piensa uno que una cosa ha de ahogar a la otra: vides, maíz, moreras, manzanos, perales, membrillares y nogales. Por encima de los muros asoma vivaz el sauco». Y más adelante añade: «Si cualquiera que viva en el Sur y del Sur traiga su origen percibiera este mi entusiasmo, me reputaría por muy pueril. ¡Oh, lo que aquí expreso hace largo tiempo que lo sabía, en tanto hube de aguantarme con un mal cielo, y ahora puedo abandonarme de buen grado por excepción al sentimiento de esos goces, que siempre debiéramos de haber gozado como una eterna necesidad natural!». (pág. 1051).

profundas, cuyas primeras víctimas fueron esos campesinos dormidos en *un estado de cosas milenario*, venía por esa *querida* carretera de la costa al volante de los coches repletos de turistas europeos que hacia 1960 empezaron a descubrir la costa valenciana y española en general, como el país del descanso, la playa, el vino y el sol. Igual que sus antepasados románticos lo había descubierto como el país de lo castizo, lo típico y lo pintoresco.

* * *

El hombre, mediante la técnica, actúa sobre la naturaleza para someterla a sus necesidades y fines. Busca refugio para defenderse de una naturaleza imprevisible y caprichosa de la que vienen todo tipo de amenazas y peligros. Construye un mundo *artificial* que le permite conjurar ese miedo que la naturaleza le produce. Y así, con sus *arte-factos*, hechos con técnica y arte, la reduce a sus intereses y objetivos. En ese mundo creado por él, encuentra tranquilidad y sosiego. Lo que le produce un placer que está en el origen del impulso artístico primordial. Sólo desde esta seguridad puede volver a mirar esa *naturaleza domesticada* con ojos distantes y redescubrirla bella.²

La técnica, como el control y el uso productivo de la naturaleza, por un lado, y el arte, como su contemplación desinteresada, por el otro, devienen dos polos opuestos en la relación entre el hombre y su entorno natural. La naturaleza, que la técnica *oculta* al supeditarla a fines productivos, nos la presenta de nuevo el arte *desocultándola*. Si la técnica consume aquello que utiliza en su uso, el arte no consume la obra sino que la mantiene siempre presente, activa, viva. Esta es la idea que sobre la obra de arte plantea Heidegger.³ Por un lado, el campesino traza caminos, acequias, rotura los campos, crea bancales, divide con cercas los cultivos, ordena geoméricamente las plantaciones, construye



Vista general de la huerta y la playa de Sueca

ribazos, corrales, apriscos, establos, granjas, huertos, transforma productivamente el territorio. Y por el otro, el artista crea el *paisaje* como fruición contemplativa de ese mismo territorio. Francesco Petrarca, desde la cumbre del *Mont Ventoux* inventaba el paisaje renacentista de la Provenza que sirvió como fondo idealizado a los cuadros de *madonnas* de Rafael. Goethe, descendiendo de los Alpes, creaba el paisaje romántico del norte de Italia.⁴ El territorio explotado para la producción y el paisaje se perfilan así bajo dos aspectos complementarios puesto que si, por un lado, predomina el uso de lo que la naturaleza pone a nuestro alcance, por el otro es ella misma objeto de disfrute y contemplación desinteresada.

En la medida que el uso productivo del territorio refuerza los valores que surgen de la creación estética del paisaje, aparece una coherencia que nos hace disfrutarlo positivamente. El aprecio del paisaje es la *desocultación* de una naturaleza transformada por la técnica productiva, y donde ambos procesos se conjugan de manera unitaria. Por el contrario, la *ruina del paisaje* no es sino la ruptura de este equilibrio. Acontece cuando el uso del entorno natural transformado no se corres-

ponde con los valores estéticos que proyectamos sobre él. Somos, por lo tanto, incapaces de apreciar una naturaleza domesticada que presenta una imagen contraria a las ideas que nos hemos formado de ella. En el paisaje arruinado usar la naturaleza y disfrutarla se viven en planos distintos, como una experiencia esquizofrénica.

* * *

Los viajeros decimonónicos, recorriendo las tierras valencianas, fueron perfilando con sus descripciones el paisaje de nuestras comarcas. Es una imagen donde se combinan la laboriosidad de los campesinos con un saber destilado de siglos, las bondades de un clima templado y una tierra fértil procedente de los aluviones y depósitos de los ríos que la atraviesan. Y es así como este uso agrícola se transformó en imagen estética, en *paisaje*. Alexandre de Laborde a principios del siglo XIX es uno de los primeros en llamar la atención sobre las características que configuran este paisaje. Escribe:

Només l'aspecte del regne de València prova la indústria dels seus habitants i l'estat florent en qué

s'hi troba l'agricultura. Es un seguit quasi continu de vergers coberts de flors i de fruits. Res més brillant, sobretot, que aquestes hortes que envolten quasi totes les grans ciutats, i en les quals, per aquesta causa, l'activitat dels pagesos té un estimul de més. (...) Cal distingir, principalment, els encontorns de Gandia, en els quals l'enginy ha tret tot el partit possible del sòl més fèrtil i de la situació més favorable que la natura hagi creat mai: els arbres, els fruits, les verdures hi creixen amb tanta rapidesa com abundància. La terra no hi reposa mai i la multiplicat de les collites és tan sorprenent com llur riquesa. (...)

Les muntanyes no ofereixen una vista menys satisfactòria que les planes. No és estrany de veure-les cultivades des de la base fins al cim més elevat i hom no es cansa d'admirar la paciència amb què són portats aquests treballs.⁵

La fertilidad de los campos, los ingenios técnicos elaborados para su explotación, las acequias, los azudes, los complejos sistemas de riego, los desmontes y terraplenados, asumen una presencia estética trascendiendo su simple destino utilitario. Todas las descripciones decimonónicas de los viajeros extranjeros que nos visitan repiten los mismos argumentos. Pocos años después de Laborde el inglés Edward Hawke Locker utiliza parecidas descripciones y diseña ante nuestros ojos imágenes semejantes.⁶ Unas imágenes que empiezan a hacerse tópicas en la segunda mitad de ese siglo. Es en esos momentos cuando este panorama, proyectado sobre nosotros por los que vienen de fuera, empieza a ser descubierto y asumido por la cultura local. Descubrimos nuestro territorio a través del reflejo que sobre él proyectan nuestros visitantes. En 1874 el barón Charles Devillier percibe este proceso donde la imagen del paisaje valenciano que han ido formando

- 5 Laborde, Alexandre de, *Viatge pintoresc i històric. El País Valencià i Les Illes Balears*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975, (edición original en francés 1808) (págs. 125-126).
- 6 Hawke Locker, Edward, *Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime*, (edición a cargo de Consol Freixa), Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998 (edición original en inglés 1823) escribe: "Los alrededores de la ciudad (... de València...) son extraordinariamente fértiles, llenos de huertos, arrozales y plantaciones de olivos, algarrobos, palma, morera blanca y otros árboles hermosos" (pág. 132).
- 7 Doré, G.; Davillier, Ch., *Viaje por España*, (tomo I) Madrid: Adalia, 1984 (ed. original francés 1874) (págs. 124, 129 y 131).



Vista de la playa de Cullera en la actualidad, desde una perspectiva similar al cuadro de Mongrell de la portadilla

los viajeros ha sido ya, de alguna manera, asumida por la sociedad local. Escribe:

Subimos muy de mañana en una tartana que habíamos fletado la víspera, y después de haber caminado durante algunas horas a la vista del Júcar, cuyas aguas traen fertilidad a toda la región, vimos a los bosques de naranjos dibujar en el horizonte su masa de un verde oscuro; y entramos en Alcira (...). En cada huerto hay de ordinario una pequeña casa de recreo sencillamente amueblada que sirve al propietario para las meriendas o las reuniones campestres (...).

Hay poca distancia de Gandía a Denia, y quisimos hacer este paseo a pie. A nuestra izquierda estaba el Mediterráneo, azul y tranquilo como un lago. A la derecha, el paisaje ofrecía los más variados aspectos (...).

Por encima de la ciudad se levanta casi a pico una montaña rocosa de más de tres mil pies de altura llamada el Mongó. Nos recomendaron muy encare-

cidamente que la ascendiéramos: en efecto, la vista del mar y de la huerta cuyos viñedos se extienden hasta perderse de vista es realmente espléndida. El puertecito de Denia, a vista de pájaro, con sus barcas de velas latinas, blancas y alargadas, nos parecía un plano en relieve.⁷

El autor nos informa que eran los propietarios de los huertos de naranjos de La Ribera o de La Safor, que no los campesinos que los cultivaban, quienes empezaban a usarlos para su recreo. El hombre urbano de las ciudades volvía al campo para su disfrute. Sus pequeñas casas se convirtieron en lugar de ocio y reuniones campestres. Aparece así un paisaje hecho a medida de la burguesía urbana de Alzira, Carcaixent o Gandía la cual está asimilando aquella visión romántica de los viajeros europeos decimonónicos. Y con satisfacción no disimulada la ofrecía a los visitantes con la seguridad de que sabrían apreciarla: la perspectiva sobre El Marquesat desde la cima del Montgó es recomendada como algo imprescindible. Un paisaje que devino típico y tópico a

- 8 Una imagen que sabe evocar magistralmente el escritor Manuel Vicent en sus columnas periodísticas.
- 9 Escribe: «¿No habríamos de inducir que lo verdadero del arte y lo verdadero de la naturaleza son completamente distintos, y que el artista en ningún caso debe permitirse aspirar a que su obra parezca en sí una obra de la naturaleza? (...) Me atrevo entonces a decir: una obra de arte sólo puede parecerle una obra de la naturaleza al más inculto de los espectadores...». Goethe, (1798), «Un diálogo» en Arnaldo, J. (antología y edición), *Fragments para una teoría romántica del arte*, Madrid: Tecnos, 1987 (págs. 128-129). Y en otro lugar puntualiza: «Arte, otra Naturaleza, misteriosa también, pero más inteligible, ya que brota del intelecto». En: Goethe, *Obras completas*, tomo I, Madrid: Aguilar, 1945, 1963, (p. 441).
- 10 Este poeta escribe: «...la naturaleza no enseña nada, o casi nada, es decir que *constríne* al hombre a dormir, a beber, a comer y a protegerse, como puede, contra las hostilidades de la atmósfera. También es ella la que empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo; pues, tan pronto como salimos del orden de las necesidades y de las obligaciones para entrar en el del lujo y de los placeres, advertimos que la naturaleza solamente puede aconsejar el crimen. (...) Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural (...) El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte». Beaudelaire, Charles, «El pintor de la vida moderna» (texto original en francés 1863) en: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 1996 (págs.383-385).
- 11 Wilde, Oscar, «La decadencia de la mentira» (texto original en inglés, «The Decay of Lying», 1889) en: *Intenciones*, Madrid, Santillana de Ediciones, 2000 escribe: «...La Vida imita al arte mucho más que el Arte imita a la vida. (...) La Naturaleza exterior imita también al Arte. Los únicos efectos que puede mostrarnos son efectos que ya hemos visto en la poesía o en la pintura. Este es el secreto del encanto de la Naturaleza, así como la explicación de su flaqueza». (págs. 32 y 46).
- 12 En este sentido Solà-Morales, I. de, escribe: «El mundo artificial de lo técnico aparece como garantía y como antinaturalidad, como sustituto del orden racional perfecto del cosmos clásico que es desplazado por la racionalidad producida, cambiante y humana del artificio técnico». «Teoría de la forma de la Arquitectura en el Movimiento Moderno», en: Fernández-Galiano, L. (ed.), *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*, Madrid: MOPU, 1984 (pág. 100).
- 13 El mismo autor añade: «Ahora bien, el fenómeno de la mecanización (...) no sólo es un fenómeno tecnológico sino también metropolitano». *Ibidem* (pág. 100).
- 14 En este sentido resulta significativo que el suelo rústico, según la calificación prevista en la Ley del Suelo de 1956 se convirtió, en los planes redactados en los municipios costeros de las comarcas del sur valenciano, en áreas de interés turístico abriendo así las expectativas de su urbanización.

principios del siglo XX y que se incrustó en el inconsciente colectivo valenciano como una estampa idílica de fertilidad y abundancia. El cuadro de Mongrell (fig. 1), pintado en esos años, nos presenta la escena idealizada de un matrimonio urbano ante el paisaje de naranjos de la bahía de Cullera. Relajados a la sombra de su terraza orientada a las brisas del mar nos muestran, en una atmósfera soleada que contrasta con la penumbra luminosa del primer plano, los campos cultivados hasta la playa frente a un mar que se extiende azul hacia el horizonte. De espaldas a este paisaje ellos nos miran a nosotros con la satisfacción de hacernos partícipes de esa perspectiva que disfrutaban a diario. Y para facilitarla se separan a derecha e izquierda a fin de dejar libre el centro del cuadro por donde entra la visión lejana de este territorio. El tratamiento de la luz y la disposición de la figuras hacen que el protagonista inconsciente del cuadro sea, precisamente, el paisaje. En esos momentos la propia cultura local ya ha asumido esta imagen que han ido creando los visitantes extranjeros a lo largo de todo el ochocientos.⁹

Es precisamente este paisaje el que se *arruinó* de forma definitiva con la llegada del turismo masivo a mediados del siglo XX.

* * *

Si el arte clásico pretendía *mimetizar* a la naturaleza, la cultura moderna rompió definitivamente esta relación. El arte es justamente lo contrario de la naturaleza que se ve anulada y superada por los *artefactos* que componen el paisaje moderno. Goethe lo intuyó.⁹ Beaudelaire lo puso de manifiesto abiertamente.¹⁰ Oscar Wilde lo planteó en términos provocadores.¹¹

Es cierto que la agricultura tradicional es una *transformación técnica* de la naturaleza. Y en este sentido, es también la sustitución de una situación *natural* por un *artefacto humano*. Pero son artefactos artesanales

mediante los cuales el hombre *colabora* con la naturaleza y ambos se convierten en aliados y cómplices. Por el contrario, los artefactos que el hombre moderno admira son los productos de la revolución industrial, las *máquinas*. El paisaje moderno es aquel en el que los objetos *naturales* o *artesanales* han sido sustituidos por las máquinas. Es, en esencia, lo opuesto a aquella Naturaleza a la que todavía se remitía el paisaje romántico anterior poniendo en evidencia una reconciliación placentera del hombre con la naturaleza domesticada por la agricultura.¹²

Pero además, no es simplemente un *paisaje antinatural* y *mecánico* sino que es, fundamentalmente, un *paisaje urbano*.¹³ *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright dispersándose sin discontinuidad en un territorio totalmente urbanizado atravesado por autopistas o la Ciudad Lineal propuesta por Le Corbusier formando una malla urbana ininterrumpida, son los ejemplos más conspicuos de este *paisaje moderno* en el que no tiene cabida el disfrute estético de la explotación agrícola del territorio si no está inmersa en ese mundo artificial y urbano. La metrópolis, fagocitando todo el territorio en el que perviven como restos arqueológicos áreas agrícolas, sustituye aquella imagen tradicional de la ciudad rodeada de cultivos. Los campos agrícolas, cualquiera que sea su valor productivo, se convierten en *terrenos de reserva urbana* aptos para su colmatación constructiva.¹⁴ De repente, todo el territorio se ha transformado en un *vacío visual* y *estético* que sólo encuentra sentido como expectativa urbana. Sólo la simplificación *ecologista* plantea, como contrapeso imprescindible a esta metrópolis extensa, las islas protegidas de una *naturaleza virgen e incontaminada* para el puro deleite contemplativo del hombre metropolitano.

* * *

El cambio productivo (*turístico*) del territorio que trajo la *segunda modernidad* de finales del franquismo era sustancialmente incompatible con la imagen estética del territorio valenciano que había cristalizado a principios del siglo XX. Aunque el reclamo inicial que se ofreció a los turistas intentaba recuperar aquella visión¹⁵ lo cierto es que esa estampa nostálgica ya no tenía capacidad de evocación porque un *paisaje diferente* era el que buscaban los nuevos viajeros que en aquellos momentos empezaban a invadirnos.

¿Cuál es el paisaje valenciano *moderno* que querían descubrir los turistas? Una imagen distinta, alternativa, *moderna*, se proyectaba de nuevo sobre nuestro territorio para ofrecernos unos valores contrarios a los vigentes entonces. Aquel territorio laboriosamente domesticado por la agricultura dejó de ser el reflejo de estos valores emergentes. El paisaje que se estaba perfilando lo había descrito Le Corbusier con cuatro trazos: es la autopista, blanca, limpia, exacta, ajustada y eficaz, la que hace posible y patente el panorama que se despliega ante su vista. Es una nueva técnica la que transforma el territorio y lo carga de un sentido renovado. Ya no son arrozales o naranjos, ya no es la huerta fértil de árboles frutales hermosos y de viñedos espléndidos que se extienden por llanuras y montañas lo que percibe el visitante desde las ventanillas de su coche. Él sólo ve rosales, arbustos y palmeras como simulacros de jardines a ambos lados del asfalto, celebrando la fiesta de la modernidad expresada y hecha posible por el *artefacto técnico* de la carretera.

La *modernidad* que la sociedad española, saliendo de una terrible guerra civil y una siniestra y larguísima posguerra estaba ansiosa por alcanzar, venía de la mano de esas oleadas de turistas europeos que nos visitaban cada verano. El *veraneante* tradicional respondía a patrones establecidos en el siglo XIX y aún se identificaba con aquella imagen idílica del paisaje romántico. El *turista* responde a unas pautas sociales y culturales muy

- diferentes. Si el veraneante va desde la ciudad al campo o la playa para *disfrutar de esa naturaleza idealizada* que el paisaje romántico reflejaba, el *turista* es un personaje urbano que no renuncia durante su periodo anual de vacaciones cronometradas al modo de vida metropolitano. El veraneante aún bajaba en 1950 desde Madrid o Alcoi al pueblecito de pescadores de 3.000 habitantes que era Benidorm. El turista buscaba ya en 1960 la ciudad de los rascacielos llena de promesas y tentaciones en que se ha convertido hoy este municipio. El primero llevaba en su inconsciente la imagen sosegada de un paisaje de montañas, huertos y mar. El segundo proyecta un paisaje urbano repleto de lugares rutilantes, encantados y oníricos, llenos de anuncios de neón. Un paisaje que ni siquiera necesita un lugar físico donde concretarse porque el turista lo lleva consigo a todas partes a donde vaya. Busca siempre, allí donde recale, el mismo escenario.¹⁶ Resulta curioso que esta *imagen moderna* de nuestro paisaje nos vuelva a ser presentada por los viajeros europeos que nos descubren aspectos estéticos de nuestras costas que no habían sido valorados hasta ahora.¹⁷ Y ya empieza a asumirse en la cultura local esta nueva propuesta que, como tantas veces ha ocurrido, nos llega de la mano de viajeros, visitantes y turistas que vienen a explicarnos lo que aquí tenemos.
- Es evidente que la agricultura valenciana no ha permanecido estancada en procesos productivos obsoletos sino que ha actualizado su modo de usar y explotar el territorio con nuevos ingenios. Las grandes balsas de riego y los nuevos acueductos, los sistemas de goteo, los tendidos eléctricos y los centros de transformación, la mecanización del trabajo, los almacenes y locales frigoríficos, los invernaderos permanentes o efímeros contruidos con plásticos son los elementos más visibles de este proceso. Pero todo esto no ha dado origen a una valoración estética positiva, no ha hecho emerger un nuevo concepto de paisaje acorde y congruente con estos nuevos usos. Esta agricultura intensiva e indus-
- 15 La publicidad inicial hizo uso de estos tópicos que, se pensaba, podían estimular el apetito de los turistas. Así, por ejemplo, a la costa de Cullera se le colocó la marca publicitaria de «*La bahía de los naranjos*» y a las playas de La Plana se las llamó «*La costa del Azahar*». Las marcas utilizadas por la industria turística en etapas más recientes, como por ejemplo «*Mediterrània*» o «*Terra Mítica*» apuntan a una estrategia distinta aunque no es este el lugar para su análisis.
- 16 Lootsma, Bart, «El nuevo paisaje» (en: Fort, Francine; Jacques, Michel (dir.), *Mutaciones*, Barcelona, Bordeaux: ACTAR, Arc en revé centre d'architecture, 2000) escribe: «la Metròpolis no es simplemente una cuestión de forma o una suma de más de lo mismo. Es un estado mental, un estilo de vida y una nueva forma de comunidad. Una comunidad que está formada por muchos colectivos diferentes. En la metròpolis las nuevas comunidades pasan a ocupar lugares insospechados. Algunos de estos colectivos no necesitan ni siquiera un lugar físico». (pág. 469).
- 17 Es el caso, por ejemplo, del libro de MVRDV, *Costa ibérica. Hacia la ciudad del ocio*, Barcelona. ACTAR, 2000.
- 18 El *land-art*, y en concreto, la obra de determinados autores como Robert Smithson, han revalorizado el *paisaje arruinado posindustrial* de la metròpolis actual. En este sentido, el territorio agrícola valenciano actual no ha encontrado su *artista* capaz de expresarlo como paisaje. Algunos artistas valencianos, como Miquel Navarro, han centrado su interés en la ciudad como lugar de expresión plástica, a pesar de que algunas obras de este escultor hacen referencia directa a los ingenios y sistemas de riego tradicionales, como, por ejemplo, la escultura conocida como *La pantera rosa* en la ciudad de València.

trializada sigue explotando el territorio, pero ha perdido cualquier capacidad de convertirse en referencia estética del paisaje moderno.¹⁸

La ruina del paisaje valenciano, es, pues, consecuencia de un triple efecto. En primer lugar, la fosilización de un idea romántica del paisaje elaborada a lo largo del siglo XIX que sigue presente, en gran medida, cualificando jirones del territorio. Junto a él, la incapacidad del uso actual agrícola de este mismo territorio que en su proceso de evolución no ha encontrado su expresión estética. Por último, el predominio de un concepto de *paisaje moderno*, metropolitano y uniforme, importado por la idea de modernidad generalizada entre nosotros por el turismo masivo desde finales de los años cincuenta del siglo XX.

Las consecuencias son patentes: el choque entre las estructuras territoriales de la agricultura (tradicional o actual) y las estructuras urbanas destinadas al turismo han dado origen a un cruce de intereses donde la agricultura lleva todas las de perder (fig. 2). Y como corolario de este choque los restos de un *paisaje arruinado* que ofrece una imagen caótica donde conviven deshilvanados y dispersos retazos del antiguo paisaje romántico carente ya de cualquier vigencia estética con los nuevos usos productivos agrícolas y con los trozos emergentes de urbanizaciones, bloques de apartamentos, trazados viarios inconclusos, tejidos semiconsolidados, carteles, autopistas, etcétera. No es sólo el *uso agrícola* vigente aún por su capacidad productiva lo que está en crisis, sino, de un modo especial, la imposibili-



J. Mongrell, *Regreso de la pesca*

dad que este uso tiene de generar una valoración estética actual. Una situación que se agrava aún más por la colonización cultural que nos hace ver nuestro mismo entorno, nuestro propio paisaje, con ojos extranjeros.

Es en la franja costera donde todos estos procesos entrecruzados adquieren una tensión extrema haciendo surgir de un modo dramático la imagen ruinosa de nuestro paisaje. El resultado está a la vista. Aquel paisaje pintado por Mongrell, que con la llegada de turistas pretendía convertirse en la «*bahía de los naranjos*», es hoy un conglomerado urbano y caótico (fig. 3), uno más de los cientos que, idénticos entre sí, se extienden dispersos a lo largo de la costa y en los que los altos y anodinos edificios de apartamentos junto con los centros comerciales, las terrazas de los bares y los lugares de ocio se amontonan junto a las playas.

Pedralba, invierno, 2003

Juan Caldach Cervera, Doctor Arquitecto, profesor titular de Composición Arquitectónica. Universidad de Alacant.

