



Insula Valentiae: el río olvidado

Proyecto de celebración
multidisciplinar
en el espacio público

Trabajo Fin de Máster
Presentado por **Rafael Félix Rodríguez Marzo**
Tutorizado por **José Francisco Romero Gómez**

Valencia, junio, 2018



Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Máster en Producción Artística

Insula Valentiae: el río olvidado

Proyecto de celebración multidisciplinar
en el espacio público

Trabajo Fin de Máster
Tipología 3: Proyección de un trabajo artístico inédito
Especialidad: Arte Público

Presentado por **Rafael Félix Rodríguez Marzo**
Tutorizado por **José Francisco Romero Gómez**

Valencia, junio, 2018



Resumen

La calle es el espacio público urbano por excelencia. Un espacio que a lo largo de la historia viene caracterizado por dos variables, su morfología y su uso. El presente TFM se apoya en ambas para idear una celebración multidisciplinar, cuyos objetivos básicos son la recuperación de una parte de la historia de la ciudad y la reivindicación de ésta como un lugar de vida, es decir, de encuentro, de convivencia, de cultura, de fiesta y de disfrute. La memoria, el paisaje urbano y natural, y el derecho a la ciudad, como referentes temáticos; la fiesta, la participación, la hibridación y la sensorialidad, como bases dramatúrgicas. La fundación de Valencia en una isla fluvial es un hecho olvidado, desconocido para la inmensa mayoría de sus habitantes, que culmina con la desaparición definitiva del río, del paisaje urbano. El Turia, protagonista y eje vertebrador de la ciudad durante más de dos mil años, ya es sólo un recuerdo. Se trata de ponerlo de nuevo en primer plano, utilizando la propia ciudad como espacio escénico en una celebración festiva para todos los públicos. Una propuesta que parte de la amplia tradición escénica del teatro popular para integrarse en la creación contemporánea en artes de calle.

Palabras clave

Memoria del lugar, espacio público, derecho a la ciudad, fiesta, historia urbana, paisaje urbano, río, teatro popular, teatro de calle, artes de calle, creación contemporánea, arte contextual, hibridación, sensorialidad, participación, performance, flashmob, cabalgata, todos los públicos, Turia, Valencia.

Resum

El carrer és l'espai urbà públic per excel·lència. Un espai que al llarg de la història ve caracteritzat per dos variables, la seua morfologia i el seu ús. El present TFM es recolza en ambdós per a idear una celebració multidisciplinar, els objectius bàsics de la qual són la recuperació d'una part de la història de la ciutat i la reivindicació d'aquesta com un lloc de vida, és a dir, de trobada, de convivència, de cultura, de festa i de gaudi. La memòria, el paisatge urbà i natural, i el dret a la ciutat, com a referents temàtics; la festa, la participació, la hibridació i la sensorialitat, com a bases dramàtiques. La fundació de València en una illa fluvial és un fet oblidat, desconegut per a la immensa majoria dels seus habitants, que culmina amb la desaparició definitiva del riu, del paisatge urbà. El Túria, protagonista i eix vertebrador de la ciutat durant més de dos mil anys, ja és només un record. Es tracta de posar-lo de nou en primer pla, utilitzant la pròpia ciutat com a espai escènic, en una celebració festiva per a tots els públics. Una proposta que part de l'àmplia tradició escènica del teatre popular per a integrar-se en la creació contemporània en arts de carrer.

Paraules clau

Memòria del lloc, espai públic, dret a la ciutat, festa, història urbana, paisatge urbà, riu, teatre popular, teatre de carrer, arts de carrer, creació contemporània, art contextual, hibridació, sensorialitat, participació, *performance*, flashmob, cavalcada, tots els públics, Túria, València.

Summary

The street is the public urban space par excellence. A space that throughout history is characterized by two variables, its morphology and its use. The present TFM relies on both to devise a multidisciplinary Celebration, whose basic objectives are the recovery of a part of the history of the city and the vindication of it as a place of life, that is, of encounter, of coexistence, of culture, of celebration and enjoyment. The memory, the urban and natural landscape, and the right to the city, as thematic references; party, participation, hybridization and sensoriality, as dramaturgical bases. The foundation of Valencia on a fluvial island is a forgotten fact, unknown to the immense majority of its inhabitants, which culminates with the definitive disappearance of the river from the urban landscape. The river Turia, protagonist and backbone of the city for more than two thousand years, is only a memory. It is about putting it back in the foreground, using the city itself as a stage in a festive Celebration for all audiences. A proposal that departs from the wide scenic tradition of popular theater to integrate into contemporary creation in street arts.

Keywords

Memory of the place, public space, right to the city, party, urban history, urban landscape, river, popular theater, street theater, street arts, contemporary creation, contextual art, hybridization, sensoriality, participation, performance, flashmob, parade, all audiences, Turia, Valencia.

a María
por su apoyo incondicional
porque sin ella, nada de esto habría sido posible

ÍNDICE

Portada _____	2
Resumen _____	3
Agradecimientos _____	7
1. INTRODUCCIÓN _____	11
1.1. PRESENTACIÓN _____	11
<i>Insula Valentiae</i> _____	11
El río olvidado _____	14
1.2. JUSTIFICACIÓN _____	16
1.3. OBJETIVOS _____	21
1.4. METODOLOGÍA _____	23
Documentación _____	24
Dramaturgia _____	25
Diseño _____	26
1.5. HIPÓTESIS _____	27
1.6. MAPA CONCEPTUAL _____	28
2. REFERENTES _____	29
2.1. HISTORIA Y GEOGRAFÍA _____	29
2.1.1. CONTEXTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO _____	29
2.1.2. EL PAISAJE FLUVIAL ACTUAL _____	38
2.1.3. REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD Y EL RÍO _____	41
Cartografía _____	41
Mapas antiguos _____	42
Ciudades-isla _____	46
Valencia _____	49
Grabados y dibujos _____	51
2.2. CREACIÓN Y REFLEXIÓN ARTÍSTICA _____	55
2.2.1. EL ARTE EN LA ESFERA PÚBLICA _____	55

Espacio público _____	55
Modos de hacer _____	57
2.2.2. PAISAJE _____	59
Ciudad y naturaleza _____	59
Geografías emocionales _____	59
Cartografías imaginarias _____	60
2.3. ESCENA _____	63
2.3.1. EL ESPECTÁCULO EN EL ESPACIO PÚBLICO _____	63
2.3.2. FORMAS HISTÓRICAS DEL ESPECTÁCULO ITINERANTE _____	63
2.3.3. FORMAS CONTEMPORÁNEAS DEL ESPECTÁCULO ITINERANTE _____	68
2.4. SOCIEDAD _____	74
Actos itinerantes en la ciudad de Valencia _____	74
3. DRAMATURGIA _____	76
Espacialidad _____	76
Fiesta _____	77
Temporalidad _____	78
Participación _____	78
Hibridación y Sensorialidad _____	78
4. CELEBRACIÓN _____	80
4.1 PRIMERA PARTE. PERFORMANCE _____	82
<i>El agua vuelve a fluir</i> _____	82
4.1.1 Descripción _____	82
4.1.2. Ficha Técnica _____	83
4.2. SEGUNDA PARTE. EVENTOS _____	85
<i>Ensoñaciones</i> _____	85
4.2.1. Descripción _____	85
4.2.2. Ficha Técnica _____	87
<i>Riada de colores</i> _____	89
4.2.3. Descripción _____	89

4.2.4. Ficha Técnica _____	91
<i>Somos río</i> _____	92
4.2.5. Descripción _____	92
4.2.6. Ficha Técnica _____	93
4.3. TERCERA PARTE. CABALGATA _____	95
<i>Insula Valentiae: el río olvidado</i> _____	95
4.3.1. Descripción _____	95
Fanfarria _____	95
El agua vuelve a fluir _____	96
Cañas y barro _____	99
Tendiendo puentes _____	103
Palabras flotantes, islas inauditas _____	106
Barcos y bestias _____	109
La caricia del agua _____	112
¡Hasta aquí llegó la riada! _____	115
4.3.2. Ficha Técnica _____	121
Participantes _____	121
Extensión _____	122
Escenografía y utilería _____	123
Vestuario _____	127
Música _____	131
Logística y documentación _____	132
5. CONCLUSIONES _____	133
6. FUENTES REFERENCIALES _____	135
6.1. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES _____	135
6.2. BIBLIOGRAFÍA _____	142

Au fond, il n'est Pays que de l'enfance.

Roland Barthes¹

Al contemplar estos paisajes esenciales, Kublai reflexionaba sobre el orden invisible que rige las ciudades, en las reglas a que responde su manera de surgir y cobrar forma y prosperar y adaptarse a las estaciones y marchitarse y caer en ruinas.

Italo Calvino²

¹ Citado por Nogué (2009b: 22)

² (2009: 132)

1. INTRODUCCIÓN³

1.1. PRESENTACIÓN

Insula Valentiae

El punto de partida del presente Trabajo Fin de Máster es una noticia histórica. Hace unos años, leyendo el magnífico estudio *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, del maestro Manuel Sanchis Guarnier (1972), vino a nuestro conocimiento que la fundación de la ciudad por los romanos se hizo en una isla fluvial. En un paisaje muy diferente del actual, caracterizado por la existencia de numerosas zonas pantanosas y por una desembocadura en forma de delta, y con un caudal bastante mayor que el actual, el río abría un segundo brazo que describía un arco hacia el sur y que al unirse de nuevo con el brazo izquierdo, delimitaba una isla, en cuya zona más alta se funda la ciudad.

Este dato, no solo significó una sorpresa mayúscula, sino que tuvo para nosotros el carácter de una verdadera revelación. En nuestra imaginación el río volvía a discurrir por el viejo cauce, como en los días de la infancia, la adolescencia y la juventud, pero entonces, el brazo derecho se desgajaba siguiendo el itinerario descrito en el libro e iba abriéndose paso por la ciudad actual, tranquilo, sin los bárbaros arreones de la riada, sino con un empuje sosegado y continuo. El asfalto y las aceras iban desapareciendo, transformándose a su paso en un nuevo cauce que recreaba el antiguo, pero adaptándose a la configuración urbana actual. En unos tramos surgían matas de juncos y espesuras de cañas que redibujaban las esquinas y los cruces. En otros, las fachadas entraban limpias en el agua y pequeños puentes unían las bocacalles salvando la corriente, en una suerte de fantasía veneciana. Y en algún ensanche, plaza o avenida, una playa de guijarros alfombraba ésta o aquella orilla. En el fluir más vivo de la Bolsería brillaban espejeando los dorsos de las madrillas; grupos

³ A lo largo de este trabajo, siguiendo las indicaciones de la Disposición adicional primera de la Normativa Marco de Trabajos Fin de Grado y Fin de Máster de la Universitat Politècnica de València, publicada en el BOUPV de 29/03/2018, todas las palabras que aparecen en género masculino deben leerse indistintamente en género masculino o femenino cuando hagan referencia a personas.

de patos giraban la cabeza para mirar, curiosos, la Lonja o el Mercado; un croar de ranas animaba un remanso entre el Teatro Principal y el Banco de España; en las riberas más fangosas de la Glorieta trazaba una línea de sombra alguna anguila... Y entonces, en un fundido encadenado, todo era jardín, flores, setos, prado, fronda... El agua había desaparecido, el grueso trazo azul había virado al verde en el lienzo urbano, acomodándose a los tiempos, y ahora era el Jardín del Turia el que rodeaba la Isla de Valencia.

Aquella ensoñación provocó un entusiasmo y una exaltación considerables que se concretaron en la voluntad de idear una celebración, una fiesta, un espectáculo que diera a conocer el hecho histórico a nuestros conciudadanos, pues pudimos comprobar, y así lo hemos ido corroborando hasta la fecha, que es absolutamente desconocido para la enorme mayoría.

Entonces fueron cobrando forma las primeras ideas que consistían en una acción itinerante desarrollada siguiendo el recorrido de aquel brazo derecho del río, para visibilizar su ubicación geográfica. Una acción sencilla, sin palabras, sugerente, de fuerte contenido visual, en la que los intérpretes, manipulando determinados elementos escenográficos de una gran plasticidad, recrearan de forma poética, la corriente fluvial. Una acción que, realizada en medio de la actividad urbana habitual, atravesando las aceras y las calzadas, rodeando y sorteando peatones y vehículos, como si de un flujo de agua se tratara, alteraría la cotidianidad de forma singular y fugaz, provocando la sorpresa y la sonrisa. Una acción que se vería completada por el reparto multitudinario simultáneo de hojas impresas con una pequeña redacción de la noticia histórica, una breve reflexión sobre la memoria y el espíritu de la ciudad, una invitación a imaginar y un dibujo con la superposición del antiguo río sobre la ciudad actual.

Al no ser posible realizar el espectáculo en aquel momento, se quedó latente en espera de que surgiera una posibilidad de producción. Tiempo después, conocemos el Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes y, al matricularnos, se abrió la posibilidad de desarrollar el proyecto a través del Trabajo Fin de Máster.

En este punto tenemos que testimoniar nuestra satisfacción por la estructura del máster y, en especial por la variedad y complementariedad de asignaturas, que han hecho posible una configuración “a la carta”, interesantísima desde nuestro perfil de profesionales del espectáculo. En efecto, el curso nos ha descubierto nuevos territorios, nuevas relaciones, nuevos enfoques, nos ha permitido profundizar en otros, ha estimulado nuestra creatividad, ha acentuado nuestro espíritu crítico y ha supuesto un importante crecimiento personal en el concepto y los posibles desarrollos del Arte Público.

De esta manera, como se verá más adelante, la primera configuración de *Insula Valentiae*, se ha visto transformada, completada, enriquecida por el lógico desarrollo creativo, pero también por los referentes planteados en las diferentes materias, por las reflexiones que de forma colegiada se han llevado a cabo en las clases o inducidas por el estudio de los distintos materiales docentes. Ahora se plantea un acontecimiento de mayor dimensión, una celebración que integra diferentes actos, con estéticas y planteamientos distintos, concluyendo en un espectáculo. De modo que las reflexiones latentes en el proyecto original, las ideas que lo sustentaban, se han intensificado, pues, en efecto, nuestra celebración escénica, supone una acción decidida de reivindicación de la memoria colectiva; una afirmación, por tanto, de la imbricación que debe haber entre la urbe y las personas que moran⁴ en ella; un ejercicio de reconocimiento de que la ciudad es una singular simbiosis entre sus habitantes y sus espacios; que éstos atesoran nuestras vivencias y las de nuestros antepasados; que su historia es, pues, la nuestra, y nuestra identidad y la de los que nos precedieron va formando la suya; una materialización de lo invisible en lo visible, pues la ciudad es también la ciudad soñada, la ciudad deseada, la ciudad imposible, aquella que solo podemos ver cuando cerramos los ojos, otorgando el mismo estatuto de realidad a la materialidad física y a la emoción, la imaginación y la fantasía, pues éstas son tan constitutivas de nuestro ser como nuestra piel y nuestros huesos. En suma, una celebración de la vida, del encuentro, de la convivencia, del arte y la cultura,

⁴ Utilizamos aquí el concepto *morar* con su sentido etimológico y esencial que indica una relación total entre el hombre y el lugar, según señala Christian Norberg-Schulz en su artículo *Genius Loci. El espíritu del lugar. Aproximación a una Fenomenología de la Arquitectura*.

para ser vivida por todos, sin importar la edad, el nivel económico o socio-cultural, ni el lugar de origen, unidos en la alegría de conocer un pasado, compartir un presente e imaginar un futuro.

El río olvidado

La ciudad de Valencia es un regalo del río Turia.
Francisco Almela y Vives⁵

La trascendental relación de la ciudad con el río ha sido una constante a lo largo de la historia. Si no hubiera existido, tampoco existiría la ciudad o, al menos tal como la conocemos, en su actual emplazamiento, con sus características y su configuración. Como hemos apuntado, los romanos aprovechan sus características para fundarla, el río, más profundo y caudaloso que en la actualidad⁶, la rodea y la defiende, la conecta con el mar y con el interior, facilitando su aprovisionamiento y la salida de los productos que produce. Riega su llanura cuya fertilidad se debe a las tierras de aluvi6n que ha transportado desde tiempos inmemoriales y que producirán la principal seña de identidad que acompañará a la ciudad a lo largo de la historia: su huerta. Dibuja su forma primera, que condicionará su evolución posterior, así como su estructura interna. Podríamos decir que, de alguna forma, modela también el carácter de sus habitantes. Le otorga prosperidad y se la arrebatada, de tanto en tanto, con la furia desatada de sus avenidas. Y ésta será finalmente, la causa de su desaparición. El brazo derecho del Turia se ciega en un momento indeterminado de la Edad Media (el río lo buscará una y otra vez en sus crecidas). Con el correr del tiempo, el hombre alcanza un desarrollo tecnológico que le permite modificar la geografía y alterar el curso de los ríos. De esta manera, a finales del siglo XX, como respuesta a la última y catastr6fica riada, el Turia se desvía por el sur, lejos del casco urbano. El antiguo cauce se convierte en un jardín, importantísimo para el esparcimiento ciudadano, pero el rumor del agua

⁵ La cita del investigador e intelectual valenciano se ha tomado del artículo de Susana Golf *El Túria, un passeig urbà per la història*, que abre el libro homónimo (Mollà y Golf, 2008:1)

⁶ Así lo indica Rodrigo de Pertegás (Pertegás, 1993:19).

ha desaparecido de nuestros oídos y nuestros ojos ya no contemplan el fluir de la corriente. El río es un recuerdo. Y dentro de, a lo sumo, cincuenta o sesenta años, ya nadie recordará haber visto el río recorriendo el antiguo cauce.

Insula Valentiae: el río olvidado supone una inmersión en el *genius loci* de la ciudad, el espíritu del lugar que los romanos apreciaron y que entendemos genuinamente unido a su condición de isla, que se remonta a tiempo inmemorial. Y para ello es necesario que el río vuelva a fluir. De manera simbólica y sugestiva, es lo que propone nuestra celebración.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Nuestra primera creación escénica⁷, realizada en 1983, recién acabada la formación en la Escuela Superior de Arte Dramático, fue un espectáculo en el espacio público. Las plazas y las calles se convertían en el marco cambiante en el que, a partir de un elemento escenográfico móvil de gran formato, se planteaba al público una vivencia en común, un contacto directo, salpicado de la participación activa de un espectador que dejaba de serlo en numerosas ocasiones para integrarse de forma individual y colectiva en el desarrollo de la historia. El juego, la complicidad, la emoción, la sensorialidad y el sentido de la fiesta, junto con la máxima interacción con el marco escénico, conformaban las claves de la propuesta.



Fig. 1 y 2. ¡La mar se te trague! Espectáculo de calle itinerante de la compañía Teatro a Trote.

En ese momento comenzamos una investigación sobre las formas escénicas y sobre los espacios en los que éstas podían configurarse, en la que hemos transitado por vías urbanas, teatros, museos, estadios, pabellones, plazas de toros, catedrales, conjuntos históricos, puentes, parques temáticos y Expos, desarrollando proyectos y creaciones de texto, calle, animación, especialistas, ecuestres, acuáticas, multimedia, conciertos y *performances*.

⁷ Se trata del espectáculo *¡La mar se te trague!*, con guión y dirección de Rafael Rodríguez, a partir de la novela *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson.

Insula Valentiae se inscribe en ese itinerario de búsqueda personal, en el que quizá se podrían destacar, por afinidad dramática, algunas creaciones. *Os Carros do Camiño*⁸ (1999), un espectáculo itinerante, de especificidad espacial, que recorría las cuatro plazas que rodean la catedral de Santiago de Compostela, recreando la historia de la ciudad y la del propio edificio.

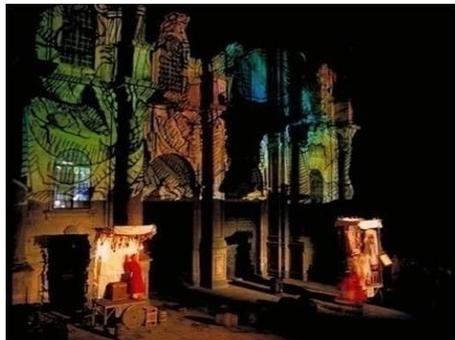


Fig. 3 y 4. *Os Carros do Camiño*. Espectáculo de calle *site specific* de la compañía Teatro a Trote.

En aquell cantó y *Fils del cor*⁹(2016), dos instalaciones escénicas interactivas, sin actores, presentadas en el marco del I Festival *Tercera Setmana* de Valencia, centradas en el recuerdo y la relación emocional de los habitantes con lugares concretos de la ciudad.



Fig. 5 y 6. *En aquell cantó* y *Fils del cor*. Instalaciones escénicas interactivas.

⁸ Producido por General de Producciones y Diseño S.A. para Xacobeo'99, el espectáculo, un multimedia de gran formato con acción escénica y música en directo, con guión y dirección de Rafael Rodríguez, incorporaba ocho idiomas y se representó diariamente durante dos meses con una masiva asistencia de público.

⁹ *En aquell cantó*: idea y dirección de Rafael Rodríguez. *Fils del cor*: dirección de Rafael Rodríguez sobre una idea de María Fernández del Castillo. En ambas instalaciones, gestionadas por alumnos de la Escola Superior d'Art Dramàtic de València, el público era el único protagonista.

Y dos acciones performativas deambulatorias en el espacio público, que relacionan la biografía personal y la historia del lugar: *Memoria de la huerta* y *Caminos de identidad*¹⁰ (2018). En la primera, un *performer* transita con unas cañas sujetas a las piernas por el campus universitario, proponiendo un encuentro entre el paisaje que recorría en su infancia y el paisaje actual. En la segunda, el mismo *performer* recorre itinerarios biográficos apoyada en libros que fueron importantes para el desarrollo de su personalidad.



Fig. 7 y 8. *Memoria de la huerta* y *Caminos de identidad*. Acciones performativas deambulatorias.

Académicamente, aun cuando nuestro proyecto es una formulación escrita y no una realización escénica ejecutada, el presente trabajo se alinea en la *defensa de la investigación artística basada en la práctica*¹¹ (Sánchez, 2013: 16). Un tema crucial sobre el que, más allá de la sensibilidad demostrada por el Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes, hay que incidir y reivindicar, para su incorporación en los estudios de doctorado y cualquier otra instancia de investigación, tanto en el ámbito general de la Universidad como en el de las Enseñanzas Artísticas Superiores (Música, Danza, Arte Dramático...).

Desde el punto de vista artístico, la ideación que se plantea trasciende la primera formulación de espectáculo de calle, más o menos original, para constituirse como acontecimiento abierto que, además de integrar en sus realizaciones diferentes

¹⁰ Ambas propuestas se realizan como ejercicios de la asignatura Cuerpo y Escena, impartida por Pepe Romero y encuadrada en la especialidad de Arte Público del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

¹¹ En el artículo citado, José Antonio Sánchez señala la diferencia entre investigación *sobre* las artes e investigación *en* artes, *la que realizan los profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística*, en la que el propio proceso de creación se constituye como *proceso de conocimiento*.

disciplinas artísticas (artes escénicas, música, artes plásticas, performance...) llevadas a cabo por profesionales, incorpora acciones y colaboraciones desarrolladas con centros de enseñanza, colectivos ciudadanos y cualquier persona que desee involucrarse en el proyecto. Una apuesta hacia la creación de vínculos, el trabajo colaborativo y el planteamiento procesual y relacional. En este sentido, supone una zambullida en un marco absolutamente vigente, el de los *distintos modos de hacer arte público y el papel de la artista y del público* (Blanco *et al.*, 2001)¹².

Los aspectos que acabamos de señalar también tienen interés desde el punto de vista institucional, como proyecto de innovación en la industria creativa y cultural, uno de los sectores estratégicos en los que trabaja, entre otros, el Ayuntamiento de Valencia, a través de Las Naves, su centro de innovación. La propuesta pone en contacto la creación propiamente dicha con conceptos como mediación artística, innovación social y cultura contemporánea, por lo que podría recabar apoyos institucionales para su desarrollo y eventual realización.

En cualquier caso, dramáticamente plantea un diálogo entre la tradición y la creación contemporánea, entre el espectáculo festivo y la intervención performativa. Un entrecruzamiento a partir de distintas líneas de reflexión, como espacio público, teatralidad y creación; ciudad, individuo y colectividad; tiempo, historia, memoria y vivencia; paisaje natural, urbano e imaginario; itinerancia, sensorialidad e interacción; ficción y realidad: juegos, hibridación y percepción; etc.

En el plano político y social, el enfoque *desde* y *para* todos los públicos se postula como un ejercicio de democracia cultural y reafirmación colectiva. Una invitación a que cualquier persona ejerza y disfrute la creación como un derecho y una praxis formadora y liberadora. Una propuesta que al reunir el desempeño profesional de alto nivel y la sencilla ejecución vocacional, ofrece una lectura del arte compleja e integradora, cotidiana y extra-ordinaria. Y su concepción y realización en la calle es una manifestación del uso y disfrute del espacio público por parte de la ciudadanía, una

¹² Consideramos que el libro que se referencia aporta una reflexión importantísima sobre esta cuestión.

afirmación alegre y decidida del *derecho a la ciudad*¹³ que tenemos todos sus habitantes.

¹³ Utilizamos aquí el concepto planteado por Henri Lefebvre en 1968 (y defendido desde entonces por numerosos especialistas), en su dimensión cultural y artística: [...] *trabajar por la restitución de los centros urbanos como lugares de creación* [...] (Costes, 2011: 9).

1.3. OBJETIVOS

Dado el doble carácter de la propuesta, diseñar una celebración y concebir un espectáculo concreto, hemos diferenciado los objetivos generales, vinculados a la primera, y los específicos, orientados al segundo.

Generales

- ❖ Diseñar un dispositivo que permita la participación del mayor número posible de personas y colectivos en la configuración del proyecto.
- ❖ Generar un conjunto de iniciativas que supongan el uso y disfrute del espacio público por los ciudadanos.
- ❖ Sensibilizar a una parte significativa de la población sobre la importancia de vincularse a la ciudad, en tanto que espacio en el que vivimos.
- ❖ Trabajar sobre la memoria del lugar, visibilizando la importancia del Turia en el desarrollo de la ciudad y dando a conocer el trazado por donde discurría el antiguo brazo derecho del río.
- ❖ Integrar formas diversas para conformar un concepto expandido de intervención cultural.
- ❖ Introducir conceptos de la reflexión artística y escénica contemporánea en la ideación del dispositivo.
- ❖ Conseguir que el binomio ciudad-ciudadano sea el verdadero protagonista del acontecimiento.

Específicos

- ❖ Integrar con coherencia prácticas tradicionales del espectáculo en la calle con desarrollos de la creación contemporánea en espacios públicos.
- ❖ Fusionar o incorporar distintas manifestaciones artísticas (teatro, danza, música, circo, pintura, escultura, intervención, *performance*...) para configurar una propuesta transdisciplinar.

- ❖ Configurar el espectáculo de manera que pueda ser disfrutado por todos los públicos, sin importar la edad, el idioma o el nivel socio-cultural.
- ❖ Introducir el juego, la sensorialidad, la imaginación y el placer, invitando a maridar realidad y fantasía.
- ❖ Desarrollar mecanismos de interacción efectiva con el espectador.

1.4. METODOLOGÍA

La metodología que se ha utilizado para la elaboración de este trabajo ha seguido la propia evolución de la propuesta, que hemos explicado anteriormente, desde la ideación de un espectáculo a la concepción de un dispositivo mucho más complejo y ambicioso. Además, se ha desarrollado en una doble dirección: formal e informal. La dirección formal, parte de un espíritu lógico y, podríamos decir, académico, de ir paso a paso, de comenzar por los cimientos y acabar por el tejado. La dirección informal responde a otra parte de nuestra personalidad dominada por la anarquía, la intuición y el juego, y se articula de forma más o menos inesperada como chispazos de la imaginación creadora.

En principio establecimos la estructura que llevamos a cabo habitualmente para la realización de cualquier espectáculo no basado en un texto dramático, sino en un tema o idea. Fijado el punto de partida, Valencia como isla fluvial, y el punto de llegada, un espectáculo de calle itinerante, se desarrollan tres fases: documentación, definición de la dramaturgia y diseño del espectáculo. Al tratarse solo de un proyecto no se desarrollan las fases de producción y ensayos, que culminarían con el estreno de la realización escénica.

Asimismo tenemos que señalar el importante papel que han jugado algunas asignaturas en proceso de puesta en pie del proyecto. Especialmente, *Vinculaciones en la esfera pública*, *Paisaje y territorio: la mirada y la huella*, *Arte, naturaleza y ecología en la cultura contemporánea*, *Cuerpo y escena* y *Metodología de Proyectos*. En ellas hemos trabajado conceptos y materiales que han incidido directamente en el desarrollo de la propuesta, bien desde el punto de vista de la reflexión teórica, a través de la realización de ejercicios prácticos de diversa índole relacionados con el objeto de la investigación, o bien en el perfeccionamiento de los aspectos formales y la configuración del propio trabajo.

Documentación

La documentación tiene como objetivo establecer los referentes que servirán de base e impulso a la creación. Es la etapa que consideramos más peligrosa, pues el afán de conocimiento nos lleva en ocasiones a una diversificación muy extensa y a una profundización excesiva, impulso que hay que concertar con el tiempo disponible y el alcance del trabajo. En este caso establecimos cuatro direcciones: histórico-geográfica, artística, escénica y social. En cuanto a los medios, fundamentalmente hemos trabajado con bibliografía, tanto monografías como artículos, y en segundo lugar con imágenes y referencias audiovisuales, en ambos casos tanto en papel como en línea. En cuanto a los centros de documentación, se han utilizado los servicios de distintas bibliotecas de la Universitat Politècnica de València (Bellas Artes, Arquitectura, Ingeniería de la Edificación), de la Universitat de València (Humanidades, Histórica, Historicomédica y del Jardín Botánico), la Biblioteca y Centro de Documentación del Institut Valencià de Cultura, y nuestra biblioteca personal. También hay que destacar la relevancia concedida a la percepción sensorial a través de la observación en vivo, tanto del paisaje natural (Parque Natural del Turia-Vilamarxant), como del paisaje urbano (Jardín del Turia, calles del itinerario previsto), recorridos que se han documentado con fotografía y vídeo.

La parte que hemos llamado histórico-geográfica se ha centrado en establecer el contexto en el que surge la ciudad, tanto en lo que respecta a las características del medio natural fluvial, como a la evolución de la morfología urbana. En este apartado ha sido importante el estudio de la imagen histórica de la ciudad, tanto en el grabado, especialmente vinculado al río, como en la cartografía, especialidad en la que hemos profundizado con referencias a múltiples épocas y lugares, observando tratamientos simbólicos y vínculos a las artes plásticas. En la parte artística hemos transitado básicamente por tres caminos: el arte en la esfera pública nos ha llevado desde las consideraciones sobre el espacio público a los distintos modos de hacer, del arte contextual a la estética relacional; el concepto de paisaje nos ha permitido conjugar un diálogo entre ciudad y naturaleza, entre arte urbano y land art, paseando la mirada

entre derivas sublimes y pintorescas hasta encontrar las huellas del espíritu del lugar; en memoria y fantasía hemos revisado algunas geografías emocionales, discurriendo desde los archivos a las cartografías imaginarias e invisibles. La parte correspondiente a la escena nos ha permitido establecer los puntos de referencia básicos del espectáculo en espacios públicos, desde la antigüedad hasta nuestra época, especialmente en la modalidad de desarrollos escénicos itinerantes, poniendo en relación las formas históricas con los planteamientos contemporáneos. Por último, en la parte social hemos inventariado los principales actos tradicionales cívicos y religiosos que recorren la ciudad así como otros dispositivos actuales de recorrido, se han analizado las propuestas de algunos festivales que integran en su programa distintas disciplinas y actividades, hemos estudiado posibles colaboradores institucionales y sociales, y revisado las normativas municipales de uso de la vía pública.

Dramaturgia

A partir de la copiosa información recogida en la fase de documentación se ha definido la dramaturgia¹⁴, esto es, las claves que guían la creación escénica en sus diferentes ámbitos, estableciendo un marco conceptual determinado que aporta un sentido y una coherencia. Se han precisado los objetivos, concretado los planteamientos estéticos y dimensionado los recursos materiales y humanos necesarios. En este trabajo, además de la parte teórica, se fija el recorrido observando sus características espaciales, que van a condicionar el desarrollo visual de las diferentes acciones, y detalles arquitectónicos que pueden ser utilizados de forma específica. Al abordar esta reflexión en profundidad es cuando se abren las posibilidades de evolución de nuestro proyecto hacia los territorios colaborativos y la diversificación de actividades, que se concretan en el concepto de celebración, entendido como espectáculo expandido.

¹⁴ Para una definición canónica de este concepto ver Pavis (2008: 147 y ss.).

Diseño

Por último, la fase de diseño se ha llevado a cabo en dos direcciones, con diferentes niveles de concreción. El espectáculo y los diversos actos de la celebración se han configurado minuciosamente, precisando la estructura, el guión y el detalle de cada una de las escenas, con la descripción de las acciones, la definición de los elementos escenográficos y de atrezzo, incluyendo, en su caso los efectos especiales, la idea del vestuario, la presencia musical, etc. Se ha hecho una estimación de la duración y de la logística necesaria para su representación.

Hay que señalar que, aún cuando en general el desarrollo de estas fases ha sido sucesivo, se han producido numerosos saltos en todas direcciones, como corresponde, desde nuestro punto de vista, a un proceso de creación vivo e interconectado. La realización a lo largo del curso de los trabajos de diferentes asignaturas, orientados hacia el Trabajo Fin de Máster, lo que valoramos de forma muy positiva, también ha supuesto una dinamización añadida y una profundización en determinados aspectos.

1.5. HIPÓTESIS

Si bien el proyecto *Insula Valentiae* no se adecúa a los parámetros de una investigación científica, donde son fundamentales como punto de partida, hemos considerado adecuado, como ejercicio metodológico, establecer una serie de hipótesis de arranque que informen alguno de los objetivos, que nos acompañen en la redacción del trabajo y puedan ser revisadas en las conclusiones finales.

a. Un acontecimiento artístico relacionado con la ciudad, en tanto que espacio de todos, puede vincular a diferentes colectivos artísticos y ciudadanos, involucrándolos en su concepción y desarrollo.

b. La celebración-recreación a través diferentes eventos de la condición de isla fluvial de la Valencia antigua puede despertar el interés del ciudadano.

c. La configuración de un espectáculo fundiendo elementos tradicionales del teatro de calle y nuevas formas escénicas puede dar lugar a una creación con plena validez artística para el espectador actual.

d. El ritmo de un espectáculo de calle se establece a partir de los cambios de dirección y foco que se producen en la mirada del espectador, y las variaciones en la intensidad de la vivencia, lo que se induce a partir del desarrollo espacial y la naturaleza de las acciones planteadas.

1.6. MAPA CONCEPTUAL

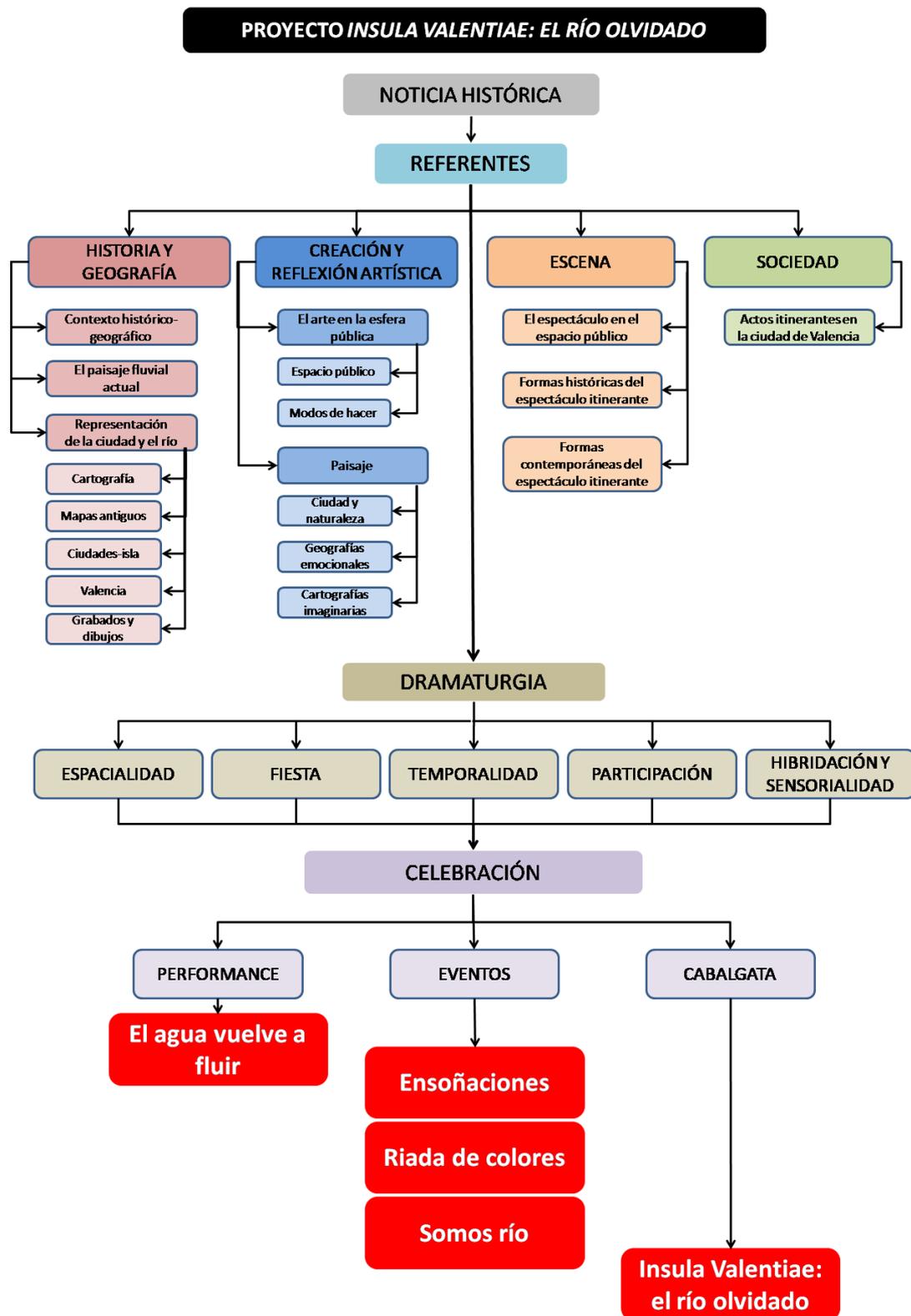


Fig. 9. Mapa conceptual del proyecto

2. REFERENTES

2.1 HISTORIA Y GEOGRAFÍA

2.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO

Durante mucho tiempo, el origen de la ciudad de Valencia fue un tanto incierto, pues se pensaba que podría tratarse de la legendaria Tyrus que es citada en la Ora Marítima, un poema geográfico compuesto por Rufo Festo Avieno, en el s. IV d.C., que tomaba como fuente una descripción de un viajero griego el s. VI a.C.

Neque longe ab huius fluminis divortio
Praestingit amnis Tyrius oppidum Tyrin

Y no lejos de la separación de este río,
el río Tyrius rodea la ciudad de Tyrin¹⁵ (Vigil, 2012:23)

Pero esta posibilidad o hipótesis de un remoto pasado íbero parece completamente descartada por la arqueología contemporánea¹⁶. Sin embargo, sí que hay acuerdo unánime en afirmar que la fundación de la ciudad se lleva a cabo por los romanos en el año 138 a.C. Este hecho, que ha sido confirmado por el estudio de los restos hallados en las excavaciones arqueológicas, está documentado en un texto de Tito Livio¹⁷:

Junius Brutus Cos in Hispania iis qui sub Viriatho militaverant,
agros et oppidum dedit quod vocatum est Valentia

El cónsul Junio Bruto dio en España tierras y un lugar fortificado, que recibió el nombre de Valencia, a los que habían militado a las órdenes de Viriato¹⁸

Desde el punto de vista geográfico, la cuestión esencial para nuestro tema de estudio es que la morfología del terreno donde se produce ese primer asentamiento, *sobre una superficie aterrazada en la orilla derecha el río Turia* (Carmona, 1996:86), era bien distinta de la actual, pues el río se dividía en dos brazos, que confluían más adelante,

¹⁵ La cita corresponde a los versos 477 y 478 de la obra original. La traducción se ha tomado de la obra referenciada.

¹⁶ Así lo afirma Sanchis Guarnier, apoyándose en Fletcher Valls y Tarradell (Sanchis, 1972:20).

¹⁷ *Periochae, LV.*

¹⁸ La traducción se ha tomado de (Vigil, 2012:21)

formando una isla fluvial. Nicolau Primitiu plasmó aproximadamente el contorno de esta isla fluvial en un interesante dibujo que nos remite a un tiempo anterior al establecimiento humano¹⁹.

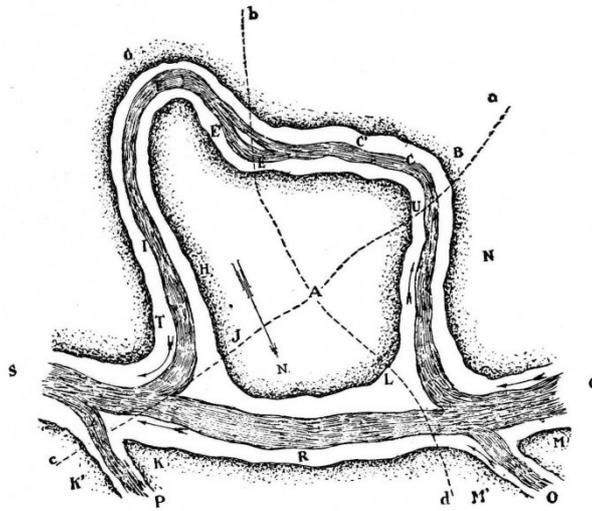


Fig. 10. Valencia prerromana, isla fluvial del Turia, según Nicolau Primitiu.

- | | | |
|-----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| A. Plaza de la Catedral | K'. Algirós | Q-R-S. Brazo actual del Turia |
| B. El Tossal | L. Puerta Saguntina o Bab al- | R. San Pío V |
| C. Calle de la Bolsería | Qàntara o de Roterós o de | I-T. Rambla de Predicadores |
| C'. El Mercado | Serranos | U. Bab al-Hanax o Puerta de |
| E. Puerta Sucronense o de | M. Marchalenes | la Colobra o de la Morería |
| E'. Bajada de San Francisco | M'. La Zaidía | d-L-A-E-b. Vía romana de |
| F-I. Calle de las Barcas | N. Plaza de Mossen Sorell | Cádiz a Roma |
| G. Barrio de Pescadores | O. Barranco de En Dolça y | A-a. Camino de Castilla |
| H-J. Barrio de la Xerea | Almara | A-c. Camino del mar |
| K. El Rahal o Real | P. Barranco de Gentiles y | |
| | Palmar de Massarrochos | |

Esta isla tenía, más o menos en su zona central, *un altozano, que destacaba a escasa altura sobre la llanura aluvial* (Esteve, 1999: 168) y, por tanto, al estar un poco más protegida de las crecidas del río, fue el área elegida para establecer el *oppidum*, es decir, el conjunto fortificado que constituyó el primer núcleo urbano.

¹⁹ Para remarcar ese primitivismo geográfico, el autor omite cualquier referente urbano, añadiendo tan solo las letras para que podamos situar el recorrido. Sin embargo, contiene algunas inexactitudes (quizá en aras de comunicar con más fuerza la condición insular), pues el tramo T-I era en realidad un ramal, de menor importancia, que se desgajaba del brazo izquierdo y se unía al que contorneaba la isla por el sur para confluir con el principal aguas abajo. Con todo hemos de reconocer que nos resulta muy entrañable.

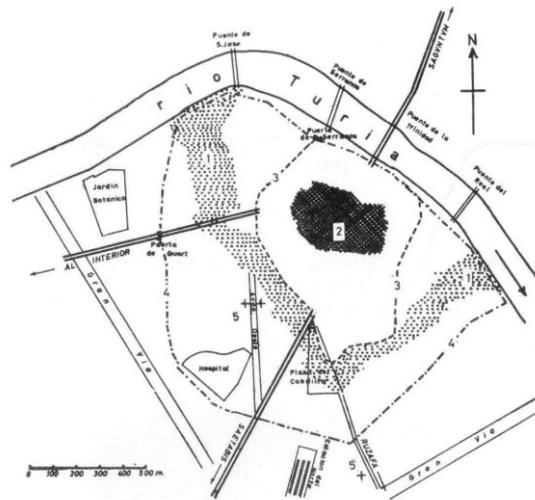


Fig. 11. La *Valentia* romana y el desarrollo urbano posterior, según Miguel Tarradell.

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1. Cauce secundario del Turia | 4. Muralla cristiana el s. XIV |
| 2. Núcleo urbano romano | 5. Necrópolis romanas |
| 3. Muralla árabe del s. XI | |

En el siglo I a.C., Salustio, el historiador romano, da fe del brazo meridional al referir los combates que tuvieron lugar en Valencia con ocasión de la guerra entre Pompeyo y Sertorio:

inter laeva moenium et dexterum flumen Turium, quod Valentiam parvo intervallo praeterfluit

*entre la parte izquierda de las murallas y la corriente derecha del Turia, que fluye a lo largo, a poca distancia de Valencia*²⁰

El brazo izquierdo o septentrional del río, que era el principal, discurría prácticamente por el mismo cauce que ha llegado a nuestros días. El recorrido del brazo derecho o meridional, con una cierta indeterminación en cuanto al punto de arranque, lo describe con detalle Rodrigo de Pertegás (1993: 20-22):

El brazo derecho, seguramente mayor que el izquierdo, por el solar del Museo, convento de San José y partidas del Carmen, o desde las Blanquerías y actuales calles de Moret y Padre Huérfanos, o lo que me parece más probable, desde la Petjina, por las tierras que ahora forman el Jardín Botánico y tal vez siguiendo el

²⁰ La traducción se ha tomado Esteve (1999: 168), quien, además, añade una documentada argumentación sobre la validez del texto.

mismo curso que la acequia de Robella, llegaba a la estrecha y larga hondonada [...] existente entre las calles Baja y de Salinas, atravesaba la calle de Caballeros por las Caldererías, [...] y bajaba por la Bolsería al Mercado [...]; llegaba a la plaza de Cajeros, tal vez atravesando las manzanas entre las calles de San Fernando y de las Fuentes, y por la Bajada de San Francisco, [...] corrales de la Chamorra y ermita de San Jorge, pasando por les Granotes, plaza de las Barcas y Glorieta, recibiría una de las ramas de bifurcación del brazo izquierdo, con el que se uniría más abajo, siguiendo el cauce actual.

Excavaciones posteriores y, especialmente, el estudio topográfico con el dibujo preciso de las curvas de nivel, han permitido a Esteve determinar el itinerario que seguía este brazo del río con todo detalle (1999:173-177)

La corriente partía del amplio vértice formado por el pretil del río, entre los puentes de San José y Serranos, y desde aquí discurría cruzando transversalmente la calle de las Blanquerías [...]; por las fachadas de dicha calle hasta la de las Rocas; por la calle de las Rocas, torciendo a la derecha por la esquina a Rotereros hasta la que da a En Roda; por la calle de En Roda hasta atravesar la de la Cruz; desde la confluencia de las calles de En Roda y Cruz, a través de la manzana, hasta el centro del tramo de En Borrás que va de la plaza de Beneito y Coll a la calle de las Tenerías; desde la calle de En Borrás, por el centro de la manzana, hasta cruzar la calle del Portal de Valldigna por el tramo que media entre éste y la calle Baja [...], proseguía desde la calle del Portal de Valldigna, por el interior de la manzana, hasta la esquina de la calle de Caballeros que da a la plaza de San Jaime [...] próximo a la fachada izquierda de la Bolsería y de la plaza del Mercado; luego, a distancia intermedia entre la calle de San Fernando y la Avenida de María Cristina y, por dentro de los edificios de la izquierda de la plaza del Ayuntamiento, hasta la esquina de Moratín a Barcelonina. [...] Continuaba más adelante por el centro de la calle de las Barcas y del Pintor Sorolla para internarse por la de Bonaire y salir al Parterre entre las de Barcelona y la Nave [...] por la parte de la Glorieta más cercana al Palacio de Justicia y por el macizo central de la plaza de la Porta de la Mar corrían las aguas a juntarse con el brazo principal del río.²¹

²¹ Esteve establece el recorrido siguiendo a Nebot. Para una mayor claridad se han eliminado del texto las indicaciones topográficas y las referencias arqueológicas.

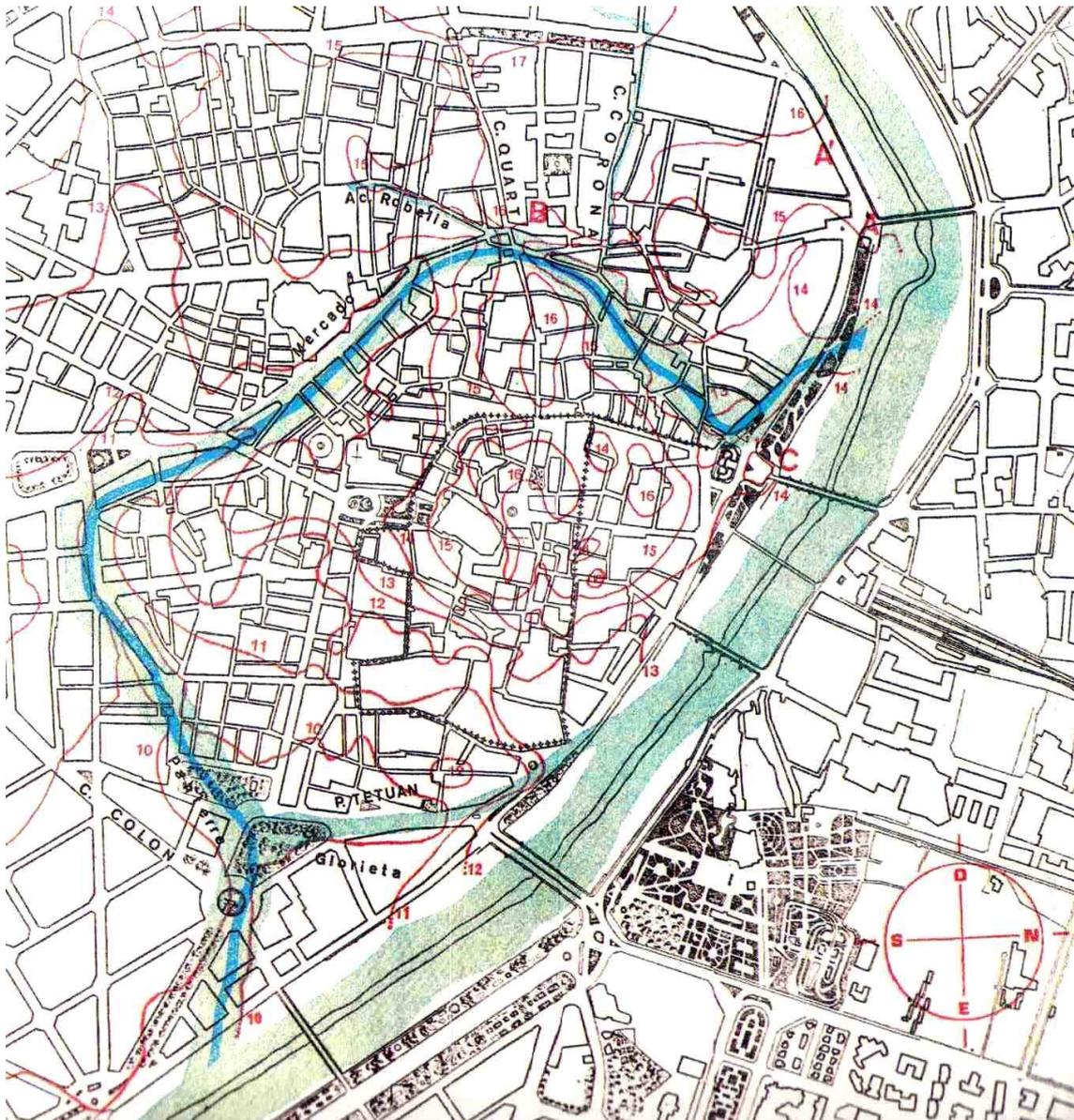


Fig. 12. Mapa topográfico de la isla fluvial

La costumbre de aprovechar la ventaja estratégica que otorgaba la posición peninsular o insular para situar una población fue una constante a lo largo de la historia. Ciudades como París, Estrasburgo, Gotemburgo, Lieja, Hamburgo o Alcira²², en nuestra Comunidad, son buena prueba de ello.

Según parece, al principio, la corriente del brazo derecho *pudo ser tan solo intermitente y estar condicionada por las crecidas eventuales del nivel fluvial* (Esteve,

²² Según indica Sanchis, su nombre en árabe, al-djazira, significa “la isla” y hasta el s.XX fue una isla dentro del Júcar (1972: 21).

1999: 174). Después, debido al proceso geológico natural, la corriente se hizo continua. Más tarde, debido quizá a un cambio en el régimen de lluvias y a la construcción de las primeras acequias de riego, el caudal del río se redujo y su nivel descendió, lo que supuso la inversión del proceso y que la corriente volviera a ser intermitente. Esa intermitencia debió ser la que permitió el levantamiento de un montículo o terraplén artificial conocido como posteriormente como Tossal (palabra que derivó en la fórmula popular Tros-Alt), en la confluencia de las actuales calles de la Bolsería, Cuarte, Caballeros y plaza de San Jaime, aprovechando el paso estrecho que presentaba el cauce en esa zona²³. De esa manera se evitaban las continuas inundaciones producidas por el río en la parte meridional de la ciudad, que se producían prácticamente con cualquier crecida. Esa obra debió realizarse con anterioridad o al mismo tiempo que la muralla árabe (Esteve, 1999: 176) y aunque no se sabe con seguridad en qué momento exacto se cegó definitivamente ese brazo del río, se apunta que la extraordinaria riada que en el año 1088 destruyó el puente de al-Qantara (Serranos), que era el principal de la ciudad, pudo verse incrementada al haber sido cerrado el segundo cauce y tener que pasar toda el agua de la crecida por el primero (Vigil, 2012: 34)²⁴.

El caso es que la isla fluvial se mantuvo durante los primeros siglos de nuestra era y así, Valencia fue desarrollándose adaptando su morfología al doble curso del río. Las murallas árabes, que se construyeron a mediados del siglo XI, durante el reinado de 'Abd al-'Aziz, ajustaron su traza prácticamente al perímetro de la isla, utilizando la depresión del cauce meridional, aún cuando ya no corriera el río, al menos como foso defensivo.

²³ Una explicación detallada de este hecho en (Esteve, 1999: 175-176)

²⁴ En este caso, citando la Protohistoria Valenciana, obra de José Nebot, publicada en el *Almanaque de "El Liberal"* (Valencia, 1902), pp. 65 y ss.

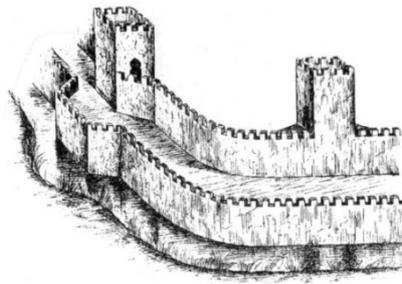


Fig. 13. Reconstrucción hipotética del sector de la muralla árabe correspondiente a la esquina entre la plaza del Ayuntamiento y la calle de las Barcas, según Nicolau Primitiu.

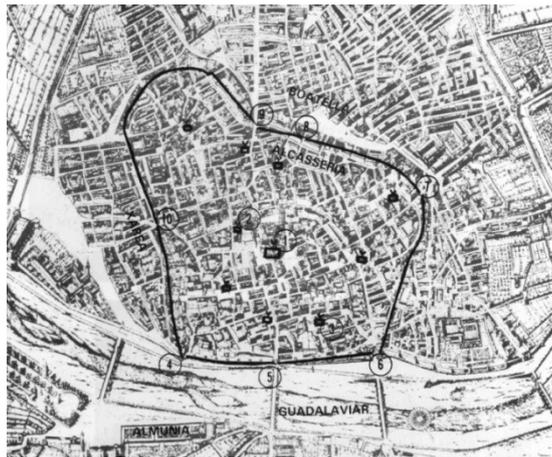


Fig. 14. Representación de la muralla y la ciudad árabe sobre el plano del Padre Tosca.

- 1. Mezquita mayor
- 2. Alcázar
- 3. Alhóndiga

Puertas

- 4. Bab al-Sakhar
- 5. Bab al-Warraq
- 6. Bab al-Qantara
- 7. Bab al-Hanax

- 8. Bab al-Kaysariya
- 9. Bab Baytala
- 10. Bab al-Xari'a

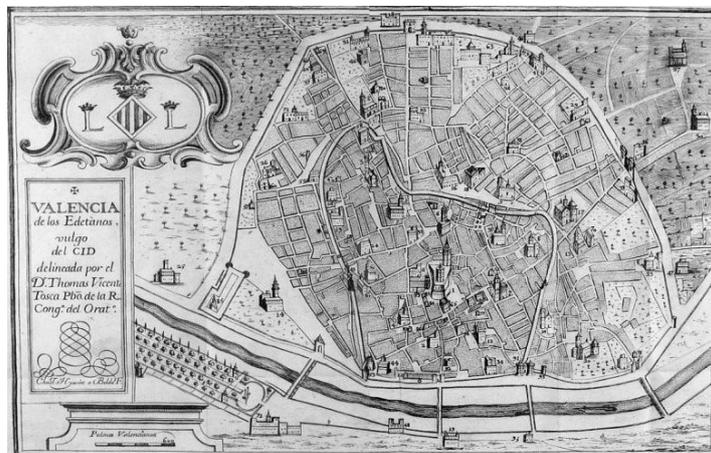


Fig. 15. Representación de los recintos amurallados, árabe del s. XI y cristiano del s. XIV, según Pasqual Esclapés en el plano publicado por Bordázar (1738).

En los siglos siguientes, a pesar de la desaparición de la isla fluvial, Valencia seguirá creciendo condicionada por su primera morfología y mantendrá una íntima relación con el río Turia, que, como veremos en el apartado de la imagen histórica de la ciudad, le dará carta de naturaleza a lo largo de la historia.



Fig. 16. Plano del Proyecto General del Ensanche de la Ciudad de Valencia, de Monleón, Sancho y Calvo, realizado en 1858, en el que se indica la evolución del perímetro urbano a partir de los recintos romano y musulmán.

Una vinculación que ya queda plasmada en los primeros escudos de la ciudad, utilizados a partir de la conquista, en los que la ciudad se levanta sobre el río.

[...] el primitivo sello municipal –Sigillum Curiae et Concilii Valentiae–, el emblema medieval más antiguo de la ciudad, representaba precisamente una vista panorámica identificable con Valencia por sus murallas y torres almenadas y por sus correspondientes puertas de acceso y cinco puentes, dejando al centro otra torre de mayor altura rematada por una cruz. Todo ello sobre unas líneas onduladas con clara referencia al curso fluvial del Turia. (Català, 1999: 7)



Fig. 17. Primer sello municipal



Fig. 18-20. Antiguos escudos de la ciudad de Valencia

2.1.2. EL PAISAJE FLUVIAL ACTUAL

El objeto de este apartado es realizar una aproximación al paisaje natural del Turia. Y más específicamente, al que presentan sus riberas en la zona más próxima al río. La finalidad es visualizar, aún de forma hipotética, cómo sería el que configuraba el cauce del antiguo brazo derecho y proponer un encuentro entre ese paisaje natural y el paisaje urbano actual de la misma zona. Este ejercicio puede inspirar elementos escenográficos o incluso acciones o escenas, susceptibles de incorporar al espectáculo.

El paisaje aquí referenciado se observó en un paseo realizado en el Parc Natural del Túria, a la altura de Vilamarxant, en diciembre. La vegetación está caracterizada por los cañares, que ocupan con profusión las riberas y zonas aledañas, de forma que protagonizan la mayoría de perspectivas. Llamen la atención las diferentes líneas que dibujan, según apunten al cielo o al río, y el movimiento y sonido de sus hojas con un soplo de viento.





Fig. 21-27. Cañas

Junto a las cañas lo más característico son las matas de carrizos, eneas y juncos, así como ejemplares más o menos aislados de álamo, chopo negro y sauce blanco.



Fig. 28-31. Carrizos, eneas, juncos y álamos blancos

Pero una y otra vez, la mirada vuelve al agua, a la corriente, el elemento dinámico por excelencia, a su fluir incesante con sus cambios de velocidad, de transparencia, de textura, a su lecho de plantas, de tierras, de hojas, de guijarros... Y a su orilla, que quizá anhela el abrazo de un caudal apasionado.



Fig. 32-39. El Turia, la corriente y la orilla

Su imagen en tiempos antiguos sedujo a algún poeta, que grabó en piedra:

*FLORIBUS ET ROSEIS FORMOSVS TVRIA RIPIS
FRUTIBVS ET PLANTIS SEMPER PVLCHERRIMAS VNDIS*²⁵

²⁵ Citado por Miguel Ángel Català en Mollà y Golf (2008: 130). *Hermoso Turia, con riberas de flores y rosas,/ de frutos y plantas, con ondas siempre bellísimas* (Traducción de Eduard Chiquillo).

2.1.3. REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD Y EL RÍO

Tras situar el contexto histórico y geográfico de la ciudad y del río, resulta necesario volver la mirada sobre el otro polo del proyecto, sobre sus destinatarios, las personas. ¿Cómo percibimos nuestro entorno? ¿Qué idea tenemos de la ciudad y de sus características? Necesitamos formarnos una imagen o, mejor dicho, un imaginario que nos acompañe en nuestro devenir cotidiano, en el que podamos inscribir nuestras vivencias y proyectar nuestras fantasías. Como apuntan Llopis y Perdigón, *la percepción de la ciudad es, como el resto de percepciones, un fenómeno cultural* (2016: 12). Un fenómeno en el que será esencial la representación que se haga de ella: *La idea de ciudad se reconoce en sus diferentes formas de representación y, por tanto, requiere para cada momento la interpretación de la ciudad precedente que, en gran medida, condiciona el proyecto, realizado o no, de la ciudad posterior* (2016: 12). De esta manera, proponemos dos acercamientos a estas formas de representación: los mapas y los grabados.²⁶

Cartografía²⁷

*Un mapa es una imagen.
Un mapa es un modo de hablar.
Un mapa es un conjunto de recuerdos.
Un mapa es una representación proporcional.*
Alberto Blanco²⁸

Esta condición de imagen-representación del mapa es esencial. *Cuando el hombre piensa en una cosa, siempre piensa necesariamente en alguna imagen porque las imágenes son como sensaciones, solo que carentes de materia. Por consiguiente –las*

²⁶ Evidentemente, el tema de la percepción de la ciudad y, en general, de nuestro entorno, es muy complejo y un estudio detallado excedería con mucho el alcance de nuestro trabajo. Algunas de las líneas de reflexión posibles en (Benjumea, 2015).

²⁷ En este apartado utilizamos la palabra mapa como denominación general. Al referirnos a una imagen concreta, mapa, carta o plano, siguiendo su identificación en la fuente consultada. Una definición precisa de las diferencias entre ambas denominaciones en Odgers (2006: 18).

²⁸ Citado por Odgers (2006: 16).

*primeras nociones... no se producen sin imágenes-: las imágenes mentales, esto es, las representaciones que el pensamiento hace de las cosas, constituyen el vehículo privilegiado para acceder al conocimiento.*²⁹

La cartografía, es una fascinante área de conocimiento, pues en su decurso histórico ha puesto en relación la descripción geográfica, la expresión artística y la subjetividad personal. Así, *como interpretación gráfica del mundo, ha sido durante la historia de la humanidad un instrumento de ubicación, narración y explicación del entorno* (Rodríguez, 2014: 36). También se puede considerar como *una deformación-modelización de la realidad fenoménica que produce efectos de realidad* (Peláez, 2015: 168-169). Además el mapa tiene una doble dinámica, pues siendo un dispositivo colectivo que forma una idea común de la realidad que describe, permite al mismo tiempo una interpretación individual, mediante la cual, la persona que lo contempla puede proyectar en él y a partir de él, un panorama de su interioridad, desde sus experiencias a sus fantasías. Esta doble dimensión del mapa, es lo que nos ha llevado a relacionarlo con nuestro proyecto. Como elemento inspirador y como conector privilegiado entre la realidad física y otra realidad que podríamos llamar subjetiva o imaginaria.

Este estudio de referentes cartográficos³⁰ se ha realizado en diferentes direcciones con la intención de componer un fresco en el que se estimulara la creación de relaciones e interacciones visuales y conceptuales. A continuación ofrecemos algunos ejemplos a título ilustrativo.

Mapas antiguos

En la Edad Media encontramos numerosos ejemplos de mapa ideológico. El dibujo no reproduce la realidad física, sino que organiza el espacio a partir de conceptos. La

²⁹ Aristóteles, *Del alma*, III, 8, 432^a. Citado en (Valero, 2012: 44)

³⁰ El estudio se ha llevado a cabo como parte de nuestro trabajo final de la asignatura Paisaje y territorio: la mirada y la huella, planteado como una línea de desarrollo del proyecto final.

geografía se adapta a la idea transmitida, ajustando su forma y homogeneizando su escala.

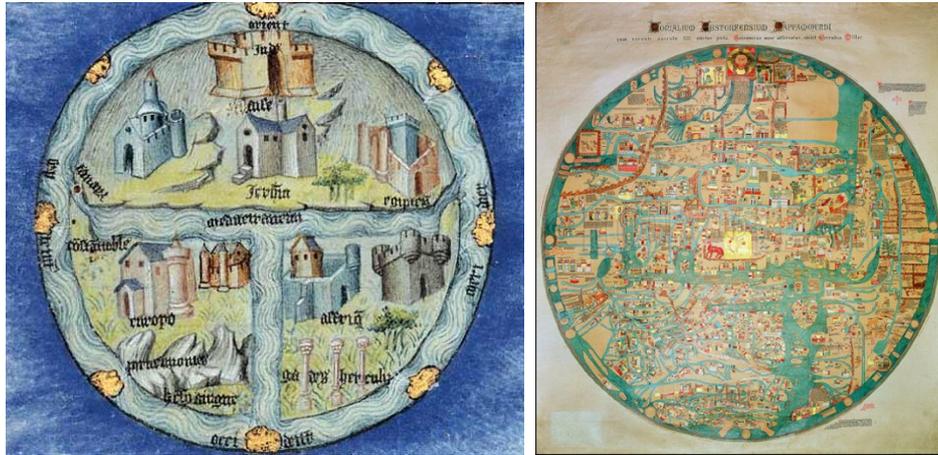


Fig. 40 y 41. Mapas Orbis Terrarum

En los ejemplos expuestos, el conjunto, representando el mundo, presenta forma de disco (O), dividido en tres partes por una cruz que adopta la forma de (T), Jerusalén se sitúa en el centro, Asia arriba, Europa y África abajo, a izquierda y derecha. Se dice que están *orientados*, pues se organizan con el este en la parte superior³¹. Una disposición que establece una determinada idea del mundo con un orden y un sentido concretos. Los mares y océanos con forma de ríos transmiten tranquilidad con sus dimensiones reducidas y se adaptan a un imaginario doméstico, al que van dirigidas las figuras que aparecen por doquier.



Fig. 42. Mapamundi del Beato de Liébana (s. XI).

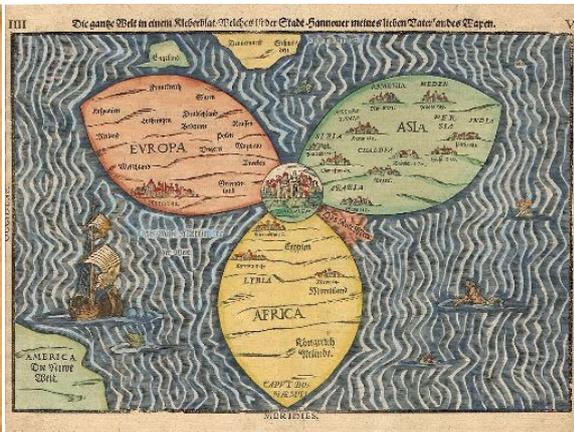


Fig. 43. Trifolio de Bünting (1581)

³¹ Isidoro de Sevilla instruye acerca de su elaboración en las Etimologías (627-630).

En ocasiones la forma se adapta al soporte, como en el caso del mapa del Beato a la doble página, o pervive, como el trifolio, en una época en la que la representación ya se había ajustado de forma notable a la realidad geográfica.³²

Especialmente significativa para nuestro propósito es la costumbre de incluir figuras, cuya expresividad y significado se aleja de la descripción del territorio dirigiéndose directamente a la imaginación del lector. Despertando su respuesta emocional a partir de una poderosa estimulación sensorial. Y aquí, todo es posible, de la crónica histórica a la metáfora, de la actividad cotidiana al mito, de la descripción zoológica a la fabulación legendaria. En cualquier caso, ilustraciones al alcance de todos que transmiten una información preciosa, que dan cuenta de la complejidad de un mundo en el que todo, absolutamente todo, está relacionado: los animales y los monstruos, los fenómenos físicos y los miedos ancestrales, la ciencia y la leyenda, los testimonios y los deseos... La recopilación de estas figuras nos ha llevado a la elaboración de un pequeño catálogo, básicamente un bestiario, en el que también se incluyen embarcaciones y distintos objetos flotantes, que apuntan a una recreación en nuestro proyecto, a partir de nuestra historia y folclore, como personajes o elementos escenográficos.

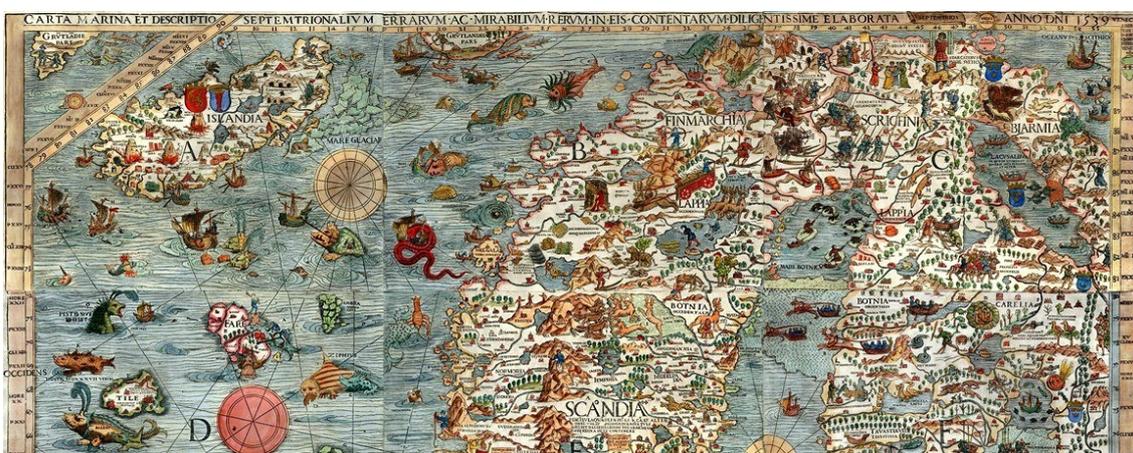


Fig. 44. Carta Marina de Olaus Magnus (1539)

³² Véanse al respecto los mapas de Fra Mauro (1459), Juan de la Cosa (1500), Cantino (1502), Piri Reis (1513) y, especialmente, Mercator (1569).

En ocasiones este aspecto simbólico se convierte en el principio vertebrador de la propuesta cartográfica, que puede recoger con mayor o menor fidelidad la realidad geográfica, pero supeditándola a la alegoría planteada.



Fig. 45. Europa como una Virgen. Bünting (ca. 1581)

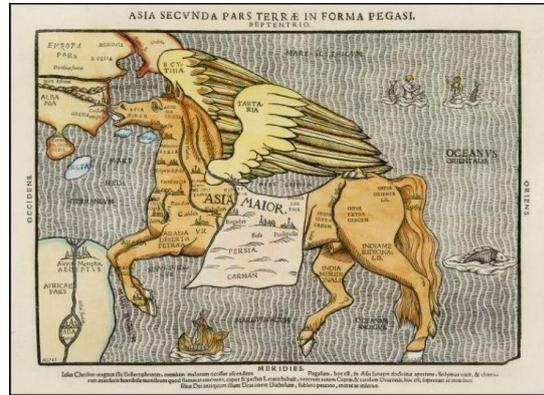


Fig. 46. Asia como un Pegaso. Bünting (ca. 1581)



Fig. 47. Leo Belgicus. Visscher-Gerritsz (1630)

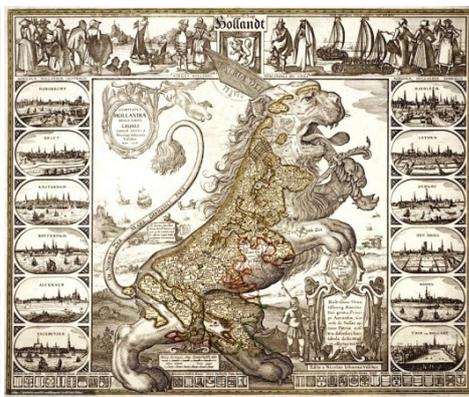


Fig. 48. Leo Hollandicus. Visscher (1648)



Fig. 49. Mapa del Águila. Churchman (1833)



Fig. 50. Europa hoy. Schmidt (ca. 1875)

Ciudades-isla

Otro de los referentes cartográficos consultado ha sido el de las ciudades-isla. Fundamentalmente, ciudades cuya fundación se produce en una isla fluvial que condiciona, como en el caso de Valencia, su evolución posterior. En unos, el curso de agua es estrictamente natural, en otros, a la disposición primigenia se añaden canales artificiales con fines defensivos. En todos los casos ha sido interesante establecer analogías y han servido para estimular visiones de hipotéticos desarrollos o sugestivas fantasías de nuestra ciudad.

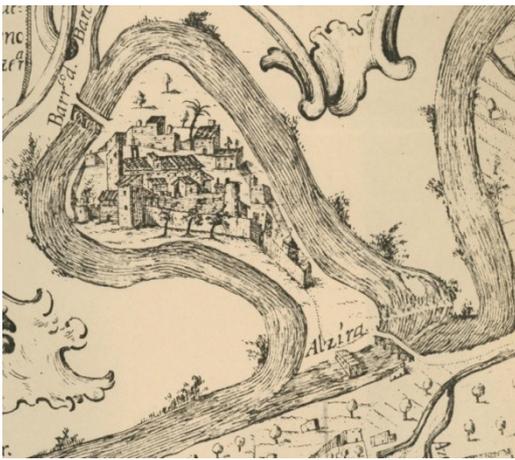


Fig. 51. Alcira (1765)



Fig. 52. Edo (Tokio) (1844-1848)

Estas dos primeras imágenes ofrecen una idea de los grandes contrastes entre lo más cercano, el río Júcar rodeando la ciudad de Alcira reflejando una realidad geográfica muy similar a la de Valencia, y lo más lejano, la estructura de canales de Tokio.



Fig. 53. Tenochtitlán (1524)



Fig. 54. Ginebra (1769)

Con la determinante presencia del lago en ambos, los dos mapas reflejan unas estructuras muy diferentes. El mapa de Tenochtitlán transmite una visión del mundo híbrida integrando elementos de códices indígenas y la mirada occidental de la potencia colonizadora. El mapa de Ginebra ofrece también un espectacular contraste entre los apacibles campos de cultivo contiguos a la ciudad y la imponente presencia de los bastiones defensivos que, a modo de un cinturón de púas, la rodean.

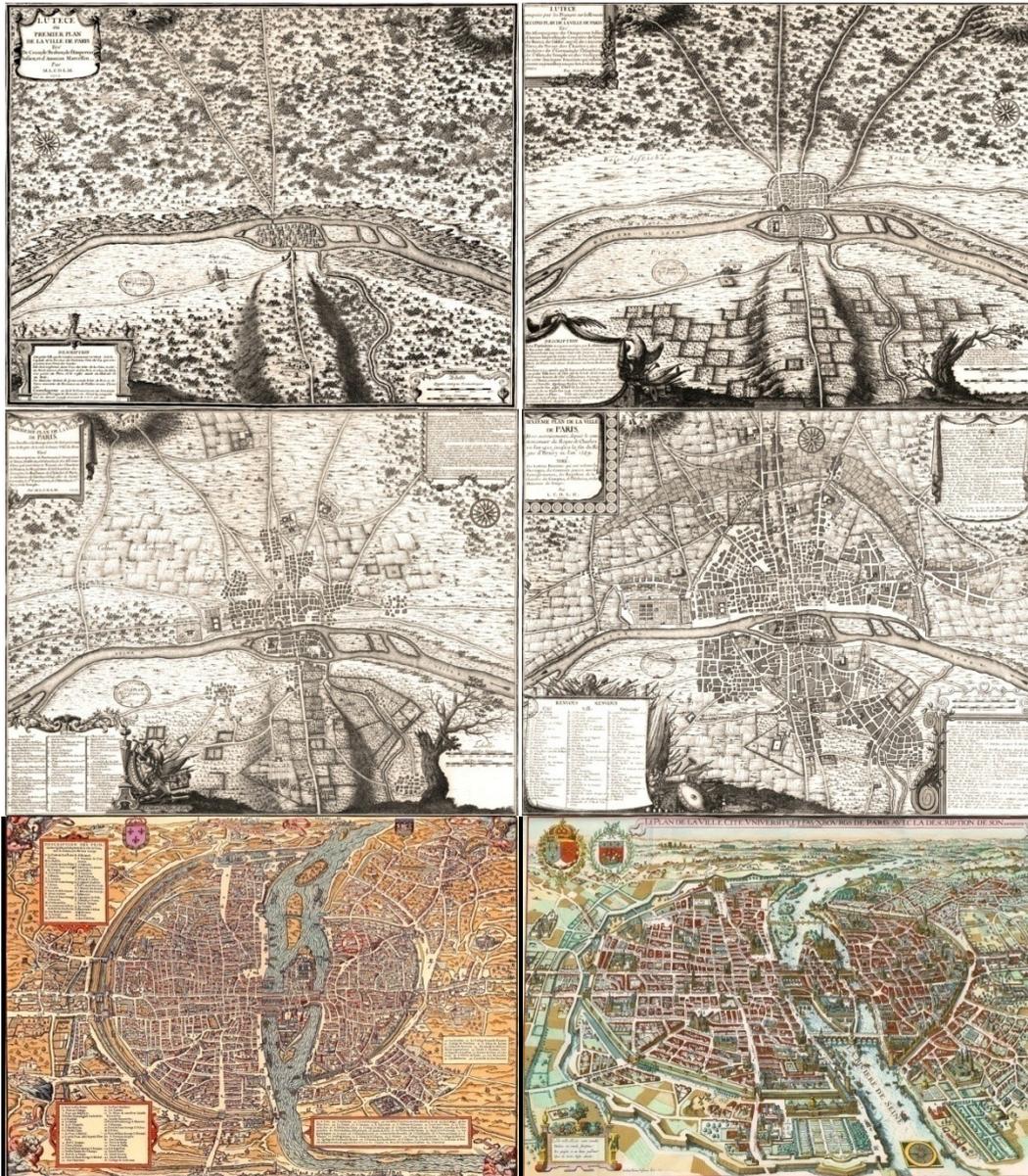


Fig. 55-60. París (360, 508, 1180, 1422, 1575 y 1615)

En esta serie se puede apreciar la evolución de la ciudad y su progresiva expansión desde el núcleo fluvial originario.



Fig. 61. Toulouse (1663)

Para acabar esta sección, incluimos una fantástica vista de Toulouse con su isla sobre el Garona y el desarrollo ulterior de la ciudad junto al río, que nos lleva a soñar con un centro histórico de Valencia que hubiera permanecido rodeado por el Turia. Aún cuando esta imagen contiene elementos tanto de vista como de mapa, la hemos incluido atendiendo a su interés evocador.

Como se ha podido observar, la importancia del elemento tridimensional, dibujado en diferentes perspectivas, en las cartografías urbanas es muy notable. Este fenómeno, que en la Edad Media podía explicarse por la falta de métodos científicos de representación, va a perdurar en el Renacimiento y el Barroco, y seguirá hasta la actualidad. Como señalan Merino y Moral:

Las posibilidades simbólicas que ofrece la representación volumétrica de edificios, [...] no tienen parangón con las que la mera representación bidimensional, formalmente igualatoria, ofrece. Asimismo, la cartografía en perspectiva tridimensional favorece mejor que ninguna otra la inteligibilidad global y la aprehensión inmediata del conjunto urbano. La fácil lectura de las relaciones de escala entre los edificios, de las jerarquías viarias, de la proporción entre espacios vacíos y zonas colmatadas se suma a la ilusión de espacio vivido a la que se presta el carácter figurativo de la representación en tres dimensiones. (2017: 191)

Valencia

La observación detallada de la cartografía histórica de Valencia ha sido esencial para conocer la evolución de la trama urbana de la ciudad, para familiarizarnos con su imagen de conjunto, como si de un organismo se tratara, y para visualizar el recorrido del antiguo brazo derecho del Turia a través del tiempo. Para ello hemos seguido el exhaustivo trabajo de estudio y recopilación publicado por Llopis y Perdigón (2016). De entre todos los planos que allí vienen detallados, los más relevantes para nuestro quehacer han sido los correspondientes a Manceli, Casaus, y Tosca, en la versión de Fortea y, especialmente, en la de Bordázar.



Fig. 62. Plano de Valencia. Manceli (1608)

El plano de Manceli es el primero que se conoce que muestra la planta completa de la ciudad, ofreciendo una visión detallada de la Valencia renacentista en la que se mantiene, básicamente, la configuración medieval. Presenta la orientación tradicional al sur, a partir del río y las Torres de Serranos. Destaca la fortificación de la parte norte de la muralla.

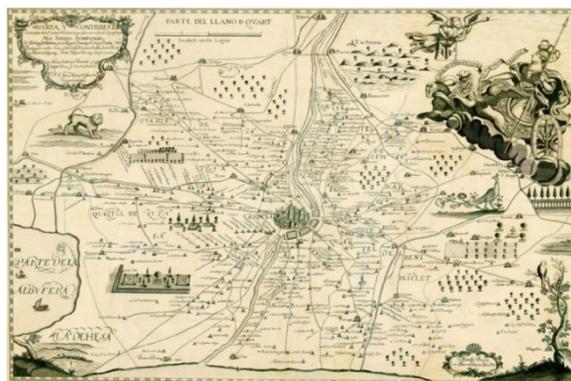


Fig. 63. Mapa de Valencia y alrededores. Casaus (1695)

El mapa de Casaus tiene un encanto singular. Valencia aparece como una isla urbana en medio del territorio, que la rodea como si fuera un mar. Destaca el sobredimensionamiento de sus edificios principales, su aspecto compacto, la muralla y los pretilos del cauce entre los cinco puentes clásicos. Su orientación es al oeste, partiendo de la línea de costa.



Fig. 64. Plano de Valencia. Tosca (1738)

El conocidísimo plano de Tosca puede considerarse la imagen canónica de la Valencia antigua. A partir de él, Bordázar elabora la variante que presentamos en la p. 28, en la que se singulariza la muralla árabe y una serie de edificios. Esta imagen ha sido el punto de partida de diferentes ejercicios-juegos sobre el concepto de isla e inundación que han abierto vías a posibles desarrollos gráficos y, posteriormente, escénicos.

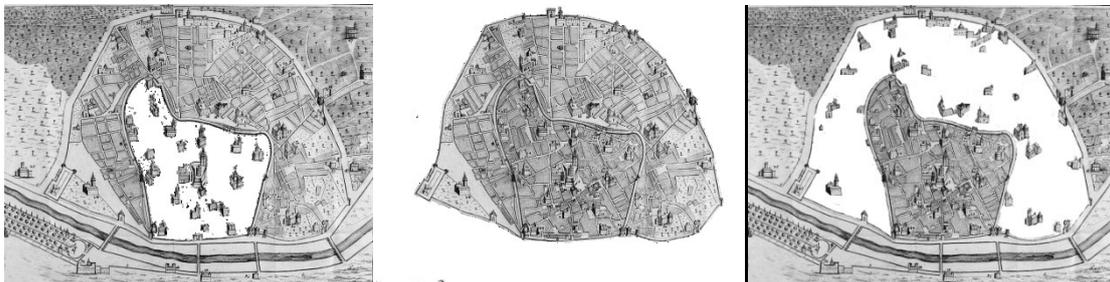


Fig. 65-67. Juegos gráficos sobre la isla de Valencia

Grabados y dibujos³³

Traer al presente las imágenes del pasado es un ejercicio fascinante. Si la identidad de los lugares se va formando a partir de su propia evolución y del sentir de las personas que los contemplan y los habitan, las estampas antiguas son un documento de un valor incalculable para conocer ambos ámbitos. La mirada humana siempre es personal, subjetiva, establece una doble dirección, hacia el objeto observado y hacia el propio sujeto que observa. Los grabados son un cristal y un espejo en los que se manifiesta este proceso, acentuado por la necesaria estilización técnica para su reproducción gráfica. De esta manera, se constituyen en un material precioso para estimular la sensibilidad.

Son insustituibles en un proyecto como *Insula Valentiae: el río olvidado*, en el que se plantea, no una revisión historicista, sino un juego lúdico y vital. Como dice Català, otorgan a la urbe que representan la famosa fórmula intemporal de los escolásticos, el *Nunc stans: la identidad de lugar, [...] que [...] resiste el paso del tiempo [...] como permanencia más o menos inalterable o como recuerdo aprehensible* (1999: 20).

Del conjunto referenciado nos han resultado especialmente interesantes las vistas realizadas en los siglos XVII y XVIII, las que ofrecen perspectivas del río, de las murallas o de los puentes, las que transmiten una concepción marcadamente escenográfica y, en general, las que remarcan la idea de isla, las que destacan por su sencillez, por su estilo un tanto *naif* o por las curiosas composiciones que plantean.



Fig. 68. Anónimo. (1538)



Fig. 69. Casaus-Francia (1693)

³³ Agrupamos bajo la denominación genérica de grabado otras técnicas de estampación como xilografía, y litografía. El estudio de este tipo de imágenes históricas de la ciudad, tras una primera etapa de búsqueda en línea, se ha centrado en el libro de Català (1999).

Los dos primeros ejemplos presentan una orientación opuesta, septentrional y meridional, respectivamente. Podemos apreciar el crecimiento de la ciudad y cómo se mantiene, incluso se refuerza el aspecto de isla urbana, delimitada por las murallas.



Fig. 70. Gimeno (1665)



Fig. 71. Planes (1738)

Las dos imágenes siguientes son de una marcada teatralidad. La primera, de encantadora y estilizada factura, muestra la ciudad como un islote entre el río y el mar. La segunda, que presenta en primer término la Puerta del Real, reproduce la escenografía de la comedia *La Conquista de Valencia*, ofrecida en la Plaza del Mercado (Català, 1999: 47).



Fig. 72. Quesádez (1674)



Fig. 73. Anónimo (1810)

El siguiente grabado, aún cuando presenta la ciudad de forma esquemática, tiene el atractivo de ofrecer una vista de pájaro, algo absolutamente original para la época. A

su lado, orientada hacia el este, con la Puerta de Cuarte en primer término, la xilografía plantea una condensación de la ciudad, cubierta por un mar que cubre por completo el horizonte.



Fig. 74. Anónimo (1785)

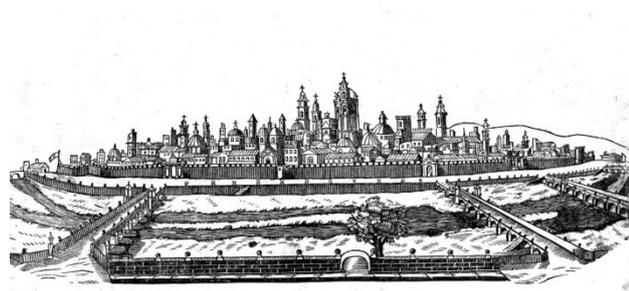


Fig. 75. Anónimo (1841)

Estas dos variantes ejemplifican el encuadre más característico: el río en primer término, ocupando la mayor parte del dibujo, y la ciudad al fondo, parapetada tras sus murallas, que también la defienden del Turia.



Fig. 76. Naumachia. Francia (1755)

La recreación de un combate naval con ocasión del tricentenario de la canonización de S. Vicente Ferrer supone la manifestación más espectacular de la imagen clásica de la ciudad, en la que el río y los edificios se magnifican con la apoteosis del macroespectáculo teatral.

Se incorporan a este apartado un dibujo y una litografía imprescindibles, caracterizados por una descripción corográfica muy realista y una perspectiva aérea. Con tres siglos de diferencia, ambos consagran la relación del río y la ciudad, que se mantiene en el tiempo como un islote rodeado de murallas.



Fig. 77. Vista de la ciudad. Wjingaerde (1563)



Fig. 78. Vista de la ciudad. Guesdon (1858)

2.2. CREACIÓN Y REFLEXIÓN ARTÍSTICA

En este apartado apuntamos algunas líneas de reflexión que hemos ido desarrollando a lo largo del Máster, a partir de diferentes asignaturas, y que han sido relevantes en la evolución del proyecto escénico. De manera que la idea del espectáculo de calle ha pasado de estar pensada originalmente de forma autónoma y con planteamientos exclusivamente teatrales, a contextualizarse en el ámbito más amplio de la reflexión artística, asumiendo una condición multidisciplinar, característica de la creación contemporánea.

2.2.1. EL ARTE EN LA ESFERA PÚBLICA

Como apuntamos en la justificación, concebir una práctica artística, un ejercicio de creación, en la esfera pública³⁴, supone una declaración política, un firme posicionamiento por la dimensión social del arte y la asunción de un compromiso personal en la reflexión del papel que debe jugar el artista en la sociedad³⁵. Como veremos, el proyecto, inscrito en el amplio panorama del Arte Público, además de concebirse desde y para la calle, puede abrir sus puertas a diversas experiencias de dinamización ciudadana.

Espacio público

La investigación sobre la relación entre la ciudad y el espacio público, planteada desde hace mucho tiempo, ha experimentado un notable incremento en las últimas décadas, diversificándose las disciplinas desde las que se aborda y multiplicándose los puntos de vista.

³⁴ Utilizamos el concepto de esfera pública como el plano en el que se produce la interacción, la comunicación entre los ciudadanos, diferenciándolo de espacio público, que tendría un sentido más territorial, más físico, siguiendo a Ricart y Remesar (2013: 8)

³⁵ *Toda intervención en el medio social, sea cual sea la forma de mediación que se elija, es de facto una práctica que tiene potencialmente efectos políticos, una toma de posición* (Blanco et al., 2001: 12).

¿Qué es la calle? Es el lugar (topo) del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin [...]. La calle cumple una serie de funciones [...]: función informativa, función simbólica y función de esparcimiento [...] La calle y su espacio es el lugar donde un grupo (la propia ciudad) se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio.³⁶ Henri Lefebvre

Efectivamente, la calle es el espacio público por excelencia. *En la ciudad lo primero son las calles y las plazas, los espacios colectivos, solo después vendrán los edificios y las vías (espacios circulatorios).* Así lo señalan, entre otros, Borja y Muxí (2003:25), quienes apuntan también otras características: *... el espacio público es a un tiempo el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía. Es un espacio físico, simbólico y político* (2003:16). Se trata, pues, de un concepto complejo, poliédrico, con diferentes sentidos en diferentes contextos:

L'espace public est un terme polysémique qui désigne un espace à la fois métaphorique et matériel. Comme espace métaphorique, l'espace public est synonyme de sphère publique ou du débat public. Comme espace matériel, les espaces publics correspondent tantôt à des espaces de rencontre et d'interaction sociales, tantôt à des espaces géographiques ouverts au public, tantôt à une catégorie d'action.³⁷

Insula Valentiae: el río olvidado entronca con estas definiciones, asumiendo también diferentes sentidos. Además de ser su marco escénico, hace del propio espacio público, el protagonista de la creación. Una parte de su memoria se pone en valor, a través de diferentes expresiones artísticas, en interacción con un amplio conjunto de ciudadanos recorriendo un itinerario determinado. Y también *es a partir de estos espacios como se puede relatar, comprender la historia de una ciudad* (Borja y Muxí, 2003: 15).

Asimismo, como dice Armando Silva, *las ciudades deben ser pensadas y analizadas no solo por la edificación que ellas suponen sino también como proyecciones y*

³⁶ La cita se ha tomado de Ricart y Remesar, *op. cit.*, p. 25.

³⁷ *El espacio público es un término polisémico que designa un espacio al mismo tiempo metafórico y material. Como espacio metafórico, el espacio público es sinónimo de esfera pública, o de debate público. Como espacio material, los espacios públicos corresponden tanto a espacios de encuentro y de interacción social, como a espacios geográficos abiertos al público, o a una categoría de acción* (la traducción es nuestra). La cita de Toussaint y Zimmermann se ha tomado de Ricart y Remesar *op. cit.*, p. 7.

construcciones imaginarias, relacionadas a las vivencias y prácticas de los ciudadanos (Valencia, 2009: 85-86). Por lo que consideramos que estos usos del espacio público son importantes para mejorar la ciudad y para hacer ciudadanía. Una profundización en la ciudadanía que es responsabilidad de todos, de los estamentos políticos y de las organizaciones sociales, de los profesionales y los artistas, y del conjunto de los ciudadanos.

Modos de hacer

Las referencias a las prácticas artísticas contemporáneas que acompañan este proyecto se sitúan en el entorno de la especificidad espacial, lo relacional y lo contextual.

En nuestro caso, el espacio de referencia es singular, pues no se trata de un enclave determinado, sino de un recorrido integrado por vías, edificaciones y otros elementos urbanos, cuyo aspecto, uso, historia y percepción social son muy variados. Sin embargo, en conjunto forman un dispositivo espacial único, absolutamente específico, en base al que se configura toda la creación artística. Así, según señala Crimp, la obra pertenece a su espacio y si este cambiara también lo haría la interrelación entre obra, contexto y espectador. Es él quien da sentido a la obra relacionándola subjetivamente con un contexto espacial, pues las coordenadas de percepción se establecen entre el espectador, la obra y el lugar que ambos habitan (2001: 148).

Como afirma Bourriaud, *el arte es un estado de encuentro* (2006: 17). Un encuentro que hemos buscado materializar de distintas formas: entre personas, entre las formas y las personas, y entre estas y el entorno. Tejer una red de relaciones donde el ciudadano fuera al mismo tiempo sujeto y objeto de la creación, desarrollando una *conciencia del contexto en que se encuentra* (Bourriaud, 2006: 68).

El “contexto” [...] designa el “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”³⁸(Ardenne, 2006: 11). Desde este punto de partida, nuestra celebración se orienta a lo contextual, en las formas, en los procesos, buscando la participación, el estar juntos, hacer gestos en común, re-figurar la ciudad, por expresarlo con palabras del teórico francés, que concluye:

Prácticas contextuales cuya característica es implicarse en una acción común que considera al espectador como un ciudadano y un ser “político”. Característica que modifica, de entrada, la noción de público y revoca en particular el principio de pasividad, admitido como fundador de la relación con las obras de arte convencionales (2006: 121).

³⁸ Entrecorillado en el original.

2.2.2. PAISAJE

Ciudad y naturaleza

Insula Valentiae: el río olvidado. El título del proyecto ya establece los dos referentes que este va a conjugar: ciudad y naturaleza. Muchas veces contrapuestos, en esta ocasión van a ir de la mano para plantear una reelaboración del paisaje urbano. El paisaje es *un constructo mental que cada observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que aprehende durante la contemplación de un lugar* (Maderuelo, 2010: 575). De ahí su condición subjetiva y la posibilidad de reconfigurarlo a través de propuestas artísticas, que no supondrán un cambio en la realidad física, sino una modificación efímera de su imagen, cuya influencia estética o emocional podrá tener efectos en su percepción global. Una transformación que puede generalizarse pues, como defiende el autor citado, *en cuanto fenómeno cultural lo individual e incluso lo inconsciente adquieren una tendencia en el seno de una colectividad* (2010: 577).

Por otra parte, recuperar la idea de un río que cruza la ciudad tiene un componente transgresor y festivo. Elemento natural en medio de las construcciones, con un itinerario que no sigue la lógica funcional y una movilidad que lo enlaza con las personas frente al quietismo de pavimentos y edificios, constituye una visión utópica. Y el ejercicio de imaginar formas escénicas que lo visibilicen, un reto apasionante. La ciudad, como dice Gaviria, *es un espacio de aventura* (1998: 15).

2.2.2.2. Geografías emocionales

Somos como árboles. Los sentidos, nuestras hojas y raíces. Y como ellos, arraigamos en el medio que nos rodea, crecemos con él, nos alimenta. Esta metáfora se inspira en los escritos de Joan Nogué, que nos han acompañado durante la maduración de este proyecto. La sensibilidad del geógrafo catalán, y su vivencia del espacio, de los lugares, como algo absolutamente vinculado con la naturaleza humana han supuesto un apoyo

y un estímulo constante. Permítasenos, a pesar de su extensión, presentar dos citas que muestran la conexión con el espíritu de nuestra propuesta.

Los recuerdos de la infancia, los lugares que vivimos de pequeños, sus olores, su tacto, su luz, ¿cómo nos influyen a lo largo de nuestra vida? Porque, si algo está claro, es que estos lugares no nos abandonan nunca: siguen ahí, pensamos en ellos, soñamos con ellos, volvemos a ellos. [...] Los recuerdos del pasado se acumulan en el inconsciente como si se tratara de una estratificación de lugares, reales u oníricos, en los que localizamos y situamos vivencias y sensaciones (2009b: 22).

La vida es, en esencia y a la vez, espacial y emocional. Interactuamos emocionalmente y de manera continua con los lugares, a los que imbuimos de significados que retornan a nosotros a través de las emociones que nos despiertan. La memoria individual y colectiva, así como la imaginación, más que temporales, son espaciales. Las categorías geográficas básicas que se aprenden en la escuela, o las que utilizamos en nuestra vida cotidiana, conllevan asociaciones emocionales. Experimentamos emociones específicas en distintos contextos geográficos y vivimos emocionalmente los paisajes porque estos no son sólo materialidades tangibles, sino también construcciones sociales y culturales impregnadas de un denso contenido intangible a menudo solamente accesible a través del universo de las emociones (2009a: 22).

2.2.2.3. Cartografías imaginarias

Nuestro proyecto no es otra cosa que una cartografía imaginaria. Este concepto no solo se ha desarrollado desde múltiples enfoques en el ámbito de la creación contemporánea en todas sus manifestaciones, también ha entrado en otras áreas del conocimiento como la geografía, la psicología o la sociología.

Los mapas son representaciones de realidades psicológicas, emocionales, políticas, domésticas, privadas, públicas, personales, globales... Por medio de la actividad de trazar mapas nos localizamos como ciudadanos, como personas, «como uno mismo». Un mapa puede estar hecho de papel, pero también puede ser un pensamiento, puede ser tan breve como una deducción rápida o puede tener el poder para barrer una civilización entera. [...] puede representar nuestro mundo, nuestra ciudad, nuestra casa, nuestras percepciones o nuestros pensamientos.

Gabriela Vaz³⁹

³⁹ Citado por Pérez (2008: 37).



Fig. 79. *i-Land*. Shoei Nishino



Fig. 80. *The Green Line*. Francis Alys (2004)



Fig. 81. *Viajo para conocer mi geografía*. Mateo Maté (2001-2010)



Fig. 82. *Entropa*. David Cerny (2009)



Fig. 83. *Pearl Harbor-Hiroshima*. Satomi Matoba (1998)

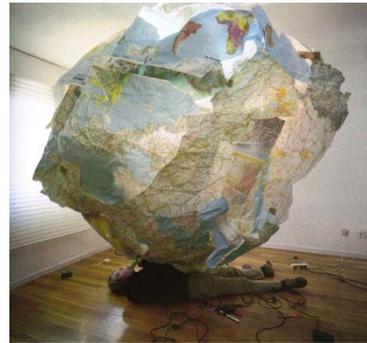


Fig. 84. *s/t*. Gonzalo Puch (2000)



Fig. 85. *Mapa de Carne*. Karlo-Andrei Ibarra (2010)



Fig. 86. *Un cuchillo lanzado desde un punto cualquiera de Portugal sobre un punto no cualquiera de Europa*. Artur Barrio (1981)

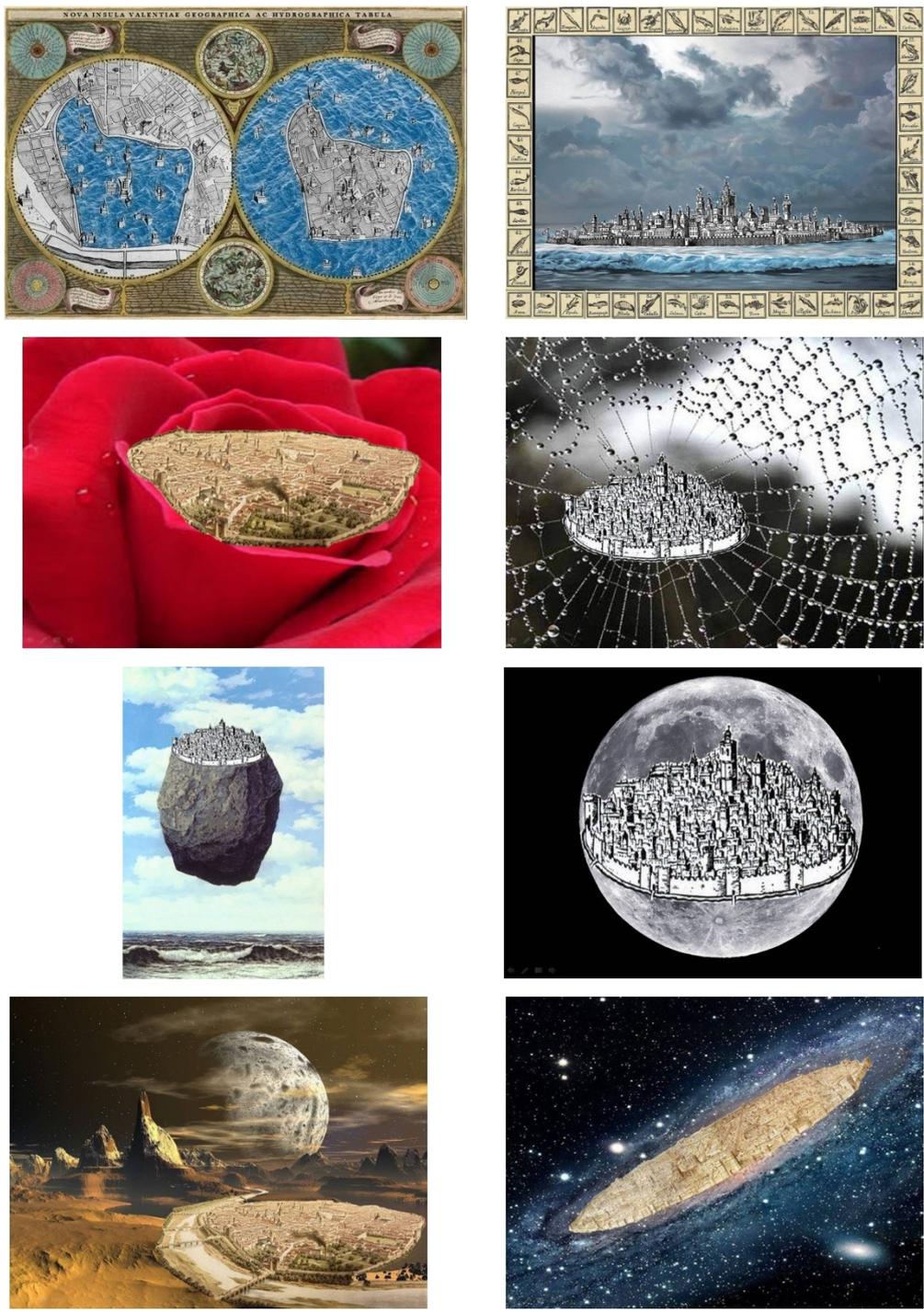


Fig. 87-94. *Tentativas sobre Insula Valentiae I-VIII*. Rafael Rodríguez (2018)⁴⁰

⁴⁰ Estas imágenes forman parte de nuestro trabajo para la asignatura Paisaje y territorio: la mirada y la huella (Ver nota 29, p.42).

2.3. ESCENA

2.3.1. EL ESPECTÁCULO EN EL ESPACIO PÚBLICO

El espacio público es el del encuentro, el de la fiesta, es el espacio original del espectáculo⁴¹. Antes que en los templos, antes que en los edificios destinados específicamente para ello que aparecen en la civilización griega, el espectáculo, o sus formas primitivas, se desarrolla en el espacio de todos, el propio de toda la comunidad. Desde entonces y hasta hoy, cualquier manifestación multitudinaria, dirigida al conjunto o a una parte importante de la población, tiene lugar en la calle y adopta formas escénicas, es decir, que se estructura siguiendo una organización espacial conducente a dirigir la mirada del espectador y a regular el flujo de sus emociones. Y entre ellas, el desfile, el espectáculo itinerante, se erige como la forma escénica por excelencia. La potencia vivencial que este dispositivo confiere, ha sido conocida y explotada de mil maneras por el poder, político, militar o religioso, a lo largo de la historia. Procesiones y entradas de la más diversa condición, dan fe de ello a través de los siglos y las civilizaciones, sirviendo de vehículo para el fasto y los más diversos rituales. Pero, igualmente, ha sido utilizada por el estamento popular para organizar sus actos de afirmación cívica y social, para expresar y escenificar la fiesta, pero también para hacer visible la protesta y la reivindicación. La cabalgata, la manifestación o el desfile sin más, así lo prueban.

2.3.2. FORMAS HISTÓRICAS DEL ESPECTÁCULO ITINERANTE⁴²

Sin remontarnos a culturas más arcaicas⁴³, ni a la tradición oriental, la procesión vivió un gran desarrollo en la Grecia clásica, vinculada al culto de todos los dioses, pero especialmente, al de Dionisos, en cuyas fiestas tenían lugar las representaciones

⁴¹ *Es espectáculo todo aquello que se ofrece a la mirada. [...] Este término genérico se aplica [...] a todas las formas de las artes de la representación [...] y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales)* (Pavis, 2008: 178)

⁴² En este apartado citaremos apenas una selección de las numerosas formulaciones que han utilizado la estructura del espectáculo itinerante.

⁴³ Un panorama de referencias de Egipto y Mesopotamia puede consultarse en Berthold (1974: 18-28).

teatrales. [...] Comenzaba con una procesión en la que se traía la estatua de Dionisos desde Eleuteras. En las dionisiacas rurales el dios era traído en un carro naval (Oliva y Torres, 2010: 26). Su punto culminante lo constituía el carro festivo del dios, que venía en último lugar, tirado por dos sátiros; una especie de barca de ruedas (*carrus navalis*) en la que viajaban la imagen cultural de Dionisos o, en su lugar, un actor coronado de pámpanos (Berthold, 1974: 121). La relevancia de estas procesiones es tal que la tragedia y la comedia *s'originaren i es desenvoluparen en les processons en honor d'aquestes divinitats* (Pandolfi, 2001: 14).



Fig. 95. El carro procesional en una vasija de la época

En la antigua Roma los desfiles, especialmente en las celebraciones de los triunfos militares, alcanzaron niveles formidables de desarrollo y magnificencia. Entre todos ellos nos gustaría destacar la *Pompa Circensis*, un desfile triunfal de carácter religioso con el que se iniciaban los juegos. Tras recorrer la ciudad desde el Capitolio llegaba al Circo Máximo y daba una vuelta a la pista: Magistrados, músicos y acompañantes, muchachos a pie y a caballo, cocheros, atletas, bailarines de todas las edades, sátiros y silenos, dispensación de perfumes, sacerdotes, ministriles, estatuas de los dioses en andas y lujosísimos carros con sus atributos.⁴⁴

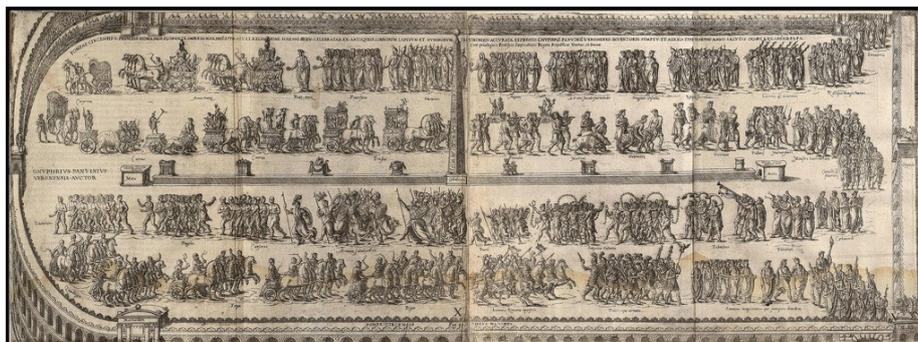


Fig. 96. La *Pompa Circensis*

⁴⁴ Una descripción pormenorizada en Guillén (1995: 348-349).

En la Edad Media los desfiles proliferan, evolucionan en el Renacimiento y el Barroco, y algunos de ellos, con las lógicas transformaciones, llegarán hasta nuestros días. El acontecimiento festivo popular por excelencia será el carnaval. Derivación de las Saturnales y de las Lupercales romanas, evolución de las mascaradas y fiestas de locos medievales o exaltación carnal frente a los rigores de la Cuaresma, es la fiesta del exceso y la confraternización, *época de alegría y confusión*, en palabras de Caro (1985: 52). Surge como tal en Italia en el siglo X y se va extendiendo por Europa, de forma que hacia el XIII y XIV ya son habituales los desfiles con máscaras y personajes disfrazados. El carnaval encarna la fiesta por antonomasia, con su exaltación de los sentidos, su ruptura de normas y convenciones, su apología del disparate y su toma de la ciudad para el disfrute ciudadano: *lanza y despliega por la ciudad una cabalgata desenfrenada, una de esas alegres procesiones que [...] divierten a los curiosos y mezclan a las multitudes* (Heers, 1988: 193).



Fig. 97. *El combate entre don Carnal y Doña Cuaresma*. Pieter Bruegel el Viejo (1559)

Las celebraciones cívicas, *el teatro del ritu civil* (Batlle *et al.*, 2004: 119), organizadas por el municipio, acogen, además de las conmemoraciones propias, las relacionadas con el poder real:

Els natalicis, les bodes, les proclamacions, , les recepcions, les victòries militars i les exèquies protagonitzades per la reialesa [...] eren festejades pels súbdits com a moments de significat transcendent i [...] foren una ocasió especial per a expressar els vincles entre la ciutat i el rei amb termes ideològics i plàstics (Ariño, 1999: 49).

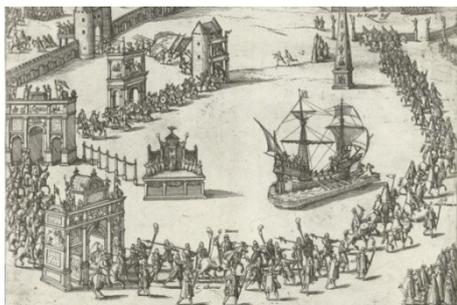


Fig. 98. Entrada del Archiduque Alberto en Bruselas (1596)



Fig. 99. Siena Conmemoración renacentista de la batalla de Montaperti (1260)

Entre ellas, la Entrada Real era la de mayor relieve y de sus actos y ceremonias, el más significativo era la procesión (Ferrer, 1994: 152), en la que se integraban danzas, el desfile de los gremios y, especialmente los *entremeses*, carros decorados sobre los que se representaban escenas o combates⁴⁵.

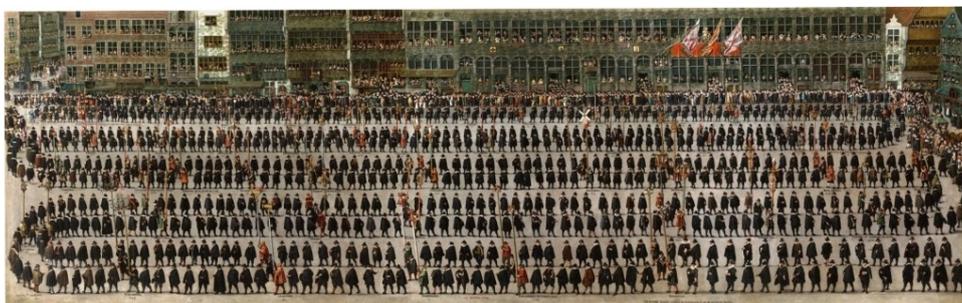


Fig. 100. *Procesión de gremios*. Van Alsloot. Bruselas (1616)



Fig. 101. *El triunfo de la Archiduquesa Isabella*. Van Alsloot. Bruselas (1616)

La presencia hegemónica de la religión en la vida medieval cobrará presencia en las calles de la ciudad a través de múltiples procesiones que cubren el arco desde la

⁴⁵ La palabra entremés es usada tanto para designar la acción escénica como el carro triunfal donde se suele representar. Carros que en Valencia se llamarán *roques* debido a algunos elementos de sus decorados.

penitencia a la fiesta.



Fig. 102. *Procesión de N. S. de Sablón*. Van Alstoot. Bruselas (1616)

La del Corpus tendrá una importancia extraordinaria. En Valencia se implantó en 1355 y enseguida pasó a sufragarla el municipio, por lo que *la processó teofòrica ja no era simplement una cerimònia cultural, sinó que [...] esdevenia cosa pròpia de tots els ciutadans* (Sanchis, 1978: 26).



Fig. 103. La processó valenciana del Corpus

Muchos de los elementos escénicos, especialmente, entremeses y *rocas* pasaban de las Entradas al Corpus o viceversa, adaptando la escena al carácter del acto. En este último, en las *rocas* también se representaban Misterios.



Fig. 104 y 105. Roca de la Trinidad, sobre la que se representa el *Misteri d'Adam i Eva*

2.3.3. FORMAS CONTEMPORÁNEAS DEL ESPECTÁCULO ITINERANTE

Con algunos antecedentes relacionados con las Vanguardias de principios del siglo XX, la existencia de las Artes de Calle⁴⁶ contemporáneas es consecuencia de la conmoción social de finales de los años 60. Así lo expone Crespin (2004: 30), señalando como referentes directos *los happenings y las performances en los Estados Unidos*. Tras una evolución de casi sesenta años, el número de compañías y las tipologías de sus creaciones se han diversificado enormemente. En este apartado hacemos una breve referencia a algunas de ellas, centrándonos en diversas tipologías del espectáculo itinerante.

En 1965, en el citado contexto estadounidense y con una fuerte carga política y social surge Bread & Puppet⁴⁷, que a través de sus *Peace Parades* contra la guerra de Vietnam, une la manifestación política con las artes plásticas y el espectáculo teatral. Trabaja con conceptos como masa, volumen, color, textura, ritmo y movimiento, y se constituye como germen y referente de todo el desarrollo posterior del teatro de calle.



Fig. 106-108. *Peace Parade*. Bread & Puppet (1965)

⁴⁶ La expresión actual Artes de Calle, engloba todas las prácticas artísticas que se desarrollan en el espacio público, con una incidencia especial en las artes escénicas. En general se está de acuerdo en establecer un primer periodo, 1968-1989, de aparición y consolidación del teatro de calle. Será entre 1990-1999 cuando la efervescencia de la creación en la calle requiera la acuñación de un nuevo término que refleje su diversidad. Así, por ejemplo, Gonon (2011).

⁴⁷ <http://breadandpuppet.org/>

Con mayor radicalidad aún, The Living Theatre⁴⁸ lleva a la calle a partir de 1968 sus propuestas de revolución anarquista. Su trabajo, directo, despojado de convenciones tendrá una gran repercusión en el ámbito europeo.

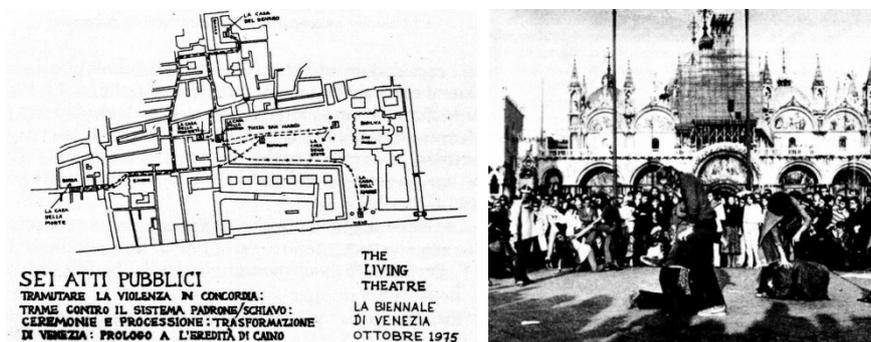


Fig. 109 y 110. Seis actos públicos. The Living Theatre.

En una dirección completamente opuesta, a comienzos de los setenta, Comediants⁴⁹ instaura la fiesta en la calle, con una explosión de sensorialidad que reivindica absolutamente las tradiciones populares. La interacción con el espectador y el uso de la pirotecnia son algunas de sus claves.



Fig. 111 y 112. *Sol, solet* (1978) y *Dimonis* (1981). Comediants

Simultáneamente, Odin Teatret⁵⁰, tras años de teatro laboratorio, lleva a la calle sus investigaciones de antropología teatral. Hay una inmersión en la cotidianeidad que va mucho más allá del concepto de espectáculo. La acción se extiende durante semanas. La interacción humana y espacial es máxima.

⁴⁸ <http://www.livingtheatre.org/>

⁴⁹ <http://comediants.com/>

⁵⁰ <http://www.odinteatret.dk/>



Fig. 113-115 *El extranjero que baila*. Odin Teatret (1974)

Tras estos cuatro pilares, girando la mirada a la actualidad podemos citar a Albert Vidal⁵¹, que sugiere al público constituirse en el elemento escénico, viviendo un viaje interior mientras recorre un itinerario.



Fig. 116 y 117. *Silencio Blanco*. Albert Vidal (2012)

Royal de Luxe⁵² propone al viandante la sorpresa, la maravilla y la perplejidad, desarrollando el espectáculo a lo largo de varios días, noches incluidas, con la ciudad entera como marco escénico y la utilización de elementos de gran formato. Los gigantes de cuentos y leyendas, se han hecho realidad y caminan por las calles.



Fig. 118 y 119. *La visita del Sultán* (2005) y *El buzo* (2010). Royal de Luxe.

⁵¹ <http://www.albertvidalperformer.com/>

⁵² <https://www.royal-de-luxe.com/>

Los recorridos con instalaciones de fuego marcan la trayectoria de Carabosse⁵³, bien en constelaciones exclusivas de llama, que cambian completamente la percepción del barrio que tienen sus habitantes, bien delimitando un itinerario en espacios más restringidos e integrándose en un universo escenográfico más complejo.



Fig. 120 y 121. *Instalación de fuego y Artículo 13* (2012). Carabosse.

El hinchable y el espacio aéreo son el elemento y el terreno de juego de Plasticiens Volants.⁵⁴ La noche se transfigura en un océano en el que el espectador está inmerso. Extrañas criaturas pasan junto a él por el fondo, mientras por encima deambulan formas colosales.



Fig. 122 y 123. *El pescador de la luna* (2002) y *Perla* (2003). Plasticiens Volants.

Las deambulaciones de Ilotopie⁵⁵ se producen siguiendo una lámina de agua: lagos, ríos, playas... El espectador observa, recorre la ribera, se detiene, contempla las imágenes de una experimentación acuática que desde el espectáculo teatral a la instalación de land art, despierta en él mitologías interiores.

⁵³ <http://ciecarabosse.fr/>

⁵⁴ <http://www.plasticiensvolants.com/>

⁵⁵ <http://ilotopie.com/>



Fig. 124-126 *Camino hacia el mar* (1996), *Locos de agua* (2005) y *Narcisse Guette* (2001). Iltopie.

Groupe Zur⁵⁶ (Zona Utópicamente Reconstituida), plantea creaciones de especificidad espacial en lugares inesperados, paisajes naturales, antiguas instalaciones industriales que han caído en el sopor del olvido... contaminando géneros y lenguajes artísticos.

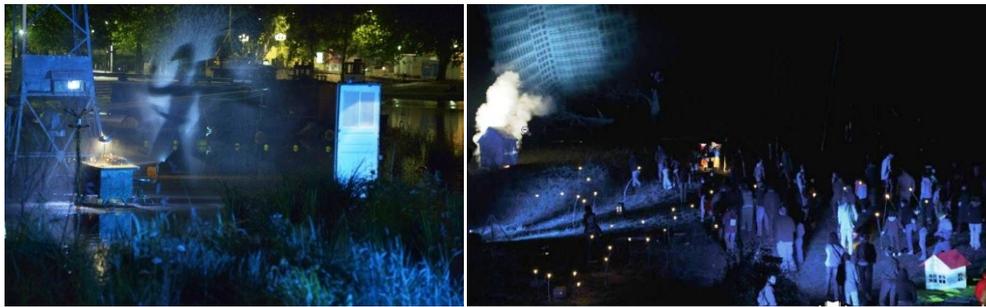


Fig. 127 y 128. *Chroniques d'entredezo* (2013) y *HoriZone* (2009-2012). Groupe Zur.

Oposito⁵⁷ es un ejemplo de las numerosas compañías que trabajan el desfile de gran formato desde una estética muy cuidada que combina elementos escenográficos móviles y escenas con componentes teatrales, dancísticos, circenses y musicales.



Fig. 129-131. *Las aceras de Jo'Burg* (2001). Oposito

⁵⁶ <http://groupe-zur.com/>

⁵⁷ <https://www.oposito.fr/>

WildWorks⁵⁸ se define como una compañía que hace teatro con paisajes y personas. Para ellos, lo más importante es encontrar el lugar⁵⁹ donde plantear una creación, que se llevará a cabo tras una investigación en la que son muy importantes los sentimientos, pensamientos, historias y recuerdos de las personas.



Fig. 132 y 133. 100: *El día que cambió nuestro futuro* (2014) y *Niño Lobo* (2015). WildWorks

Hasta aquí una semblanza del rico panorama del espectáculo teatral itinerante, que podríamos completar en otros ámbitos, con compañías cuyo foco es la música, la danza o el circo, casi siempre en franca hibridación con otras artes.

⁵⁸ <https://wildworks.biz/>

⁵⁹ *Es el latido del corazón creativo, que uno descubre prestando atención al lugar, el genius loci, el genio del lugar. Puede ser urbano, rural, salvaje o industrial. La narración comienza con el instinto, como respuesta al lugar, emocional y sensual.* (Raynaud, 2008: 13)

2.4. SOCIEDAD

Actos itinerantes en la ciudad de Valencia

Herederero, como hemos visto, de una larga tradición, a día de hoy el acto itinerante tiene una notable presencia en la ciudad, produciéndose en los más diversos ámbitos y con características, recorridos, protagonistas y destinatarios igualmente variados. Apuntaremos tan solo algunos, como muestra del tejido donde se insertaría *Insula Valentiae: el río olvidado*.

Entre los actos civiles organizados por el Ayuntamiento, el más importante es la Procesión Cívica del 9 de Octubre (celebrada desde 1238⁶⁰) que se complementa con las embajadas, alardos⁶¹ y entradas que tienen lugar por la tarde, todas ellas con temática de Moros y Cristianos, al conmemorarse la toma de la ciudad por Jaime I. Por su carácter, estas últimas entrarían ya en la categoría de actos festivos, así como la Cabalgata de los Reyes Magos y la reciente Cabalgata de las Reinas Magas, que añadiría a su naturaleza festiva un claro componente reivindicativo.

La Feria de Julio también acoge actos itinerantes como diversos pasacalles y cabalgatas musicales, embajadas, desembarcos, entradas y desfile de Moros y Cristianos, rutas con actuaciones musicales cada treinta minutos en distintos puntos del barrio (Poblados Marítimos y El Carme) y, por supuesto, la Batalla de Flores, que cuenta con más de 125 años de historia.

Pero el momento de mayor efervescencia de los actos itinerantes es, sin lugar a dudas, las Fallas, momento en que se celebran miles de ellos. Podemos diferenciar los repetidos, que llevan a cabo cada día las comisiones falleras en las calles de su falla, como las *despertàs* y los pasacalles⁶²; los que podríamos llamar únicos, por celebrarse de forma singular, como diversas actividades pirotécnicas de la Junta Central Fallera,

⁶⁰ Así lo indica Rafael Narbona en Ariño (1999: 61).

⁶¹ Denominación tradicional de los alardes.

⁶² Un evento que no quisiéramos dejar de señalar, aún cuando va desapareciendo, es la *disparà* de una traca extendida a cierta altura por un recorrido de diversas calles.

entradas de bandas de música, Ronda Fallera de Coches de l'Antigor, Cabalgata del Patrimonio, recogidas de ninots de la Exposición del Ninot y recogidas de premios; y los multitudinarios, como la Cabalgata del Ninot, la Cabalgata del Fuego y la Ofrenda que se desarrolla durante dos días en sesiones de entre ocho y diez horas.

Con respecto a los actos religiosos, los más relevantes son la Procesión del Corpus Christi, con su Cabalgata o Convite, las distintas procesiones de la Semana Santa Marinera, y el Traslado de la Virgen de los Desamparados, produciéndose además un buen número de pequeñas procesiones de barrio, organizadas normalmente por las fallas y parroquias, y una con más tradición, la de los Niños de la Calle de San Vicente, que incorpora cuatro imágenes y personajes bíblicos del Corpus.

En los últimos años están proliferando los actos deportivos en torno a distintos recorridos, como la Maratón, la Media Maratón, los 15 km Valencia abierta al Mar, la carrera de 10 km, y un sinfín de carreras populares a pie y en bicicleta, como la *Volta a Peu*, las carreras solidarias o la de San Silvestre, en la que los participantes lo hacen disfrazados.

Por supuesto no hay que olvidar los actos sociales por excelencia, las manifestaciones, no sujetas normalmente al calendario, pero que suponen la toma de la calle como espacio de expresión cívica y política.

Para acabar, aún sin agotar la extensa nómina, citaremos las rutas⁶³ y recorridos culturales organizados por Universidades o asociaciones, los recorridos turísticos guiados, a pie, en bicicleta o en autobús, y algunos espectáculos de Artes de Calle, escasísimos, tristemente.

⁶³ Algunas de estas rutas forman parte del programa de festivales artísticos o escénicos

3. DRAMATURGIA

Aplicamos esta noción⁶⁴, esencial en la ideación de un espectáculo, al conjunto de la celebración. En sentido estricto son los conceptos que aquí se plantean los que nos han llevado de la idea de espectáculo a una configuración más compleja e integrada.

Espacialidad

Una isla y un río son unidades geomorfológicas, accidentes geográficos, y el objetivo principal de *Insula Valentiae: el río olvidado* es hacerlo visible para que ocupen el lugar que les corresponde en la memoria de los ciudadanos. Por lo tanto, la primera clave de nuestro proyecto es geográfica. La celebración tiene que pivotar sobre el recorrido que dibujaba el río, tiene que convertir la ciudad antigua en una isla.

Para determinar su itinerario, nos ajustaremos al máximo al establecido por Esteve.⁶⁵ Blanquerías, Rocas, Roterros, Pintor Fillol, Árbol, Baja, San Jaime, Tossal, Bolsería, Mercado, María Cristina, Ayuntamiento, Barcas, Pintor Sorolla, Alfonso el Magnánimo, Palacio de Justicia, Porta de la Mar, Navarro Reverter y América.

Como se ve en los mapas adjuntos, tan sólo hay algunas pequeñas desviaciones debido a la configuración urbana actual.

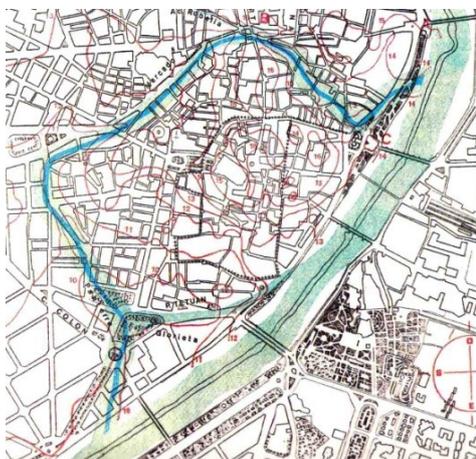


Fig. 134. Recorrido del brazo derecho del Turia Fig. 135. Recorrido de los actos de la celebración.

⁶⁴ Ver p. 25.

⁶⁵ Ver p. 32.

En el siguiente enlace puede verse un vídeo del itinerario a recorrer:

<https://youtu.be/8kUIzIYcelQ>

Fiesta

En tanto que proyecto de encuentro, de recuperación de la memoria colectiva y de afirmación ciudadana, Insula Valentiae es un motivo de alegría, de celebración, por eso debe tener un sentido festivo. Algo que señala Ariño cuando define la fiesta como *una pràctica col·lectiva consistent en un conjunt d'actes, que es desenvolupen en un espai/temps específic, mitjançant els quals es celebra alguna cosa* (1999:9). Y añade: *un camp de significació, caracteritzat perquè un grup d'éssers humans es constitueix en comunitat, a l'entrar en contacte amb les fonts darreres de la seua identitat i sentit* (1999: 10). Sin entrar en la maravillosa complejidad de las fiestas populares tradicionales, nuestra propuesta quiere compartir algo del espíritu que las ha caracterizado históricamente:

La festa, com a fet social global aglutina al seu si i resumeix les més diverses arts i formes d'expressió: l'esport i el joc, la comensalitat i l'ornamentació, la litúrgia i el ball, la desfilada processional i la dansa, el combat i l'orgia, el teatre i l'espectacle... Combina en una síntesi inigualable la cerimònia i la diversió, allò espiritual i allò corporal, el més íntim amb el fet més públic, i empra els més heterogenis elements (campanes i músiques, pólvora i encens, flors i enramades, aliments...) per assaltar el subjecte per la totalitat dels seus canals sensorials tot i engendrant en ell una experiència fugaç de plenitud (Ariño, 1999:9).

Esta es, pues, la orientación que debe guiar nuestras realizaciones escénicas.

Temporalidad

Toda fiesta lleva aparejada una suspensión simbólica del tiempo, en el sentido de ruptura de la rutina y de las normas que articulan el diario acontecer. También en esa dirección hemos de apuntar, introduciendo elementos que alteren la cotidianeidad, en palabras de Ardenne, que modifiquen las temporalidades internas de la ciudad (2006: 77). Por otra parte, si deseamos que tenga trascendencia, que llame verdaderamente la atención de los ciudadanos, la celebración no puede limitarse a un par de horas, un único día. Tres duraban los fastos de las Entradas Reales⁶⁶, seis las Grandes Dionisiacas griegas⁶⁷ y hasta siete exigía el pueblo en las Saturnales romanas⁶⁸, duración habitual de las fiestas grandes de las ciudades españolas, de San Fermín a la Semana Grande o la Feria de Abril, un tiempo que incluso sabe a poco en las Fallas⁶⁹.

Participación

La propuesta debe contemplar la participación activa del mayor número de personas, pensando en términos de ciudad. Esta voluntad determina, por una parte, la dimensión de los actos, protagonizados y contemplados por el mayor número posible de personas; el número de eventos, con el objetivo de alcanzar también al máximo de población; y su disfrute⁷⁰ por todos los públicos, pero en el sentido genuino de la expresión: todas las edades, los niveles culturales y socioeconómicos, las ideologías, los idiomas... Asimismo supone dirigirnos no sólo al transeúnte, sino a colectivos estructurados, como centros educativos, asociaciones... De algún modo, intentar alterar los conceptos tradicionales de producción y recepción, cuestionando los roles

⁶⁶ Ver Ferrer (1994: 152).

⁶⁷ Ver Oliva y Torres (2010: 25).

⁶⁸ Ver Guillén (1995: 339).

⁶⁹ Las *masclètàs* se disparan durante 19 días seguidos.

⁷⁰ Entendemos este concepto no exclusivamente como divertimento, sino como algo más amplio que provoca interés, curiosidad, sorpresa..., que contiene simultáneamente diversas lecturas en función del tipo de observador y supone la utilización de una estética accesible.

de actor y espectador, formando una comunidad basada no sólo en la copresencia física, también en el interés y la implicación en un acontecimiento colectivo⁷¹.

Hibridación y Sensorialidad

Conceptos fundamentales en todos los ámbitos de la creación contemporánea, tienen que estar presentes de forma sustancial en el desarrollo escénico del proyecto, como filosofía de base y como consecuencia de lo expuesto en el apartado anterior. Una disolución de fronteras, también entre tradición y contemporaneidad, entre formas y estéticas diversas. Y no sólo entre las artes, también entre éstas y la vida cotidiana, entre la sensación y la emoción, entre el goce y la reflexión.

⁷¹ Para la importancia de este concepto no solo en el ámbito teatral, sino en el más amplio de lo performativo en general, Fischer-Lichte (2014: 77-139)

4. CELEBRACIÓN

A partir de la dramaturgia planteada, la celebración se concreta en dos direcciones: informática y escénica.

La primera es la configuración de una página web y de redes sociales, que son las plataformas básicas de comunicación del proyecto y que operarán en interacción con las actividades escénicas. La segunda es la creación de una serie de acontecimientos escénicos multidisciplinares, que tienen lugar durante siete días⁷² seguidos.

Todos ellos suceden en la totalidad del recorrido que tenía el antiguo brazo derecho del Turia.

A la manera del espectáculo clásico, estos acontecimientos se dividen en tres partes, siguiendo el tradicional esquema: planteamiento, nudo y desenlace.

La primera parte consiste en una *performance*: *El agua vuelve a fluir*. Una acción secuencial que se ejecuta sin interrupción durante los tres primeros días.

La segunda se articula en tres eventos realizados el cuarto, quinto y sexto día, respectivamente. *Ensoñaciones*, una instalación urbana vinculada al espacio virtual; *Riada de colores*, una exposición infantil performativa al aire libre; y *Somos río*, un flashmob.

La tercera, con la que concluye la celebración, es una cabalgata que se celebra el séptimo día: *Insula Valentiae: el río olvidado*.

A continuación definimos el detalle de todos ellos, con una descripción (que incluye un breve desarrollo y un comentario más extenso donde se dan algunos pormenores, se citan referentes y se abordan cuestiones formales) y una ficha técnica. La cabalgata

⁷² Nos referimos a su ejecución. La preparación o el carácter procesual de algunos de ellos suponen un tiempo de realización muchísimo mayor con anterioridad al día de su presentación. Y en todos los casos, con posterioridad, pues se contempla que la página web y las redes sociales mantengan su actividad tras el fin de la celebración escénica.

tiene un tratamiento algo distinto, pues se presenta por escenas, explicando cada una con dibujos, desarrollo y comentario, dejando para el final la ficha técnica conjunta, pues consideramos que de esta manera se transmite mejor su ritmo, su unidad como espectáculo y sus características escénicas.

Los comentarios transmiten, en ocasiones, alguna de las intenciones que tiene la escena o de las reacciones buscadas en el espectador, dada la naturaleza teatral y el marcado carácter festivo de la cabalgata. En ningún caso debe entenderse como manipulación o uniformización de la percepción del público, sino como un apunte desde la recepción⁷³, que deja abiertas otras posibilidades.

CELEBRACIÓN ESCÉNICA		
PARTE	ACONTECIMIENTO	DÍA
I	El agua que fluye	1 Lunes
		2 Martes
		3 Miércoles
II	Ensoñaciones	4 Jueves
	Riada de colores	5 Viernes
	Somos río	6 Sábado
III	Insula Valentiae: el río olvidado	7 Domingo

Fig. 136. Cuadro de actos de la cabalgata.

⁷³ Sobre el concepto de recepción, Pavis (2008: 383).

4.1. PRIMERA PARTE. PERFORMANCE

EL AGUA VUELVE A FLUIR Acción secuencial

4.1.1. Descripción

Desarrollo

Un *performer*, vestido de forma normal, anda tranquilamente por la acera. Lleva una jarra con agua en una mano y, mientras camina, va vertiendo un chorrito delante de ella, formando a su paso un pequeño reguero. Al agotar el agua, recibe una nueva jarra llena y continúa impasible su acción.

La línea de agua va dibujando el recorrido del antiguo brazo derecho del río. Como él, desaparecerá al cabo de un tiempo.

Comentario

El primer acto de la celebración consiste en una acción performativa unipersonal que podemos situar en la categoría de *acciones desapercibidas*⁷⁴. Se trata de irrumpir en la cotidianeidad integrándose en ella de forma tranquila, pero introduciendo un elemento, cuya aparente falta de sentido provoque una reacción en la persona que observa. No se transmite mensaje alguno, tan solo se altera suavemente la normalidad. El formato y la naturaleza de la acción hacen que pase desapercibida para muchos viandantes. Se realiza en silencio, caminando, sin gestos enérgicos ni movimientos que llamen la atención. El vestuario es de calle, habitual, el propio de la temporada, sin teatralidad, más o menos formal según la elección del *performer* que ejecuta la acción. La jarra, doméstica, introduce una intencionalidad necesaria, evitando la lectura banal que podría hacerse si se utilizara como objeto una botella de plástico, por ejemplo. El ritmo, muy sosegado, y la expresión del rostro, serena, sin alteraciones, contribuyen también a crear un cierto aire de liturgia, de ceremonia.

⁷⁴ Término definido por el grupo de *performers* WDF formado por Walker Citizen (Elia Torrecilla), Damian von Rosemarín (Pepe Romero) y Camomille de Rodríguez (Almudena Millán). <http://eliatorrecilla.com/Grupo-WDC>.

La acción se desarrolla en continuidad,⁷⁵ sin interacciones con el entorno arquitectónico o humano, como el fluir del agua del río, que es ajeno a las anécdotas de las riberas. Y tiene dos componentes. El primero es la *acción* propiamente dicha, simultánea a la mirada del observador, con una sensorialidad transmitida por la caída del agua al suelo, con su suave sonido, las salpicaduras y el mínimo encharcamiento. El segundo es la *huella*, el rastro que va dejando, que puede ser percibido al mismo tiempo que la acción o más tarde, sin conexión con ella, en este caso con otras lecturas, al no saber cómo se ha producido. Una pequeña estela, una marca ligera, como el recuerdo convocado, que apenas empieza a esbozarse, pero que dibuja un itinerario preciso, singular e intencionado. Y que perdura un tiempo tras el paso de la acción, como esperamos que suceda con nuestra celebración.

El tiempo es importante. Una hora después, un segundo *performer* repite el recorrido. Una hora después, un tercero. A lo largo de setenta y dos horas, el agua del Turia⁷⁶ vuelve a fluir por su antiguo brazo derecho. Por la mañana, a mediodía, por la tarde, al ocaso, de noche, de madrugada, al amanecer..., un ciclo renovado durante tres días, que reinstaura simbólicamente el río.

Setenta y dos *performers* dan una dimensión distinta a una acción unipersonal. El cambio de escala, en este caso mediante una repetición secuencial, conduce de lo individual a lo colectivo, un proceso que también se experimenta con la memoria. El grupo de ejecutantes, de diferentes edades, barrios y situación social, representa al conjunto de los ciudadanos.

4.1.2. Ficha Técnica

Participantes: 72 *performers*. Artistas profesionales, estudiantes y ciudadanos en general, a través de asociaciones vecinales y convocatorias abiertas.

⁷⁵ Sin más paradas que las obligadas por los semáforos.

⁷⁶ Efectivamente, el agua utilizada proviene del río.

Duración: 72 horas. Cada *performer* realiza la acción durante ochenta minutos aproximadamente⁷⁷. Cada 60 minutos comienza la acción un nuevo ejecutante.

Escenografía/Utilería: 1 jarra por *performer*, aportada por él mismo, para crear un vínculo con el objeto. La jarra lleva un precinto transparente, en el que se ha practicado un orificio, cubriendo parte de la boca, de manera que el caudal del chorrito es constante y no hace falta mirar la jarra para controlarlo.

20 botellas de plástico de 1l. Reutilizadas. Se reúnen de forma colectiva.

Vestuario: Normal, de calle. Aportado por cada *performer*.

Sonido: Acción en silencio. El discreto sonido del agua al caer se integra en la partitura urbana.

Documentación: El recorrido se divide en 72 secciones. Se filma la acción y el reguero que va dejando cada *performer*, en una sección. Posteriormente se editan los fragmentos en dos vídeos que muestran la acción y el reguero durante todo el recorrido.

Logística: Se necesitan 13 puntos de repostaje a lo largo del recorrido⁷⁸. Una persona en bicicleta va de punto en punto con antelación suficiente y vierte un litro de agua en la jarra que le presenta el intérprete. Una segunda persona acompaña al siguiente *performer*. Cada seis horas se cambia el equipo. En total se necesitan 8 personas. En el punto uno, el de salida, se rellenan las trece botellas antes de salir. El equipo repite los tres días.

⁷⁷ La velocidad estimada es de unos 2 km/h. y el recorrido 2'6 km, aprox.

⁷⁸ Hemos comprobado experimentalmente que con un litro de agua, a la velocidad estimada y con un agujero de determinado diámetro, se puede verter un chorrito uniforme durante 200 metros.

4.2. SEGUNDA PARTE. EVENTOS

ENSOÑACIONES Instalación urbana y virtual

4.2.1. Descripción

Desarrollo

En una serie de puntos a lo largo del recorrido van apareciendo unas pegatinas con la leyenda *Insula Valentiae El río olvidado* y bajo ella tan solo un código QR. La lectura del código, con un dispositivo apropiado⁷⁹, nos permite acceder a una cartografía imaginaria inspirada por el tema de referencia.

Comentario

El evento comienza con una serie de acciones en los centros seleccionados para proponer la colaboración. En ellos se presente la iniciativa situándola en el marco general de la celebración y se invita a participar a los alumnos⁸⁰. Se trata de realizar una cartografía imaginaria a partir de la idea de la *Insula Valentiae*, con cualquier medio, con cualquier técnica, con cualquier estética. Puede ser una imagen, una escultura, un relato, un poema, un audio, un vídeo, una pieza coreográfica, un paseo... Se trata de soñar, de imaginar, de dar rienda suelta a la fantasía a partir de un hito de la historia de la ciudad y realizar una creación que se mostrará de forma abierta a través de internet. Las personas interesadas en participar rellenan un formulario de registro en una página web y reciben la información detallada del proceso que se va a seguir. Una vez realizada la obra, suben a la página web un soporte digital de ella, junto con un segundo formulario que recoge los comentarios o notas que se quieran adjuntar, los datos de autoría, la ficha técnica, la autorización, etc. El equipo de gestión

⁷⁹ Smartfone, tablet, etc. en el que se haya instalado una aplicación de lectura de códigos QR.

⁸⁰ En principio, como parte de la estrategia de ir vinculando a sectores distintos de población, orientamos este evento a un amplio colectivo de jóvenes, a través de distintos centros de enseñanza. En Secundaria, Bachillerato y Ciclos Formativos, con el apoyo del profesorado de determinadas asignaturas. En los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (Arte Dramático, Danza, Diseño, Música...) y las Universidades, a partir de las webs institucionales o de las plataformas Alumni. También se incluirían los Centros de Educación Especial.

procesa la información, genera la pegatina plastificada con el código QR y la envía a la persona participante.

El día señalado para el evento, los cartógrafos fijan su pegatina en el suelo en un punto del recorrido⁸¹ y envían una foto⁸² de ella al equipo de gestión. Éste, al comprobar que ya está colocada la pegatina, activa el vínculo con el código QR. A partir de ese momento, cualquier persona que lea el código en la calle puede acceder a la obra de referencia. Una nota adicional informa a quien lee uno de los códigos del número de visitas que tiene el evento hasta ese momento y del número de cartografías que están activas, lo que supone una invitación para seguir el recorrido y poder acceder a más creaciones.

El viandante no es un mero espectador que contempla una obra que está junto a él en la calle. Participa en un proceso en el que activa las visiones, que a su vez generarán otras propias en su interior. Puede establecer o no relaciones entre el lugar en que se encuentra y la imagen, la acción, la propuesta que ve, escucha o intuye a través de la pantalla de su dispositivo. Decide la duración y la intensidad de su *inmersión en el río*. Y puede repetirla, variarla o completarla en otro momento del día o en días sucesivos.

A diferencia de otras, la actividad no tiene un horario fijado. Fluye, como la vida en la ciudad, como el momento en que cada uno toma un café o se sienta en un banco de la calle. El encuentro entre viandante y código se produce, pues, de forma aleatoria, no prevista. Puede suceder en cualquier momento. Una indeterminación que se abre al juego y al azar, como los pequeños acontecimientos que suceden en una urbe viva.

El río, en esta ocasión, es simbólico. Real y virtual a un tiempo. El agua se ha transmutado en un flujo de códigos que establecen un nexo entre la geografía urbana (su ubicación física siguiendo un recorrido determinado) y el imaginario personal y colectivo. Una instalación que se abre al tiempo en que vivimos, utilizando la

⁸¹ El punto del recorrido concreto para cada participante se puede fijar o dejar libre. La propuesta sería debatirlo en un foro con los participantes.

⁸² La foto debe realizarse con un dispositivo móvil con el gps activado para que pueda ser geolocalizada.

tecnología como medio de expresión, dispositivo de comunicación social y herramienta para la recuperación de la memoria ciudadana.

Aquí presentamos unos ejemplos:

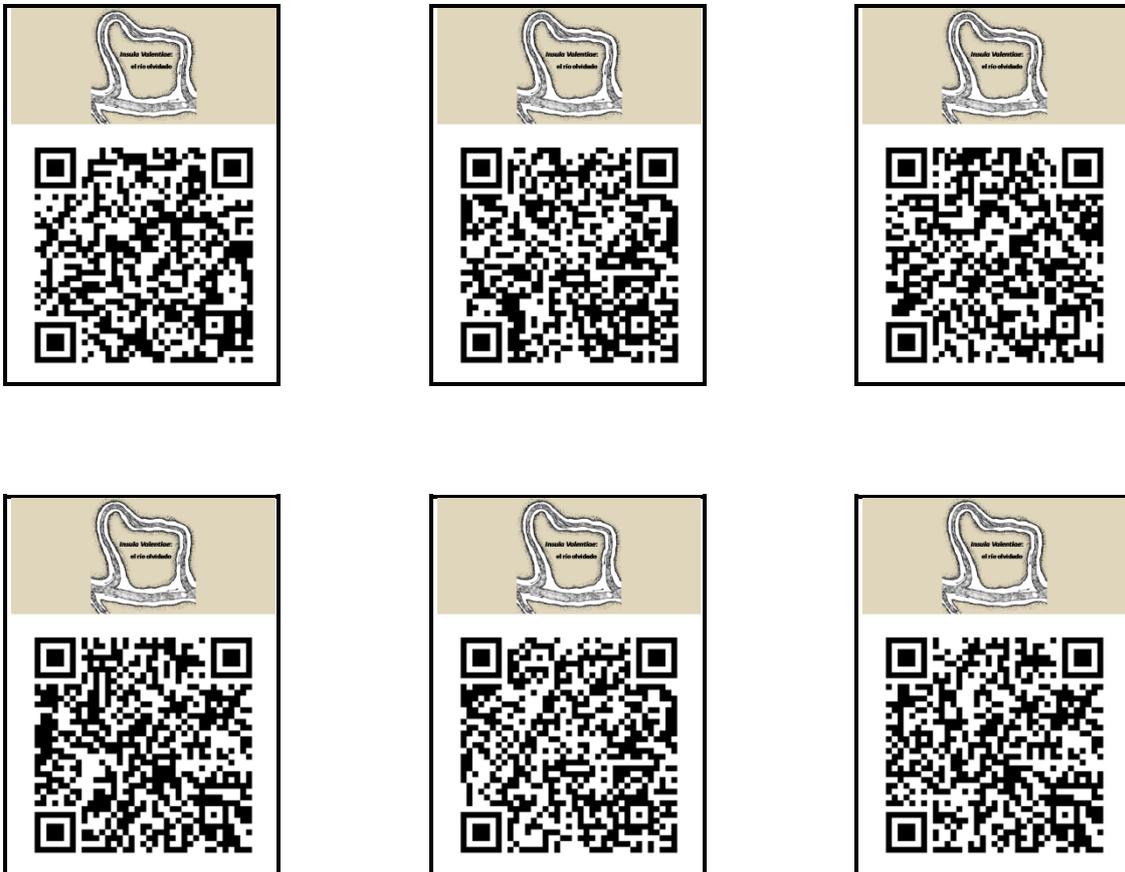


Fig. 137-142. Llaves QR para abrir Cartografías Imaginarias

4.2.2. Ficha Técnica

Participantes: A determinar.⁸³ Estudiantes de diferentes niveles educativos.

Duración: La instalación se realiza a lo largo de 24 horas. La vigencia del evento se mantiene mientras perduren las pegatinas en las calles.

⁸³ Aún cuando no se puede hacer un cálculo ajustado, con una promoción adecuada podrían ser fácilmente varios centenares.

Escenografía/Utilería: 1 pegatina plastificada por participante.

Vestuario: Sin vestuario.

Sonido: Sin sonido.

Documentación: De forma preprogramada, las fotografías de las pegatinas realizadas por los participantes se insertan en un mapa (Google Maps) gracias a su geolocalización. La clásica chincheta de este programa señala con precisión su punto exacto en el recorrido, indicando el nombre del cartógrafo. Al clicar encima, se abre a pantalla completa la foto, permitiendo leer el código y acceder al recurso. Mientras se mantienen las pegatinas en la vía pública, es una forma alternativa de acceder al dispositivo pensada para personas con problemas de movilidad y al desaparecer aquellas, cumple una función de archivo documental del evento.

Logística: El equipo de gestión del evento tiene formación avanzada en programación.

RIADA DE COLORES Exposición infantil performativa al aire libre

4.2.3. Descripción

Desarrollo

Una fila prácticamente ininterrumpida de niños se ha situado a lo largo del recorrido. Cada uno ha hecho un dibujo de la *Insula Valentiae* y en este momento lo lleva en las manos, en el pecho, sobre la cabeza, en el extremo de un palo, o cuelga encima de él en una cuerda que sujetan los maestros, junto a los del resto de compañeros de clase. A una señal, comienzan a hacer una ola con la voz y los brazos al mismo tiempo. Un gesto inacabable y un inmenso griterío atraviesan el recorrido de principio a fin. Un poco más tarde, con un aplauso simultáneo, concluye la fiesta.

Comentario

Riada de colores supone la extensión de la celebración al ámbito de la Educación Primaria. La colaboración, planteada con suficiente antelación para poder articularse como un trabajo por proyectos, se integra en el programa de diferentes áreas (Ciencias de la Naturaleza, Ciencias Sociales, Educación Artística y Valores Sociales y Cívicos). Se desarrolla en cada centro y en cada aula de manera autónoma. Entre las distintas actividades posibles, todos coinciden en una: hacen un dibujo para participar en el evento, cuya técnica, soporte, formato y forma de presentación también es libre. De esta manera, los resultados serán un magnífico ejemplo de diversidad creativa y todos tendrán el mismo valor.

El día del evento supone una gran excitación: van a hacer una excursión a un río que van a formar ellos mismos y sus dibujos. Partiendo desde los colegios o bajando desde autobuses, numerosos grupos de niños recorren las calles de la ciudad, como pequeños torrentes de agua que atravesaran las ramblas en busca del cauce principal. Confluyen en él, en el recorrido del antiguo brazo derecho del Turia, en la posición planificada y se detienen. Conforman una línea seguida, con apenas alguna

intermitencia. Durante un tiempo, el agua permanece en sosiego y en su reflejo⁸⁴, que se extiende de principio a fin, los viandantes pueden ver una infinidad de visiones distintas de un río y de una isla. Pueden admirar la enorme riqueza que aporta la diversidad.

Entonces, sin previo aviso, en el arranque de la línea, contiguo al Viejo Cauce, un rumor se alza hasta convertirse en griterío⁸⁵. El Turia vuelve a rugir. Y como una nueva riada, avanza imparable con voces y brazos siguiendo el recorrido de su antiguo brazo derecho. Es una avenida impetuosa de alaridos entusiastas y carcajadas imparables, de ojos brillantes y agitar de manos exaltadas, que a su paso sorprende a los viandantes, que a su vez anegan las calles de sonrisas y sentimientos de ternura.

Al fin, la oleada desemboca de nuevo en el Viejo Cauce. El brazo derecho irradia satisfacción y un aplauso unánime⁸⁶ cierra la experiencia, después el agua se diluye. Esta vez serán los niños han sido los absolutos protagonistas y serán ellos los que durante bastante tiempo cuenten la riada a sus mayores.

La combinación del carácter cívico, lúdico y pedagógico de la actividad la sitúa en diversos planos de interés. Los niños también son ciudadanos. Un hecho que parece obvio, pero que a menudo es soslayado u olvidado. El colectivo infantil se implica así, como un protagonista más, en este ejercicio de ciudadanía y es consciente de ello. La ciudad y la fiesta también son suyas y tienen algo que decir al respecto.

⁸⁴ La imagen que proponemos es que los niños son el agua del río y el reflejo que vemos al mirar su superficie, son los dibujos, que, en realidad, reflejan la personalidad y la imaginación de cada uno.

⁸⁵ Esta acción se ha ensayado igual en todos los centros: cuando pasa una bicicleta con una señal verde comienzan a hacer ruido y preparan los brazos, al pasar una bici con una señal roja gritan desaforadamente y levantan y agitan los brazos, y al pasar la que lleva una señal negra vuelven a la calma.

⁸⁶ La señal se da a través de los móviles a los maestros.

4.2.4. Ficha Técnica

Participantes: Entre 2400 y 3600 niños y maestros.⁸⁷

Duración: Del evento, una hora. Del proceso, indeterminada.⁸⁸

Escenografía/Utilería: Dibujos y elementos variados (palos, cuerdas, pinzas, carteles, pancartas...) todos aportados por los centros.

Vestuario: Libre, aportado por los participantes.

Sonido: Generado en vivo por los propios participantes.

Documentación: La documentación de la *Riada* tiene dos partes. Las actividades realizadas en los centros y el evento. La primera, a partir de las grabaciones hechas por los maestros o el equipo gestor del proyecto, se concreta en un vídeo-resumen por centro. La segunda también integra diversas grabaciones y tiene su secuencia culminante en un travelling, realizado en bicicleta, que sigue el avance de la riada (grito/gesto) por el recorrido. En la web del proyecto, la zona en la que ha estado cada centro viene marcada en un mapa y al pasar el ratón por encima se ofrece la posibilidad de abrir el vídeo respectivo. Un álbum de imágenes recoge la totalidad de los dibujos realizados.

Logística: La logística de esta actividad es complicada y exige un dimensionamiento y una planificación adecuadas para llevarla a cabo. Se concretaría en colaboración con los centros y las instituciones educativas implicadas.

⁸⁷ La estimación se ha hecho a partir de una participación de entre 20 y 30 colegios a 6 clases por centro y 20 niños por clase. Este cálculo es perfectamente viable, pues actividades como la *Trobada de Escoles en València*, organizada anualmente por la Federació d'Associacions per la Llengua-Escola Valenciana, reúne en los últimos años entre 25.000 y 30.000 participantes.

⁸⁸ Un proceso como el que planteamos tiene una duración dilatada que no podemos determinar. Son los maestros los que planifican las distintas actividades preparatorias o complementarias y su extensión. En cualquier caso habría una etapa más larga previa al evento y una mucho más corta, de conclusiones, posterior.

4.2.5. Descripción

Desarrollo

Sin preparación ni previo aviso, una cantidad ingente de personas se colocan hombro con hombro formando una línea que sigue el recorrido del antiguo brazo derecho del río. Simultáneamente, todos se quitan una prenda de ropa del torso, dejando al descubierto otra de color azul (camiseta, camisa, blusa, suéter, chaleco, pañuelo...). Entonces, cada uno se hace un *selfie* y, todos a la vez, deshacen la línea.

Comentario

El tercero de los eventos colectivos adopta la forma de *flashmob* una movilización instantánea,⁸⁹ a través de las Tecnologías de la Información y la Comunicación. Este tipo de acciones, que se han popularizado notablemente en los últimos años, podrían situarse como una evolución de los happenings y algunas realizaciones del *performance art* de los años sesenta del siglo XX, si bien, habitualmente, no tienen su contundencia artística ni ideológica. Se trata de una acción multitudinaria, convocada y coordinada exclusivamente a través de dispositivos digitales. La participación en un *flashmob* tiene un carácter abierto y supone la decisión voluntaria de integrarse de forma anónima en una acción colectiva. En este caso, la persona que participa se involucra de forma activa en la iniciativa ciudadana que plantea *Insula Valentiae: el río olvidado*.

El evento supone también la incorporación de las redes sociales al proyecto, pues a través de ellas se plantea su gestión. En la fase de preparación se divulga la iniciativa y se divide el recorrido en tramos, de manera que al ir confirmando la participación se adjudica de manera automática un número y un tramo a cada participante, siguiendo el orden de inscripción. En cualquier momento puede visualizarse el número de

⁸⁹ La traducción del término es de Cobo (2006: 2), a cuyo artículo remitimos para una aproximación al concepto de *flashmob*.

personas inscritas y cómo avanza la parte del recorrido que ya está cubierta, lo que sirve de estímulo para conseguir que se difunda más la iniciativa y se apunte más gente. Los detalles de la dinámica del acto se difunden con antelación y eventualmente se incorporan sugerencias de los participantes. En una cuenta atrás, cada día se envían mensajes actualizados para generar y mantener la expectación.

El día del evento, a la hora de la cita, todo el mundo está pendiente del móvil. Llega el primer mensaje: *Prevenidos*. Pasan diez segundos y llega el segundo: *Ahora*. Se forma la fila. Veinte segundos después llega el tercero: *Azul*. Se descubre el color sobre el cuerpo. Tras veinte segundos, llega el cuarto: *Foto*. Se realizan los *selfies*. Veinte segundos más tarde llega el quinto: *Fin*. Se deshace la fila.

Un minuto en el que el río se apodera del centro de la ciudad. Un minuto en el que miles de personas, de toda condición e ideología, se unen en un proyecto común. Un minuto en el que acontece lo inesperado, en el que la sorpresa es posible. Un minuto en el que se establecen cruces entre la brevedad temporal, la dilatada extensión espacial y la significativa experiencia vivencial. Un minuto en el que el espacio público se reivindica como tal, como espacio de expresión, como espacio de vida.

4.2.6. Ficha Técnica

Participantes: Entre 5.000 y 6.000 personas.

Duración: 1 minuto.

Escenografía/Utilería: Sin elementos.

Vestuario: Libre, aportado por los participantes.

Sonido: Sin sonido

Documentación: El evento se graba con diferentes cámaras en distintos puntos del recorrido. Además pueden incorporarse secuencias grabadas por personas relacionadas con los participantes. Con esas imágenes se edita un vídeo que se sube a la página del proyecto. Al finalizar la acción cada participante envía la foto que se ha hecho, por ejemplo a través de twitter (#InsulaVSomosRio). Según van llegando, la página del proyecto importa esas fotografías y las coloca de forma preprogramada en un mapa, situándolas en el punto desde el que se han hecho (geolocalización)⁹⁰. El recorrido se convierte en una sucesión de fotografías que se amplían al pasar el ratón por encima. La escala del mapa puede variarse para ajustar el tamaño de las fotografías que forman ese tramo del río.

Logística: El equipo de gestión del evento tiene formación avanzada en programación y experiencia en la gestión de redes sociales.

⁹⁰ Ver nota 79, p. 86.

4.3. TERCERA PARTE. CABALGATA

INSULA VALENTIAE: EL RÍO OLVIDADO Espectáculo itinerante

4.3.1 Descripción

FANFARRIA

Desarrollo

La grave sonoridad de un timbal y los sonos brillantes de dos trompetas naturales, se extienden por el aire informando al público que empieza el acontecimiento.

Comentario

Una modesta fanfarria abre la cabalgata. Esta elección nos conecta con la tradición, remitiéndonos al pasado. Especialmente a partir del timbre de las trompetas barrocas. La instrumentación es sencilla, como la llave que abre la puerta de un palacio, pero tiene la suficiente potencia para cumplir su cometido, creando la expectación adecuada.

EL AGUA VUELVE A FLUIR

Desarrollo

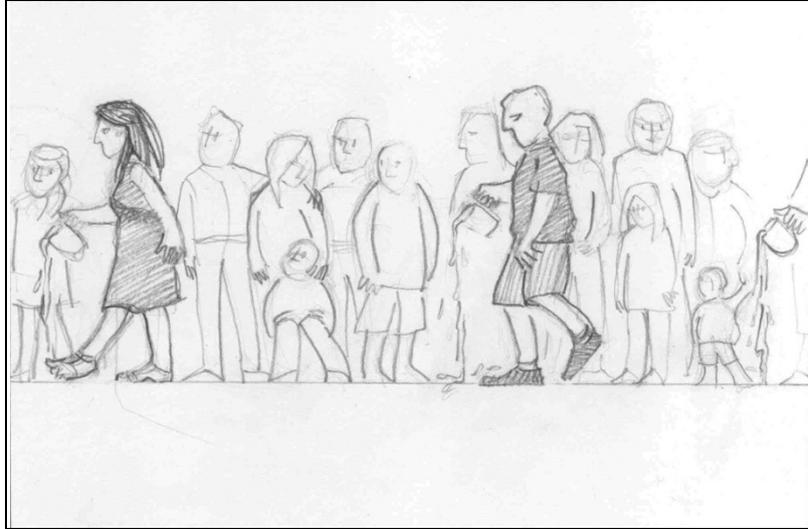


Fig. 143. *La fila de performers.* MFdC⁹¹

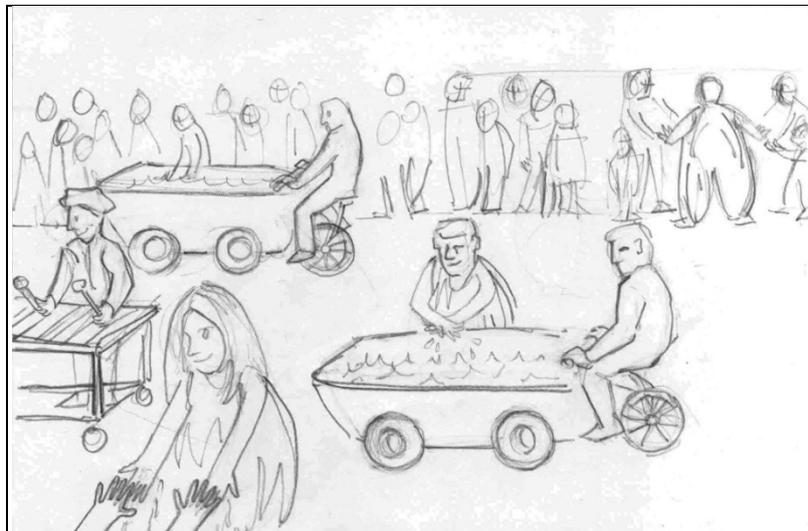


Fig. 144. *El público toca el agua.* MFdC

Un performer camina con una jarra de agua en la mano y va dejando caer un chorrillo delante de él. Tres metros atrás, le sigue otro. Y tras éste, a intervalos de tres metros, setenta más. Tras la comitiva, una sugestiva melodía se extiende en el ambiente. Una marimba avanza por el centro de la calle, flanqueada por cuatro amplias cubetas de agua. Un grupo de figuras, los espíritus del río, va mojándose las manos en las cubetas

⁹¹ Dibujo de María Fernández del Castillo.

y las extiende hacia el público, proponiendo un contacto con el agua, en la que éste también puede introducir sus manos.

Comentario

La primera acción del proyecto abre también el espectáculo. Su título es su esencia: el agua vuelve a fluir. Así, con esta contundente sencillez, en una especie de íntimo bautismo, el Turia se instaura de nuevo en las calles de la ciudad. Y lo hace por la voluntad de sus habitantes, de muchos de ellos. Por eso, representando a los miles que han participado en los distintos acontecimientos de la celebración a lo largo de la semana, desfilan los setenta y dos ciudadanos que realizaron la acción.

Van vestidos de calle, cada uno a su aire, como todas las personas que los contemplan. Utilizan un objeto doméstico, todos tenemos en casa alguno igual o parecido. En cuanto a la acción, cualquiera de nosotros podría hacer eso. Efectivamente. Así es. Y en ello podemos intuir una intención, una invitación. Una invitación a darle importancia a los pequeños gestos, a ser uno mismo sin preocuparse por el qué dirán, a conjugar la responsabilidad con el sinsentido y la diversión, a salir a la calle y expresarse libremente, a recorrer la ciudad sintiéndonos como en casa, porque, en verdad, es nuestra casa, la casa de todos.

Fluye el agua. El pequeño reguero que quizá algún espectador contempló días atrás, ha crecido. Tras seis días de acciones, el río olvidado comienza a hacerse visible y no solo sobre el asfalto de la calle, también en la conciencia de los ciudadanos.

Y en sus manos. El espíritu del río sale de las pozas y va al encuentro del público. El agua busca su piel, roza sus manos, apenas las toca o las estrecha con suavidad o firmeza. Les da la mano. El río saluda a la gente que ha acudido a su cauce. El Turia les da la bienvenida. Se ha producido el encuentro y lo celebramos salpicando la calle de notas, inundándola con la alegría de la música. La marimba desarrolla secuencias melódicas y sincopadas que aluden al agua.

La línea de figuras individuales es una forma clásica que podemos encontrar desde *Els Cirialots*⁹² de la procesión del Corpus de Valencia hasta las figuras de madres portando a sus hijos muertos de Bread & Puppet en las manifestaciones contra la guerra de Vietnam⁹³, por citar solo dos ejemplos. En este caso se propone como una sola fila para concentrar la mirada del espectador en el trazo que la sucesión de los cuerpos (elemento móvil) y el rastro en el suelo (elemento inmóvil) conforman. La fila pasa ante el espectador como la corriente ante un observador estático que la mira desde la orilla. Hay una interacción visual entre el eje horizontal del reguero y el vertical de cuerpos y chorros. Así como, en el plano del movimiento, entre el ritmo que crea el desplazamiento de las figuras y el de la caída del agua.

La parte final supone el advenimiento del río. El cauce que tuvo en el pasado se recrea en el presente y los elementos escénicos ocupan el ancho de la calle. El recuerdo, convocado, se transforma en una realidad *palpable*, que se puede tocar. Y a continuación, las distintas escenas irán aumentando su caudal hasta la gran avenida final.

⁹² Puede verse una referencia en <http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com/2015/06/valencia-cirialots-en-la-procesion-del.html>

⁹³ <http://i67.tinypic.com/3atj.jpg>

CAÑAS Y BARRO

Desarrollo



Fig. 145. *Nuestro paisaje fluvial*. MFdC



Fig. 146. *Pájaros, mariposas y... ¡mosquitos!* MFdC

Acompañadas por el sonido del viento y un volátil tintineo metálico, dos filas de cañas, que se alzan sobre juncos y otras hierbas, avanzan bamboleándose por ambas riberas. Un numeroso grupo de figuras se mueven entre ellas y los espectadores. Unas se deslizan por el suelo boca arriba sobre unos lechos de pequeños guijarros y los ofrecen al público. Otras saltan más que caminan, como si se desplazaran sobre muelles y de sus manos salen simpáticos sonidos que recuerdan el croar de las ranas. El tercer

grupo mueve en el aire una bandada de pájaros y llena el ambiente con la algarabía de sus trinos, mientras es seguido de cerca por una pequeña constelación de mariposas. De tanto en tanto las cañas rompen su formación y se desparraman, achuchando al público con sus matojos. Y eso no es lo peor. Cuando parece que todo ha pasado... ¡llegan los mosquitos!

Comentario

La segunda escena es una alegoría festiva del paisaje fluvial. La tierra, la flora y la fauna están representadas. El conjunto comunica una sensación de diversidad, de dinamismo, de cambio incesante, de vida. Pero al mismo tiempo lo hace de forma sosegada, armónica, transmitiendo el apacible discurrir del tiempo en una ribera. Es una escena *bonita* que remite, teatralmente, a la belleza del entorno natural no manipulado.

Ahora sí, la explosión de teatralidad es completa. La escena se estructura a partir del elemento escenográfico principal, la vegetación. El cañaveral avanza, atadas sus varas a las piernas de los espíritus de la vegetación, como si del bosque de Birnam⁹⁴ se tratara. Quién sabe si protagonizando una profecía desconocida según la cual Valencia, en lugar de Macbeth, podría estar tranquila mientras las cañas del Turia no avanzaran por sus calles. Pero estas cañas no vienen arrastradas por una riada destructora, sino bailando acompasadas con las piedras del lecho y los animales del río.

Como contrapunto a sus líneas, que se alzan varios metros hacia el cielo, unas alfombras de callaos juegan a ras de suelo, movidas por los espíritus del fondo que apoyan en ellas sus espaldas y que, como es natural, van completamente cubiertos de barro. No hay que olvidar que la confirmación de la existencia del brazo derecho del Turia y la determinación de su recorrido han sido posibles gracias a los hallazgos bajo las calles de la ciudad, de arenas y gravas de aluvión transportados por el río. Lo que solo fue dado a ver a los ojos de los investigadores, varios metros bajo tierra, se ofrece

⁹⁴ Shakespeare, en el quinto acto escena quinta, de Macbeth, hace marchar a los soldados de Malcolm camuflados con ramas del bosque de Birnam para confundir al tirano. Macbeth cree que es el propio bosque el que avanza hacia él cumpliendo la profecía que anunciaba su fin.

ahora sonriente a la mirada popular y a sus manos, que pueden llevarse alguna piedra de recuerdo.

Y como acontece en la naturaleza, entre el elemento mineral y el vegetal, pulula, zumba y se extiende, el reino animal. Los espíritus de la orilla se inspiran en los batracios. La elección de ranas y sapos parte, en primer lugar, de su asociación con una zona húmeda de agua dulce y, por supuesto, de dos características que dan mucho juego escénico: el sonido que emiten y su peculiar sistema de movimiento. El sonido de nuestros personajes proviene de la manipulación de la conocida *ranita*: una lengüeta de metal insertada en una pequeña concha de hojalata. En este caso no se trata de imitar el sonido original de forma realista, sino de aportar un elemento sonoro, reivindicando un sencillo juguete popular que siempre ha exigido el uso de la imaginación para asociarlo a su nombre. El desplazamiento, su componente escénico más llamativo, se lleva a cabo mediante el uso de zancos para saltar, una variante contemporánea del tradicional zanco del teatro de calle, utilizada en el mundo del espectáculo por numerosas compañías de teatro, danza y circo contemporáneo.

La incorporación a la escena del teatro de objetos se lleva a cabo mediante la presencia de pájaros y mariposas. Éstas aletean en grupo cerca de la espalda de los manipuladores unidas a ella por un dispositivo de varillas que reacciona al simple caminar. A diferencia de los pájaros, movidos de forma individual merced a la combinación de una pértiga y un hilo casi invisible, lo que permite una gran velocidad de desplazamiento y una amplia zona de juego. De esta manera, los pájaros vuelan entre las cañas y el cielo, hacen picadas al agua para beber o enredan sobre las cabezas del público, como si buscaran un pelo adecuado para instalar un nido. Cada manipulador, verdaderos espíritus del aire que recuerdan a antiguos aviadores, se centra, pues, en el movimiento de su pájaro, acomodando a sus evoluciones el sonido del silbato que lleva en la boca, un reclamo que imita sorprendentemente, los trinos y cadencias de las aves.

Pero no son los únicos animales aéreos. A los mosquitos no se les suele ver. Tampoco a los nuestros, pues se desplazan por detrás de las filas del público, soplando de repente la cuchufleta con la que imitan el sonido del mosquito trompetero e introduciendo su cabeza entre las de los espectadores, lo que provoca sobresalto y jolgorio a partes iguales. Su referente es el payaso. Aunque su nariz ha sufrido una evolución, alargándose de forma sorprendente y afinándose hasta recordar el aspecto de una trompa chupadora. Dos alitas semitransparentes se destacan en su espalda. Tiznados y con los pelos de punta, su imagen se concentra en la cabeza, en la que resalta la zumbona picardía de sus ojos, lo que, en realidad es una estrategia de distracción para darte un divertido picotazo con el suave aguijón que llevan en la mano. Se mueven en grupo, como esas nubes que no puedes quitarte de la cara por más que manotees. De hecho, de tanto en tanto, se reúnen en el centro, a la vista de todos, tras el grupo principal, para frotarse las manos amenazantes, señalar posibles víctimas y relamerse. Luego se dividen en dos y salen disparados por alguna calle adyacente para ocultarse un instante y atacar con impunidad. Son infames. Y el fin de fiesta, el colofón bufo de la escena.

En este caso, los distintos elementos escénicos también plantean variaciones desde el punto de vista de la narrativa visual, especialmente, más allá de las variaciones de vestuario, en lo que afecta a la integración o manipulación del objeto escenográfico, tipologías de movimiento, plano de desarrollo, dirección y focalización de la mirada del espectador, etc. Asimismo la escena se abre a múltiples variaciones coreográficas en la disposición de los grupos y momentos de protagonismo conjunto o por secciones. Todos los elementos tienen el doble juego de la interacción con el público y la evolución autónoma, destacando la marcada sensorialidad desarrollada.

El acompañamiento musical consiste en un grupo de liras y una máquina de viento, dispuestas en hilera en el centro del grupo. Las liras, de diferentes tamaños, crean una atmósfera etérea que se complementa con el sonido atmosférico y teatral del viento.

III.3. TENDIENDO PUENTES

Desarrollo

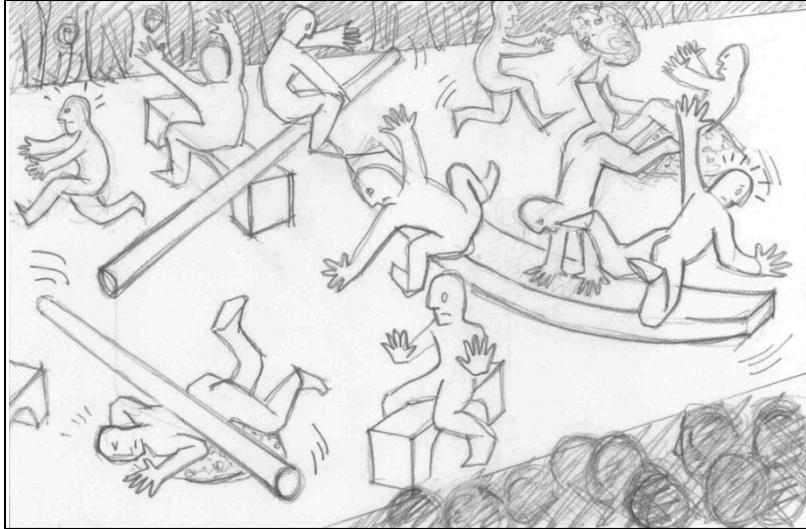


Fig. 147. *Puentes a la deriva*. MFdC

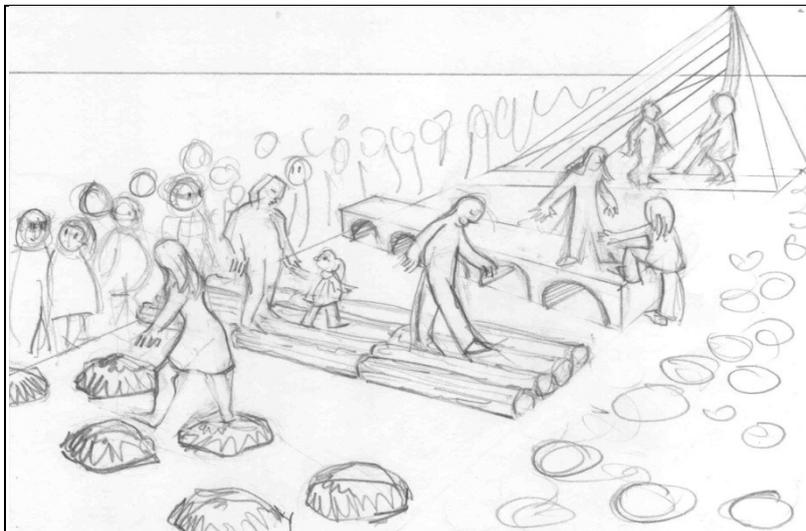


Fig. 148. *Cruzando el río*. MFdC

Un ruido sordo pero potente, con sacudidas y vibraciones se acerca. Una veintena de embarcaciones, de lo más peregrino, descienden por *el río*. Unas parecen rocas, otras son troncos, hay una especie de barcas y algo que recuerda a una piragua moderna. Encima de cada una se afana una persona, excepto en la piragua que lo hacen media docena. Pero de poco les sirve, pues van a la deriva. Gritan, lloriquean y tienden las manos hacia el público en gesto de socorro. Hasta que chocan unas contra otras,

vuelcan y todos van al suelo. Venían arrastrados por una crecida que solo ellos veían. Entonces, con todos los elementos, construyen un puente, pero no tiene pies ni cabeza. Los instrumentos se ríen de ellos. Se recomponen por grupos y forman cuatro puentes. Uno no lo es, sino unas cuantas piedras cerca una de otra. Hay uno de madera, otro de piedra y hasta uno moderno, de mástil atirantado. Entonces invitan y ayudan a algunos espectadores a cruzar de un lado a otro. El sonido empieza a levantarse de nuevo, su fuerza desatada desbarata los puentes, los estampa unos contra otros y los arrastra río abajo.

Comentario

Establecido el río y su paisaje natural en las escenas precedentes, llega el momento de cruzar al otro lado. El río, en una ciudad, es sinónimo de puente y ésta es su escena. Nada sabemos de los puentes que indudablemente debieron cruzar el brazo derecho del río, especialmente hacia mediodía, pero podemos fantasear. Por otra parte, *Insula Valentiae: el río olvidado* es un puente que conecta pasado y presente, ciudad e historia y lo hace de forma divertida. Si la historia de las ciudades fluviales puede leerse a través de la historia de sus puentes, hagamos también de ellos un divertimento, una fantasía escénica.

Inspirada en la historia de los puentes del brazo izquierdo, la escena comienza de forma disparatada. Una riada imaginaria arrastra los puentes, lo que fue una constante a lo largo del tiempo, pero ésta es una riada por la historia y trae restos de todas las épocas. Los primeros pontífices remiten a una época remota, como atestiguan sus gestos, su lenguaje primitivo y su indumentaria. Los segundos son una referencia a una de las actividades que durante más tiempo se desarrolló en el río, las maderadas que bajaban los troncos desde la Serranía. Su pontón remite a tiempos fundacionales pero también a las antiguas palancas o puentes de palos, una tipología que se extendió desde la antigüedad hasta el *pont de fusta* desaparecido en 1957, por eso el vestuario de su grupo es intemporal, aunque recuerda al que podemos ver en las fotos de los *gancheros* de finales del siglo XIX. Trinidad, de los Serranos, del Real..., los puentes de

piedra, la imagen característica de la ciudad durante siglos, son los siguientes representados, con sus característicos tajamares en los muros de apoyo de los arcos. Sus picapedreros se reconocen por el mandil de su gremio. Y por fin, la modernidad está presente con un aparatoso pilón con tirantes, que mientras los ingenieros hacen cálculos, tendrá que sujetar al público con su *esfuerzo*, en alusión a los costes extraordinarios que recaen sobre los ciudadanos cuando se decide construir un puente *estrella*. Dada su condición, para cruzarlo, en lugar del tradicional tablero se extiende una alfombra roja. Los arreones de la corriente harán que, a veces, las construcciones sean híbridas, combinando sus elementos, o que se amontonen en una suerte de falla improvisada. Y es que la base musical de la escena es de una potencia considerable, a partir de los bombos sinfónicos, las planchas de metal y las trompas, que acompañan también con registros llenos de humor, los momentos de calma.

Es una escena de juego escenográfico, en la que los personajes representan a los propios habitantes de la ciudad, y estos mismos se integran en el juego, ayudando en su construcción (pues «hace falta el esfuerzo de todos») y atravesando físicamente los puentes. Sus líneas, tendidas entre las dos filas del público, convierten a éste en los pretiles del cauce. El desarrollo de la escena combina una fase de desplazamiento y otra de acción estática, ambas a ritmo vivo, pues hay que acabar las construcciones antes de que llegue una nueva crecida. El contraste con la escena anterior y con la siguiente viene marcado también por el tono de sainete y caricatura, que caracterizan una interpretación salpicada de muecas, gritos y aspavientos.

PALABRAS FLOTANTES, ISLAS INAUDITAS

Desarrollo

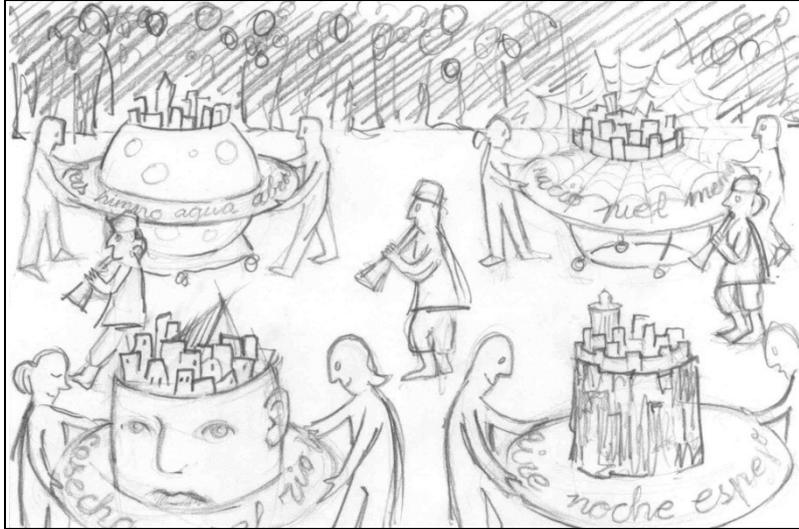


Fig. 149. *Islas inauditas*. MFdC

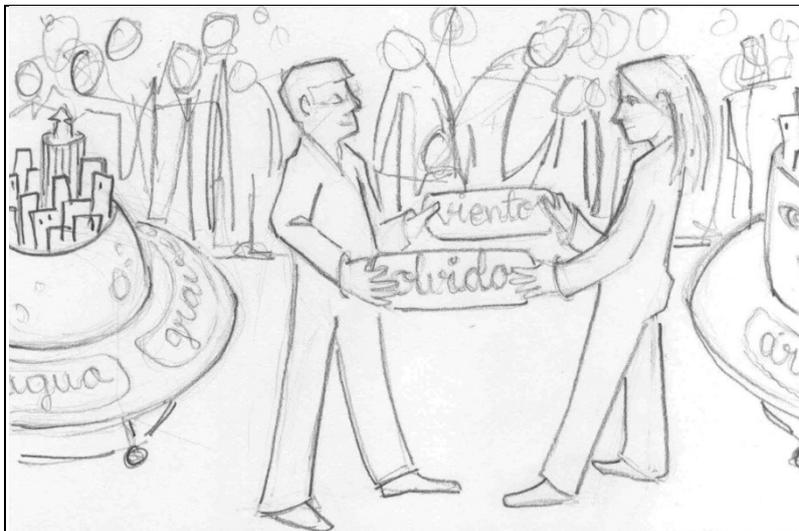


Fig. 150. *Palabras flotantes*. MFdC

Diez músicos en hilera avanzan lentamente por el centro de la calle creando un ambiente dulce y extraño. A su alrededor, va dando vueltas un carrusel de formas sugestivas: una rosa, una palmera, la luna, un ojo, una nube, una roca, una galaxia, una ola, una telaraña, una cabeza humana. En la parte superior de cada una de ellas, una silueta distinta de Valencia. A media altura, un anillo plano en él que se pueden leer varias palabras. Dos figuras mueven cada forma, haciéndola girar

suavemente y trasladándola en torno a la hilera de músicos. Las palabras se van intercambiando en combinaciones que multiplican los sentidos.

Comentario

La cuarta escena es apacible, poética, surreal. La dulzura de los instrumentos de viento madera, flautas, flautines y oboes, dibuja su carácter de ensoñación, su textura etérea e irreal, acompañada a un movimiento mantenido que, en su lentitud, establece una especie de ingravidez. Y es que las formas, como una suerte de esferas armilares, en rotación y traslación continuas como un grupo de astros que compartieran la órbita, conforman una nebulosa de visiones de la ciudad. Un archipiélago onírico, en el que la *Insula Valentiae* surca mares de pétalos, de palmas, de cráteres, de espumas o de sedas, se encarama en la roca flotante de Magritte⁹⁵, se expande en los océanos siderales, proyecta su mirada al mundo como un iris de óptica fantástica o se postula como una estructura pensante desde el laberinto de sus circunvoluciones urbanas.

Las imágenes de Valencia, extraídas de vistas históricas o dibujadas para la ocasión por artistas contemporáneos, reconocibles todas por sus hitos arquitectónicos, hermanan la tradición del grabado y la creación plástica actual, presentándose sobre un soporte plano que, en sus dos dimensiones, nos lleva hacia la hoja de papel original.

Y rodeando cada fantasía, la palabra. Flotando en ese espacio donde cualquier sentido es posible, en fecundo contrapunto con la imagen, la palabra. Dispuesta en un anillo que es página y es voz, sugerencia, eco, idea, la palabra:

abeja abrazo agua aire alma árbol arena aroma bandera beso caricia casa cielo
cosecha cuento encinta escucha escudo espejo fragante frágil fruto fuego gracia
hilo himno hoja humo lágrima luz lluvia manos manzana memoria miedo muralla
nacer niebla noche nombre nosotros olvido oscura pañuelo párpado piedra piel
raíz rastro río sed siempre silencio soplo sueño tambor temblor tierra viento
volcán

⁹⁵ Nos referimos a la obra El castillo de los Pirineos <http://www.arteselecto.es/surrealismo/el-castillo-de-los-pirineos-rene-magritte/>

Sueltas, sin frase, en su soledad esencial, acordando su sonoridad y sugerencia con la anterior o la siguiente, o con ambas si así lo dispone la lectura del espectador. En ocasiones, los poetas que mueven las formas, Quijotes alucinados en la magia de sus bibliotecas, cambian las palabras o giran en el otro sentido, creando nuevos efectos, provocando nuevos afectos.

Escena trampolín, en la que pasan más cosas en el interior del espectador que sobre el asfalto. Sin voz, pero con texto. Sin mensaje, pero preñada de potencialidades para disparar la imaginación del público. Lenta, para que los procesos interiores tengan el tiempo necesario. Cíclica, sin acción, sin desarrollo, sin sorpresas, para difuminar la expectativa. Un momento suspendido, un respiro, un *adagio* en medio del *allegro*. Los elementos escenográficos son ventanas a otros mundos, cartografías imaginarias, posibilidades imposibles que hacen posible otras miradas. El movimiento gira sobre sí mismo como un reloj, una peonza, un planeta. El círculo se enrosca en la recta.

BARCOS Y BESTIAS

Desarrollo

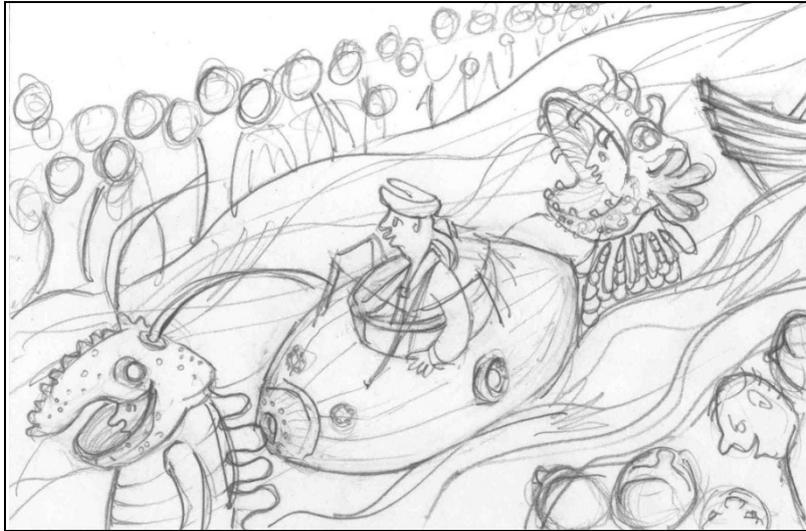


Fig. 151. *Surcando las aguas*. MFdC



Fig. 152. *Baile submarino*. MFdC

El río ocupa la calle. Se trata de cuatro largas tiras de tela verticales que se extienden a lo largo, como si fueran dos muros, pero ondeando mecidos por el viento. Con una música de charanga que mezcla misterio y humor, los tramos delanteros comienzan a abatirse hasta quedar horizontales. Y entre ellos van surgiendo las extrañas figuras de unas bestias, que evolucionan por el pasillo acuático. La música se hace más épica sin perder la comicidad, se abaten los tramos traseros y una flotilla de embarcaciones de

todos los tiempos emerge de las aguas. Los monstruos dejan paso y los barcos recorren tranquilos las calmadas aguas. Estalla la tormenta charanguera. Las aguas remontan, se agitan, las bestias se sumergen, los barcos suben y bajan a punto del desastre, los monstruos acometen a las naves, los lienzos de agua se cruzan, se fragmentan y, al fin, todo lo cubren y el mundo se va a pique. Bajo las aguas, barcos y bestias se enlazan en un festivo baile submarino.

Comentario

La escena recrea una naumaquia, en un guiño festivo y teatral a la organizada en el cauce principal a mediados del siglo XVIII, inmortalizada en el grabado de Carlos Francia⁹⁶. En este caso, el combate naval es entre embarcaciones y quimeras, un juego que bien podría haber constituido un fasto teatral en el barroco para agasajo de nobles o virreyes. La historia del brazo derecho del Turia nos lleva a los tiempos antiguos, en que los mares estaban poblados por seres de leyenda, así lo atestiguan los mapas de la época. ¿Cómo describir los primeros avistamientos de ballenas y narvales, de orcas, belugas, cachalotes, de tiburones martillo y peces luna, de la caverna bucal del tiburón-ballena, de las formas sorprendentes de la manta gigante, de morsas y elefantes marinos... en un tiempo dominado por la superstición, el folclore, y las inefables criaturas de la mitología? Según indican las crónicas, la imaginación popular también ha visto bestias horribles en medio de las riadas del Turia⁹⁷ y el *drac de l'Albufera*, convertido mágicamente en cocodrilo, aún puede contemplarse en la iglesia del Patriarca. Nuestro bestiario bebe, pues, de esas fuentes pero también contempla la tradición del *Drac*, la *Tarasca*⁹⁸, y la *Cuca Fera*, del Corpus valenciano, para hacer, al fin, una creación original. Creación en la que se incorpora otra referencia al Corpus, pues escenográficamente las bestias adoptan forma de *cabuts*, de cabezudos, con el cuerpo resuelto con una tela pintada con el cuerpo del bicho, que oculta al manipulador.

⁹⁶ Ver fig. 76, p. 53.

⁹⁷ Ver (Mollà y Golf, 2008: 27).

⁹⁸ Monstruo relacionado con un río pues, según cuenta la tradición, se trataba de un dragón de grandes fauces que vivía en las cercanías del Ródano. <http://www.amicscorpusvalencia.com/procesion/>

Por su parte, las embarcaciones son un eco del pasado navegable del Turia⁹⁹ y ofrecen un pequeño catálogo caricaturizado de la navegación, desde la Coca de Mataró,¹⁰⁰ la fusta o la carabela, hasta una barca para la pesca del *bou*. Incluso hay una divertida recreación del *Ictíneo* de Monturiol¹⁰¹ que asume protagonismo en la parte submarina. También tienen referencias al Corpus, en concreto a la danza de *Els Cavallets* de la Cabalgata o Convit,¹⁰² en la que se inspira su solución escenográfica: el casco de la embarcación cuelga con tirantes de los hombros del marinero que la pilota, que asoma medio cuerpo por cubierta mientras unos faldones de mar cubren sus piernas. Nada de capitanes o almirantes, gente de mar, vestida anacrónicamente de marinero para subrayar una comicidad que la charanga mantiene en todo momento.

Las aguas constituyen el marco escenográfico de la escena, su principal componente visual. Son largos elementos textiles muy ligeros, manipulados por dos espíritus del río en cada extremo, que se presentan en diferentes planos (inclinado, horizontal, vertical) y direcciones (longitudinal, transversal, diagonal). Pueden recogerse, acortando su longitud, y establecer un movimiento ondulatorio continuo que remite a las olas. Permiten, en suma, modificar constantemente la disposición escénica de la escena, otorgándole un gran dinamismo visual que culmina al levantarlas con unos palos, haciendo un techo encima de barcos y animales, lo que otorga al público un punto de vista submarino.

Como la anterior, es una escena en la que la música adquiere gran protagonismo. Por lo que contamos con una charanga al completo. La introducción, inquietante para los animales y épica para las naves, da paso al nudo, el clímax dramático de lucha, naufragio y hundimiento, para concluir en un desenlace feliz que adopta la forma de danza. Una estructura en tres partes que marca también el ritmo del movimiento.

⁹⁹ Así fue hasta el último cuarto del siglo XIV (Mollà y Golf, 2008: 2)

¹⁰⁰ Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Coca_de_Matar%C3%B3

¹⁰¹ Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Ict%C3%ADneo_I

¹⁰² Ver <http://www.amicscorpusvalencia.com/la-cabalgata-o-convit/>

LA CARICIA DEL AGUA

Desarrollo



Fig. 153. *Soplos de niebla*. MFdC



Fig. 154. *Dulces remolinos*. MFdC

Empujada por melodías que se cruzan y se enroscan en el aire, una nube se extiende por el cauce. Avanza dulce, incorpórea, deshilachada en trazos, en jirones que quedan suspendidos, flotando, deslizándose por el suelo, impulsándose en suaves remolinos, fluyendo entre dos aguas, acariciando al público con un roce sutil y delicado.

Comentario

La penúltima escena es una caricia visual y sonora. Configurada sobre la idea de fluir, nos lleva al mundo de sensaciones que comunica una corriente tranquila. Al suave deslizamiento del agua sobre la blanda tierra del lecho. Al roce resbaladizo con la pulida superficie de gravas y guijarros. Al cabeceo sinuoso de los penachos de algas. Al sedoso abrazo con los tallos vegetales. Al tacto sonriente con el aire, que responde al agua con la brisa.

El conjunto ofrece una imagen que nos lleva a las soledades de los días de invierno, a una lámina de agua que se pierde y reaparece entre en la neblina, a una humedad que todo lo impregna, a un paisaje dominado por el *sfumato*, por tonos de verde y de gris que fugan en el aire, mezclándose con la sonoridad de los clarinetes y el grave contrapunto del bombardino.

Una danza bucólica, en la que los bailarines armonizan el movimiento de sus cuerpos y el de las finísimas láminas de plástico semitransparente que impulsan. Una danza contemporánea que inserta coreografías grupales en el *continuum* de improvisación que se desarrolla a lo largo del recorrido. Un esquema que se duplica en el plano musical, dominado por improvisaciones individuales de uno u otro instrumento, sobre las que se engarzan las piezas de conjunto.

Tras ofrecerse a la mirada y al oído, la caricia se ofrece a la piel. Las láminas de plástico se acercan al público y se deslizan sobre él con un tacto de niebla y de rocío, con el cuidado de un pincel que extiende una aguada de acuarela. La delicada interacción con el espectador propuesta, provoca las sensaciones de un soplo que se desplaza lentamente, de un mechón de cabellos abandonándose en los toboganes de la espalda.

Una propuesta pura de movimiento, sin formas reconocibles que remitan a referente alguno, sin maquillaje, con un vestuario de escena actual, pero neutro. No hay personajes, sino personas que con el juego de sus cuerpos transmiten las sensaciones,

expresan las emociones que un momento de la naturaleza les ha hecho sentir. Un nuevo color en la paleta de códigos escénicos que *Insula Valentiae* ofrece al público.

¡HASTA AQUÍ LLEGÓ LA RIADA!

Desarrollo



Fig. 155. *Llega la riada.* MFdC

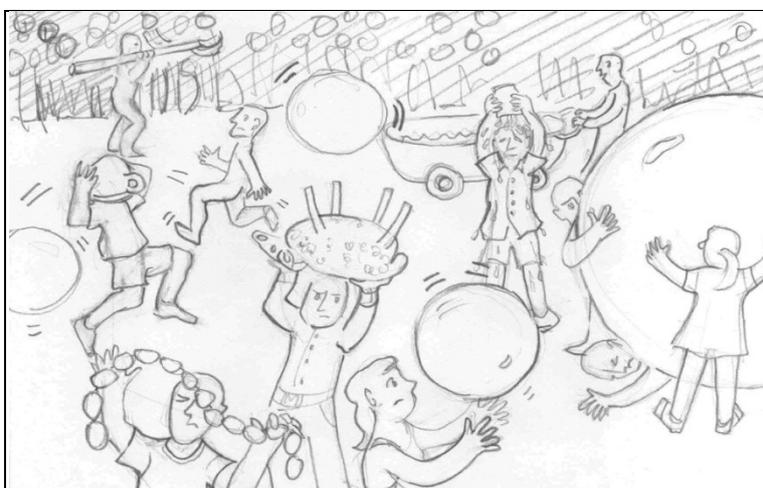


Fig. 156. *¡Sálvese quien pueda!* MFdC



Fig. 157. *Espíritus del fango.* MFdC

Y de pronto, la crecida. El caudal inunda el cauce. A la vanguardia, las olas, vivaces, nerviosas, incesantes, espoleadas por sonoras percusiones. Cada una la forman varias piezas agitadas por espíritus. La primera apenas cubre a una persona, aunque lanza sus espumas a lo alto y salpica a la gente que la mira. La segunda es imponente, alcanza varios metros, llegando a los balcones y bañando las fachadas. La tercera es una sola, pero fuerte y poderosa: va de parte a parte, se ondula, vuelve atrás, avanza, gira, se enrosca, se levanta, se desploma...

Tras las olas llega lo que arrastra la corriente: un nutrido y divertido grupo de gentes empapadas que gesticula y se desplaza sin poder detenerse, llevando con ellos las cosas más variopintas, que se van pasando entre sí en un maremágnum formidable. Hay grandes bolas azules que van dando saltitos, se lanzan contra el público, rebotan..., una oveja, un gorrino, una gallina, una caseta de perro, un orinal, una ristra de morcillas, un flotador de patito, un botijo, media sandía, un tronco, claro está, y dos campanas. Todo, incluida la música de acompañamiento, gira y salta por el aire y rueda por el suelo y se va contra el público y vuelve a la corriente. Una esfera azul descomunal, cierra la escena, arrastrando a varias figuras.

El final es animal. La madre de todas las anguilas nada en el aire, a varios metros, como si la invisible marea ya alcanzara los tejados. Ondula, señorial, majestuosa, sabedora de que desata el asombro entre el público que la mira boquiabierto. Dos hijas desaforadas, largas como maromas, zigzaguean bajo ella, subiendo, bajando y haciendo cabriolas. Si se paran y miran a la gente hay que protegerse, pues sus fauces escupen dos finos chorros del Turia, que alcanzan varios metros. Pie a tierra, una pequeña legión de angulas pululan divertidas, pues rozan a los espectadores con su húmedo cuerpo, les atizan o les alegran con una nubecilla refrescante, mientras el cielo se desploma con una barahúnda sonora de gran calibre.

Comentario

El espectáculo, como no podía ser de otra manera tratándose del Turia¹⁰³, se cierra con una riada. Las grandes avenidas que periódicamente han asolado Valencia han caracterizado desde siempre al río y, según parece, fueron determinantes para que se cegara el antiguo brazo derecho. La inserción del tema en el espectáculo, exige una dimensión acorde con la importancia histórica que el fenómeno ha tenido para la ciudad. Por otra parte, la frase *hasta aquí llegó la riada*, repetida una y otra vez por nuestros mayores, nos acompañó de forma pertinaz durante la infancia, provocando una mezcla de estupor y fascinación durante muchos años, y estimulando el ejercicio de la imaginación, que insertaba sobre la fisonomía habitual de los espacios, caudales sublimes y escenas pintorescas.

Además de la trascendencia del referente, desde el punto de vista escénico, la última escena de un espectáculo de estas características debe constituirse en el clímax, en el momento de superior intensidad, de mayor espectacularidad. Un planteamiento que hay que desarrollar en el plano de las acciones y en el del formato.

La escena se estructura en tres secuencias, oleadas, inundación y miedo, que siguen el proceso de la propia avenida. La oleada representa el frente de agua que llega con fuerza e invade y anega todo a su paso. Es la parte más dinámica, avanza adelante y atrás, arriba y abajo, y haciendo remolinos. Cada una de sus tres partes sugiere un incremento de volumen, aumentando el tamaño del objeto escenográfico, la banderola, un elemento sencillo, de manipulación individual, cuya agitación permite comunicar una gran sensación de movimiento, con constantes cambios de velocidad y dirección, que varían su ocupación del espacio y su ritmo visual. Su desplazamiento en el aire siempre es curvo y ondulatorio y se combinan momentos coreográficos en los que la ola avanza en un frente unitario y otros en los que se rompe en evoluciones individuales. Especial interés tiene el momento en que estos elementos interaccionan

¹⁰³ Los registros de riadas comienzan a finales del siglo XI. Desde entonces se han documentado 44 riadas notables en la ciudad (Vigil, 2012: 75) y 75 si incluimos el conjunto de la cuenca del Turia (Mollà y Golf, 2008: 28).

con las orillas, es decir, con el público, achuchándolo frontalmente. La segunda ola crece al utilizar mástiles y telas más largos, y cuando incide sobre los espectadores lo hace por encima de sus cabezas. La tercera solo evoluciona en el cauce, aportando su notable espectacularidad. La banderola es un elemento abstracto, cuya relación con el referente, facilitada por un color azul dominante sobre verdes y pardos, se da por analogía.

Tras el frente de agua, se instala la inundación propiamente dicha. Figuradamente todo está invadido por el agua, así es que se *invade* también al público. Es una escena pura de juego con el espectador, a partir de los *arrastrados*, personajes empujados por el agua, gente *corriente*, empapada de arriba abajo, que intenta que el público los *salve*, aunque al estar tan mojados, al acercarse a los espectadores provocan sonrisas y retrocesos. Si consiguen ganar la orilla, de inmediato caen de nuevo a la corriente. Y si pierden humedad se acercan a un depósito que les acompaña y se vierten un pocillo de agua encima, para motivarse simulando una ahogadilla. Agarran cualquier cosa que flota, y flotan muchas, ejerciendo también de manipuladores. En la nómina de objetos flotantes se combinan elementos abstractos y figurativos. Los primeros consisten en una serie de globos de varios tamaños, que representan la fuerza del agua. Se mueven rebotando sobre el suelo e impactando constantemente sobre el público, que nota su empuje y puede reorientarlos en la dirección que quiera como si de enormes pelotas de playa se tratara, en una interacción que también tiene algo de batalla. Su contenido mixto de aire y helio, y su gran volumen, asegura un comportamiento dulce, con desplazamientos armónicos, tranquilos y de una cierta ingravidez. De la fina malla que los rodea cuelgan algunos cordones que facilitar su eventual control por los *arrastrados*. El contrapunto figurativo lo da un conjunto de formas de objetos y animales de la vida cotidiana, algunas aumentadas de tamaño. Su ligera consistencia permite que rueden por el suelo o que los *arrastrados* se los pasen por el aire o los muevan como si flotaran, yendo de una parte a otra, arriba y abajo, y haciéndolos chocar insistentemente con el público. Su aspecto de dibujo animado ya provoca una sonrisa, y la naturaleza de otras también. Las figuras de animales tienen acompañamiento sonoro hecho por los *arrastrados*, que balan o cacarean como si les

fuera la vida en ello. A pesar del aparente caos, el ritmo de la secuencia es más tranquilo que las olas y a diferencia de las tres fases de aquellas, se desarrolla en un ambiente único, clausurado por la gran esfera final que cierra visualmente el conjunto.

Tras el frente de agua y la inundación, llega el miedo. Mientras luchamos físicamente con algo, la conciencia se mantiene en el plano de la realidad tangible y la razón práctica. Cuando la acción concluye es el turno de la capacidad fabuladora del cerebro. Las fuerzas primigenias adoptan formas vivas que nos permiten entender la agresión. No podemos explicarnos la erupción de un volcán, un terremoto o un viento huracanado, pero si le ponemos forma de ser vivo, todo cambia. Es el pensamiento mítico, el animismo, que nos acompaña desde el amanecer de la especie. Si el volcán ruga es que está enfadado, si hay una sequía o una lluvia extrema, debe ser el castigo que alguien nos inflige para reparar una ofensa. Imaginar a Eolo soplando a dos carrillos nos permite entender el naufragio mucho mejor que las complejas ecuaciones de humedad y temperatura. La muerte, el tiempo, la memoria, el amor, la sabiduría, la venganza... todo es personificado en las culturas antiguas. Y, por supuesto, los entes físicos, el sol, la luna, la tierra, el océano, los ríos... Y las riadas. Nuestra figura elegida es la anguila, que integra diversas referencias. Es el animal acuático por excelencia, pues vive en aguas dulces, marinas y salobres. Como el ciclo hídrico, nace en el mar, vive en el río y vuelve al mar. Es un pez, pero parece una serpiente y comparte con ella su simbología, provocando generalmente miedo y repulsión. Y forma parte de nuestra tradición, especialmente en la Albufera. Así es que la riada es una anguila fabulosa que recorre las calles de Valencia, acompañada de su familia.

El bicho principal es un hinchable gigante¹⁰⁴ que serpentea a cierta altura y se desplaza sujeto a varias cuerdas que sujetan espíritus del fango. Ocupa toda la longitud de la secuencia, velando por su prole, que evoluciona sobre el suelo. Gracias a sus dimensiones interactúa sobre el público solo en el plano emocional, a través de su contemplación, aunque cuando desciende suavemente su cabeza con la boca abierta...

¹⁰⁴ Inspirado en las creaciones de compañías de teatro de calle como Plasticiens Volants
<http://www.plasticiensvolants.com/>

Debajo de ella, la cosa cambia. Dos grandes anguilas, resueltas con una estructura de dragones chinos, se retuercen incesantemente, enroscándose, serpenteando y recordando al público su naturaleza acuática y que esto va de mojarse, gracias a los chorros de agua que activa el manipulador que lleva la cabeza¹⁰⁵. Tras ellas, la tercera generación. Una miríada¹⁰⁶ de angulas bullen por el suelo, provocando una enorme confusión con el movimiento constante de sus cuerpos, el sonido de los silbatos que utilizan sus manipuladores, y el húmedo aliento que sus bocas exhalan sobre los espectadores, gracias a unos atomizadores ocultos en las cabezas¹⁰⁷.

La secuencia se articula a partir del teatro de objetos y solo con elementos figurativos. Una triple recreación escenográfica con formatos y técnicas distintas, que provoca un cambio constante en la dirección y el foco de la mirada del espectador, dibujando una secuencia de gran complejidad visual, con una ocupación dinámica integral del espacio y una continua y divertida interacción sensorial. El *correfoc* tradicional del teatro de calle de nuestra tierra, transformado en un espectacular *correquevelaigua*, sin riesgo alguno, apto para el disfrute de todos los públicos. La música, interpretada por una banda entera, se concierta a las dimensiones de la escena con su color, su densidad y su potencia y, en pleno pandemónium, las campanas tocan a rebato.

La escena de cierre, con sus tres secuencias, su sensorialidad y su alto contenido lúdico, resume las características del espectáculo: disfrute estético y experimentación en primera persona, desarrollo de la imaginación y referencias culturales, vinculación con las artes de calle contemporáneas y con la tradición escénica popular.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Los chorros combinan un alcance considerable con un caudal exiguo, pues el objetivo no es empapar al espectador, sino provocar su diversión. Los manipuladores encargados de ellos reciben una instrucción específica destinada a extremar su sensibilidad para evitar al máximo las situaciones no deseadas (bebés, personas que no quieren ser mojadas, dispositivos electrónicos, et.).

¹⁰⁶ Léase un grupo numeroso.

¹⁰⁷ Pueden establecerse conexiones entre este grupo de gamberros y *La Degollà* de la Cabalgata o Convit del Corpus.

¹⁰⁸ Una vez más, el Corpus nos inspira, con los monstruos de leyenda ya citados (ver Barcos y bestias, p. 109) y con *La Degollà*.

4.3.2. Ficha Técnica

Participantes

ESCENA	PERSONAJE	CANTIDAD	INTÉRPRETES	MÚSICOS	TÉCNICOS	TOTAL
0	Músicos	3	0	3	2	5
	Ayudantes	2				
1	Performers	72	88	1	18	107
	Espíritus del agua	16				
	Músicos	1				
	Regidor	1				
	Ayudantes	17				
2	Espíritus de la vegetación	12	44	7	5	56
	Espíritus del fondo	8				
	Espíritus de la orilla	8				
	Espíritus del aire	8				
	Mosquitos infames	8				
	Músicos	7				
	Regidor	1				
	Ayudantes	4				
3	Trogloditas	6	24	10	7	41
	Gancheros	6				
	Picapedreros	6				
	Ingenieros	6				
	Músicos	10				
	Regidor	1				
	Ayudantes	6				
4	Poetas	20	20	10	3	33
	Músicos	10				
	Regidor	1				
	Ayudantes	2				
5	Espíritus del río	16	36	12	3	51
	Bestias	10				
	Marineros	10				
	Músicos	12				
	Regidor	1				
	Ayudantes	2				
6	Bailarines	16	16	9	3	28
	Músicos	9				
	Regidor	1				
	Ayudantes	2				
7	Espíritus de las olas	11	81	42	11	134
	Arrastrados	24				
	Espíritus del fango	46				
	Músicos	42				
	Regidor	1				
	Ayudantes	10				
TOTAL			309	94	50	455

Fig. 152. Cuadro de participantes en la cabalgata

Extensión

ESCENA	SECUENCIA	LONGITUD		
		Espacio vacío	Espacio ocupado	Total vinculado
0	Fanfarria		2	12
	Transición	10		
1	Performers		220	250
	Transición	5		
	Tocar el agua		10	
	Transición	15		
2	Cañas y otros		15	40
	Mosquitos		10	
	Transición	15		
3	Puentes		15	30
	Transición	15		
4	Islas		20	35
	Transición	15		
5	Telas, barcos y bestias		20	35
	Transición	15		
6	Bailarines		15	30
	Transición	15		
7	Oleadas		15	50
	Inundación		15	
	Miedo		15	
	Final banda		5	
Total transiciones		105		482
Total escenas			377	
Extensión total estimada				

Fig. 153. Extensión de la cabalgata

Escenografía y utilería

A continuación se detallan los distintos elementos. Su diseño artístico definitivo correría a cargo de los escenógrafos.

1. El agua fluye de nuevo

- Jarra. 72 unidades. Aportadas por la personas que realizan la acción.
- Garrafas (8l.). 120 unidades. Reutilizadas. Reunidas de forma colectiva tras su uso doméstico. Contienen el agua para el repostaje de las jarras.
- Dosificadores. 13 unidades. Reutilizados. Con boca ancha y capacidad de un litro. Preparados a partir de botellas de agua. Sirven para rellenar rápidamente las jarras.
- Mesas. 13 unidades. Tablero y caballetes o mesita de camping. Pequeñas, apenas para organizar y hacer visible el punto de repostaje.
- Asientos. 13 unidades. Sencillos, para descanso de los ayudantes que atienden el repostaje.
- Cubetas de agua. 4 unidades. 200 x 100 x 20 cms. Altura del agua, 15 cms. Realizadas con tablero forrado de plástico y fijadas a una estructura metálica con ruedas que se articula a un ciclo tipo triciclo de reparto.

2. Cañas y barro

- Cañas. 72 unidades. Naturales, recogidas en el cauce del Turia o realizadas a partir de tubo de pvc forrado y telas o papeles. Se insertan 3 en un soporte que se sujeta a la pierna del actor con cintas anchas con velcro.
- Matojos. 24 unidades. Estructuras de rafia natural o artificial, con diversos aspectos, para manipular con las manos.
- Alfombras de guijarros. 8 unidades. Realizadas a partir de un tablero con ruedas locas forrado de tela pintada como un fondo de piedras, con un reborde perimetral. La zona de apoyo del actor está almohadillada.

- Guijarros. Cantidad indeterminada. De pequeño tamaño. Recogidos en las riberas del Turia.
- Ranitas. 48 unidades. Juguete popular. Cada actor utiliza dos y guarda 4 de repuesto.
- Grupo de mariposas. 8 unidades. Cada uno está formado por seis mariposas de unos 15 x 15 cms., realizadas con telas y papeles de colores. Se unen con finas varillas de fibra a un soporte que se sujeta en la espalda del actor.
- Pájaros. 8 unidades. Formas sencillas talladas en gomaespuma tintada de colores. La longitud del cordel que los une a la pértiga puede ser variada por el actor para regular las características del vuelo. La pértiga puede realizarse con caña seca, tubo de aluminio, madera, etc.

3. Tendiendo puentes

- Piedras. 6 unidades. De diversas formas y tamaños (80 x 60 x 40 cms. aprox.) Realizadas en poliestireno expandido forrado de tela, sobre un tablero con ruedas locas con freno.
- Troncos. 6 unidades. Cada una tiene el aspecto de dos troncos unidos de unos 20 cms. de diámetro y 200 cms. de longitud. Realizada con poliestireno expandido forrado de tela, sobre un tablero con ruedas locas con freno.
- Puente de piedra. Dividido en seis tramos, cada uno formado por un arco y medio muro de apoyo. Realizados en tablero forrado de tela, con ruedas locas, llevan un sencillo sistema de velcro para unirlos entre sí.
- Puente atirantado. El mástil (300 x 40 x 40 cms. aprox.) se realiza con tablero forrado de tela, sobre una estructura metálica. Lleva ruedas locas. El juego de tirantes con cuerda blanca de algodón o polipropileno de diversos grosores.
- Alfombra roja. Realizada con moqueta. 100 x 600 cms. aprox.

4. Palabras flotantes, islas inauditas

- Islas. 10 unidades. Realizadas en tablero y poliestireno expandido forrado de tela, sobre una estructura metálica con ruedas. 130 cms. de diámetro y 200

cms. de altura aprox. El anillo, ligeramente inclinado para facilitar la lectura, sobresale unos 30 cms. y lleva un tubo perimetral para mover la pieza.

- Palabras. 60 unidades. Escritas sobre cartón pluma.

5. Barcos y bestias

- Tiras de agua. 4 unidades. 200 x 1200 cms. Realizadas en tela, con un triple tubo de aluminio en cada extremo, dos de los cuales se articulan para levantar las tiras. Pueden acortarse hasta la mitad de su longitud con un sistema de argollas de cinta que sujetan o sueltan los actores.
- Bestias. 10 unidades. Realizadas en cartón fallero. La base de unos 40 cms. de diámetro, se acopla a los hombros del actor, su altura es variable.
- Barcos. 10 unidades. Realizados en poliestireno expandido forrado de tela, con dos tirantes cruzados que se coloca el actor. Faldones de tela pintada.

6. La caricia del agua

- Trazos de nube. 32 unidades (16 de uso, 16 de repuesto). 500 x 400 cms. Película de plástico de protección habitual en tiendas de pintura.

7. ¡Hasta aquí llegó la riada!

- Olas. Todas están realizadas en tela y sujetas con mecanismo de giro a una vara de aluminio.
Pequeñas. 6 unidades. 20 x 200 cms. Vara de 100 cms.
Medianas. 4 unidades. 40 x 400 cms. Vara de 200 cms.
Grande. 60 x 600 cms. Vara de 300 cms.
- Bolas de agua. Las pequeñas y medianas son globos especiales, reforzados con una malla textil. La grande es un hinchable textil que incorpora una pequeña turbina.
Pequeñas. 8 unidades. 60 cms.
Medianas. 4 unidades. 100 cms.

Grande. 300 cms.

- Objetos flotantes. 12 unidades. Medidas variables (40-80 cms. aprox.)
Realizados en gomaespuma tintada y tela.
- Depósito de agua. Carro industrial con cubeta, tematizado. Incorpora un par de cazos de plástico.
- Anguila grande. Hinchable textil para helio, articulado en seis secciones. 150 x 1200 cms. Manipulado desde el suelo con seis cuerdas.
- Anguilas chinas. 2 unidades. 45 x 2000 cms. Cabeza de poliestireno expandido forrado de tela y cuerpo textil sobre una estructura de anillos de plástico. Manipulado con 10 tubos de aluminio de 200 cms.
- Angulas. 20 unidades. 15 x 150 cms. Realizadas en tela con relleno. La cabeza incorpora un atomizador de agua que se va reponiendo. Se manipulan introduciendo las manos en el tubo del cuerpo.

Vestuario

Apuntamos solo unas ideas de partida de cada personaje, que configuran su aspecto, lo diferencian de los demás y lo integran en la propuesta de conjunto. Los figurines definitivos, verdaderas creaciones artísticas, serían responsabilidad de los diseñadores correspondientes. Todo el vestuario bascula sobre un concepto poético, no ilustrativo. Se trata de prendas sin diferenciación de género, realizadas con telas tratadas y materiales naturales, mezclados con apliques y diversos elementos, con acabados muy cuidados, y una estética teatral, original y sugestiva.

Regidores

Casaca hasta medio muslo, sin mangas. Pantalón ancho cortado a media pantorrilla y medias del mismo color. Alpargatas teñidas. Tonos marrones.

Ayudantes

Como el regidor, en tonos beige.

Músicos

Casaca ligera hasta mitad de muslo con abotonadura completa (quizá con tela arrugada) y mangas amplias, con gorro de la misma tela. Pantalón ancho fruncido a media pantorrilla. Medias y alpargatas con cintas negras. Tonos gris ratón o similar.

Performers

De calle, *ad libitum*.

Espíritus del agua

Mono amplio sin mangas y zapatillas tematizadas. Tonos azules. Cabello azul turquesa.

Espíritus de la vegetación

Mono sin mangas tematizado con fibras y elementos vegetales, agujeros... Atados de rafia en la cabeza. Zapatillas tematizadas. Diferentes tonos de verde seco, con apliques de otros colores.

Espíritus del fondo

Camiseta y pantalón ceñidos de algodón, sin mangas, con relieves en forma de pequeños bulbos. Zapatillas tematizadas. Arcilla verde extendida por brazos y cabeza, incluido el cabello. Tonos grises-verdosos similares a la arcilla.

Espíritus de la orilla

Mono bombacho de cuello a ingles, sin mangas, con telas pintadas a mano con manchas aguadas en verdes, amarillos, rojos, naranjas... Gorros textiles con algo que puede ser interpretado como ojos. Mitones de algodón teñidos. Muslos al aire y pantorrillas envueltas. Zapatillas tematizadas. Tonos verde vivo.

Espíritus del aire

Cazadora de tela y pañuelo al cuello. Gorro clásico textil con gafas en la frente. Pantalón amplio metido por dentro de la polaina, también de tela. (Ref. aviador antiguo). Alpargatas teñidas. Diferentes tejidos en cada prenda. Tonos en blanco roto.

Mosquitos infames

Camiseta sin mangas y pantalón ceñidos. Alitas en la espalda. Guantes negros de algodón. Cara y brazos tiznados. Pelos negros de punta. Nariz de gomaespuma teñida. Tonos negros.

Trogloditas

Bañador estilo antiguo en algodón con camal corto y tirantes (ref. forzudo de circo). Sandalias. Pelo encrespado. Tonos marrones.

Gancheros

Camisa arremangada cruda, chaleco oscuro, fajín popular, pantalón oscuro y alpargatas. Pañuelo atado en la cabeza con cuatro nudos. Tonos variados.

Picapedreros

Mandil recio de tela, torso desnudo, pantalón hasta la rodilla y sandalias. Tonos variados.

Ingenieros

Traje chaqueta de diseño, algo desgarrado, de color oscuro. Zapatos a juego. Tonos variados.

Poetas

Camisola hasta los tobillos (ref. Don Quijote alucinando en su biblioteca). Calcetines con suela. Tonos variados de blanco crudo.

Espíritus del río

Mono amplio hasta los pies sin mangas y zapatillas tematizadas. Tonos azules verdosos en sintonía con las tiras de agua.

Bestias

Poncho plano con forma de la silueta del cuerpo de la bestia, que está pintado en él. Zapatillas tematizadas. Colores muy intensos.

Marineros

Blusa de manga larga con puños vueltos y pantalón en tela recia. Pañuelo oscuro al cuello, estrecho por delante y amplio por detrás (ref. marinero de mediados del siglo XIX). Gorro y zapatillas a juego. Tonos blanco roto.

Bailarines

Prendas variadas de algodón muy sueltas. Zapatillas. Tonos verdes desvaídos.

Olas

Mono amplio sin mangas. Zapatillas tematizadas. Tonos azules desvaídos variados con presencia de verdes, pardos y marrones.

Arrastrados

Recreación de distintas prendas de calle, todas en el mismo tipo de telas. Zapatos tematizados. Tonos desvaídos de rojo, granate y violeta.

Espíritus del fango

Mono amplio sin mangas. Zapatillas tematizadas. Tonos grises oscuros con manchas mostaza.

Música

0. Fanfarria (3 músicos)

1 timbal sinfónico, 2 trompetas naturales.

1. El agua fluye de nuevo (1 músico)

1 marimba.

2. Cañas y barro (7 músicos)

6 liras, 1 máquina de viento.

3. Tendiendo puentes (10 músicos)

2 bombos, 2 planchas de metal, 6 trompas.

4. Palabras flotantes, islas inauditas (10 músicos)

4 flautas, 2 flautines, 4 oboes.

5. Barcos y bestias (11 músicos)

1 bombo, 1 caja con cencerro, 1 plato, 2 trompetas, 2 trombones, 1 tuba, 2 saxos altos, 1 saxo tenor.

6. La caricia del agua (9 músicos)

8 clarinetes, 1 bombardino.

7. ¡Hasta aquí llegó la riada! (44 músicos)

Oleadas: 1 bombo, 2 cajas, 1 plato.

Inundación: 3 flautas, 1 flautín, 4 clarinetes, 2 oboes, 2 fagotes, 4 saxos altos, 2 saxos tenores.

Miedo: 4 trompetas, 4 trombones, 4 trompas, 2 bombardinos, 3 tubas, 1 carro de timbales, 1 caja, 1 plato, 2 campanas.

Logística y Documentación

La preparación de la cabalgata se planifica por escenas. Se ensayan las acciones y los códigos interpretativos, pero sobre todo, el ritmo. Este es el aspecto que más problemas suele generar en cabalgatas y desfiles, especialmente si hay escenas exclusivas de desplazamiento y otras que se detienen para ejecutar bailes o acciones, como es nuestro caso. Son cuestiones que se suelen resolver ajustando los tiempos estáticos y recuperando espacio con desplazamientos más veloces. El equipo de regidores y ayudantes, interconectados con un sistema inalámbrico, es el encargado de supervisar este aspecto durante el desarrollo del acto, así como cualquier otro problema técnico.

La filmación del acto se plantea a partir de posiciones fijas repartidas por el recorrido y un conjunto de cámaras tipo GoPro incorporadas en elementos escénicos y el vestuario de algunos músicos y personajes.

5. CONCLUSIONES

La primera, y acaso la más relevante, de las conclusiones tras finalizar el trabajo, es reafirmarnos en la importancia que tiene para el artista la formación permanente y el ejercicio de la transversalidad, el contacto con disciplinas, con estructuras, con áreas de conocimiento, con sistemas creativos, distintos de aquellos que conoce, en los que tiene un cierto dominio y sobre los que, quizá, ya se hace tantas preguntas. Y, por supuesto, la trascendencia del contacto, del intercambio, de la convivencia con maestros y compañeros. Tras treinta y cinco años de desarrollo profesional y de creaciones escénicas, cursar el Máster que ahora concluye ha supuesto un enriquecimiento, no por esperado menos satisfactorio, que ha ido más allá de las expectativas. El presente trabajo es solo un pequeño reflejo de los procesos, de los entrecruzamientos, de las perspectivas que ha abierto. Sirvan estas líneas también de testimonio público de agradecimiento.

En lo que respecta a objetivos e hipótesis, pensamos, modestamente, que están cumplidos. Hemos puesto en pie una celebración compleja en la que participarían un gran número de personas y distintos colectivos; que supondría el uso y disfrute del espacio público por los ciudadanos; que ayudaría a sensibilizar sobre la importancia de sentir la ciudad como algo propio, a cuyo disfrute tenemos derecho; que abriría la puerta para que la memoria del lugar se instale en el presente; que invitaría a mirar y a sentir la ciudad, como un paisaje en el que deben entrar la naturaleza, la emoción y la imaginación; que integraría formas artísticas, colectivos ciudadanos e instituciones en un proyecto artístico y cultural, poniendo en valor la ciudad y sus habitantes; que respiraría la esencia de la tradición escénica en la calle y los vivificantes aires contemporáneos, hibridando, contextualizando, relacionando, con juego, fantasía y sensorialidad. Creando, en suma, un acontecimiento festivo singular orientado a la participación de todos, que no significa de la totalidad, sino de muchos, de cualquiera, del que quiera.

La isla de Valencia y el brazo del Turia que la conformaba ya no serían algo desconocido por el común de los ciudadanos. Y ese hecho histórico podría asentarse en el curso habitual de la vida ciudadana con iniciativas de todo tipo, que quizá podrían organizarse de forma cíclica, abriéndose a todos. Pues ese es el camino a seguir. Una dirección necesaria, que por sus plazos y su complejidad organizativa, no hemos podido desarrollar en el presente trabajo como nos habría gustado. Y que queda pendiente, pues, como defendía Jan Swidzinski, *ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solo sino colectivamente.*¹⁰⁹ Pero esa será otra *Insula Valentiae*.

¹⁰⁹ Citado por Ardenne (2006: 122).

6. FUENTES REFERENCIALES

6.1 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Representación de *¡La mar se te trague!* en el Parque del Retiro de Madrid. 1984. Teatro a Trote. Fotografía de J. Luis Prieto. Archivo del alumno. (p. 16)
- Fig. 2. Representación de *¡La mar se te trague!* en Torrent (Valencia). 1984. Teatro a Trote. Fotografía de Pedro Pablo Hernández. Archivo del alumno. (p.16)
- Fig. 3 y 4. Representación de *Os Carros do Camiño*. Xacobeo'99. Santiago de Compostela (A Coruña). 1999. GPD S.A. Archivo del alumno. (p.17)
- Fig. 5 y 6. Desarrollo de las instalaciones escénicas interactivas *En aquell cantó y Fils del cor*. ESADV-I Festival Tercera Setmana. Valencia. 2016. Archivo del alumno. (p.17)
- Fig. 7. Desarrollo de la acción performativa deambulatoria *Memoria de la huerta*, por Rafael Rodríguez, en el Campus de la Universitat Politècnica de València. 2018. Captura de pantalla del vídeo realizado por Pepe Romero. (p.18)
- Fig. 8. Desarrollo de la acción performativa deambulatoria *Caminos de identidad*, por Rafael Rodríguez, en el centro de Valencia. 2018. Captura de pantalla del vídeo realizado por Pepe Romero. (p.18)
- Fig. 9. Mapa conceptual del proyecto. Elaboración propia. (p. 28)
- Fig. 10. Valencia prerromana, isla fluvial del Turia, según Nicolau Primitiu. Fuente: (Sanchis, 1972: 20). (p.30)
- Fig. 11. La *Valentia* romana y el desarrollo urbano posterior, según Miguel Tarradell. Fuente: (Sanchis, 1972: 23). (p.31)
- Fig. 12. Mapa topográfico de la isla fluvial. Fuente: (Esteve, 1999: 167). (p.33)
- Fig. 13. Reconstrucción hipotética de un sector de la muralla árabe, según Nicolau Primitiu. Fuente: (Sanchis, 1972: 49). (p.35)
- Fig. 14. Situación de la muralla y la ciudad árabe sobre el plano del Padre Tosca (1738). Fuente: (Sanchis, 1972: 44). (p.35)
- Fig. 15. Representación de los recintos amurallados, árabe del s. XI y cristiano del s. XIV, según Pasqual Esclapés en el plano publicado por Bordázar (1738). Fuente: (Sanchis, 1972: 51). (p.35)

- Fig. 16. Plano del Proyecto General del Ensanche de la Ciudad de Valencia (Monleón / Sancho / Calvo, 1858). Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 24). (p.36)
- Fig. 17. Primer sello municipal. Fuente: (Sanchis, 1972: 115). (p.36)
- Fig. 18. Antiguo escudo de la ciudad de Valencia, esculpido en la arquivolta de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Escudo de Valencia en la catedral.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Escudo_de_Valencia_en_la_catedral.jpg) (p.37)
- Fig. 19. Antiguo escudo de la ciudad de Valencia incluido en el frontispicio del libro *Primera parte de la Crónica General de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, de Pedro Antonio Beuter (1546). Fuente: (Català, 1999: 26). (p.37)
- Fig. 20. Antiguo escudo de la ciudad de Valencia. Origen desconocido. Fuente: (Vigil, 2012: 39). (p.37)
- Fig. 21-27. Parc Natural del Turia, Vilamarxant. Cañares. Fuente: Archivo del alumno. (p.38-39)
- Fig. 28-31. Parc Natural del Turia, Vilamarxant. Carrizos, enneas, juncos y álamos blancos. Fuente: Archivo del alumno. (p.39)
- Fig. 32-39. Parc Natural del Turia, Vilamarxant. El Turia, la corriente y la orilla. Fuente: Archivo del alumno. (p.40)
- Fig. 40. Mapa Orbis Terrarum (de T en O). Fuente: <https://socialesjaranda.wikispaces.com/del+mundo+desconocido+al+descubrimiento+de+nuevos+mundos>. (p.43)
- Fig. 41. Mapamundi de Ebstorf (ca. 1234) Fuente: http://cartographic-images.net/Cartographic_Images/224_Ebstorf_Mappamundi.html (p.43)
- Fig. 42. Mapamundi del Beato de Liébana en el Comentario al Apocalipsis (776). Manuscrito de Saint Sever (ca.1060). Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Map_of_Beatus#/media/File:Beatus_map.jpg (p.43)
- Fig. 43. Mapa en trifolio de Heinrich Bünting. Magdeburgo (1581). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_T_en_O#/media/File:1581_Bunting_cl over_leaf_map.jpg (p.43)
- Fig. 44. Fragmento de la Carta Marina de Olaus Magnus. Venecia (1539). Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carta_Marina.jpeg (p.44)

- Fig. 45. *Europa Prima Pars Terrae In Forma Virginis*. Heinrich Bünting. Hanover (1581).
Fuente: <https://www.raremaps.com/gallery/detail/50031/europe-in-the-shape-of-a-queen-europa-prima-pars-bunting> (p.45)
- Fig. 46. *Asia Secunda Pars Terrae In Forma Pegasi*. Heinrich Bünting. Hanover (1581).
Fuente: <https://www.raremaps.com/gallery/detail/35492/asia-secunda-pars-terrae-in-forma-pegasi-asia-in-the-form-of-pegasus-bunting> (p.45)
- Fig. 47. *Leo Belgicus*. Visscher-Gerritsz (1630). Fuente:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antique_map_of_Leo_Belgicus_by_Visscher_C.J._-Gerritsz_1630.jpg (p.45)
- Fig. 48. *Comitatus Hollandiae denuo forma Leonis*. Nicholas Visscher (1648), Fuente:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1648_Leo_Visscher.jpg (p.45)
- Fig. 49. *The Eagle Map of the United States Engraved for Rudiments of Knowledge*. Joseph Churchman. Filadelfia (1833). Fuente:
http://www.slate.com/blogs/the_vault/2014/08/05/eagle_map_1833_map_of_the_united_states_with_eagle_superimposed.html?via=gdpr-consent (p.45)
- Fig. 50. *Das heutige Europe* (Europa hoy). Caesar Schmidt. Zúrich (ca. 1875) Fuente:
<https://russianuniverse.org/2014/11/28/open-russophobes-club/das-heutige-europa/> (p.45)
- Fig. 51. Fragmento del Plano de la Acequia Real del Júcar. Juan de Roxas (1765).
Fuente: <https://www.diarilaveu.com/veu/44980/un-passeig-per-al-gezira-lilla-del-xuquer> . El plano completo puede consultarse en <http://www.dival.es/es/sala-prensa/content/el-museo-de-alzira-restaurara-un-plano-de-la-acequia-real-del-jucar-de-1765> (p.46)
- Fig. 52. Mapa de Edo (Tokio) de la Era Koka (1844-1848). Fuente:
<https://alfiusdebux.tumblr.com/post/138472223664/apperfectcommotion-edo-tokyo-1844-1848-detail> (p.46)
- Fig. 53. Mapa de Tenochtitlán, conocido como Mapa de Cortés. Nüremberg (1524).
Fuente: <https://masdemx.com/2016/11/el-mapa-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-mexico-df-nuremberg/> (p.46)
- Fig. 54. Plano de Ginebra (1769). Fuente:
<https://www.pinterest.es/pin/501799583473994918/> (p.46)
- Fig. 55-58. Mapas de París (1705), que proyectan una supuesta imagen de la ciudad en el año 360, 508, 1180 y 1422, respectivamente. Fuente:
<http://www.earthlymission.com/old-maps-of-paris-360-1615/> (p.47)

- Fig. 59 y 60. Planos de París (1575) y (1615). Fuente: <http://www.earthlymission.com/old-maps-of-paris-360-1615/> (p.47)
- Fig. 61. Vista de Toulouse (1663). Fuente: <https://i.imgur.com/pfF8W7E.jpg> (p.48)
- Fig. 62. Plano *NOBILIS AC REGIA CIVITAS VALENTIAE IN HISPANIA*. Antonio Manceli (1608). Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 29). (p.49)
- Fig. 63. Mapa *HUERTA Y CONTRIBUCIÓN Particular de la ciudad de Valencia*. Francisco Antonio Casaus (1695). Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 33). (p.49)
- Fig. 64. Plano VALENTIA EDETANORUM vulgo DEL CID de Tomás Vicente Tosca (1738), Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 35). (p.50)
- Fig. 65-67. Juegos gráficos a partir del plano de Bordázar. Fuente: Archivo del alumno. (p.50)
- Fig. 68. *Vista de la ciudad*. Anónimo (1538). Xilografía. Fuente: (Català, 1999: 25) (p.51)
- Fig. 69. Fragmento de la *Vista meridional de la ciudad de Valencia*. Francisco Antonio Casaus – Juan Bautista Francia (1693). Grabado calcográfico (1538). Fuente: (Català, 1999: 37). (p.51)
- Fig. 70. *Vista de Valencia*. Mariano Gimeno (1665). Xilografía. Fuente: (Català, 1999: 31). (p.52)
- Fig. 71. *Perspectiva escenográfica de Valencia*. Thomas Planes (1738). Grabado calcográfico. Fuente: (Català, 1999: 47). (p.52)
- Fig. 72. *Vista de Valencia*. Francisco Quesádez (1674). Grabado calcográfico. Fuente: (Català, 1999: 32). (p.52)
- Fig. 73. *Vista de la ciudad de Valencia por la parte de Quarte*. Anónimo (1810). Xilografía iluminada a mano. Fuente: (Català, 1999: 112). (p.52)
- Fig. 74. *Vista septentrional de la ciudad*. Anónimo (ca. 1785). Grabado calcográfico. Fuente: (Català, 1999: 65). (p.53)
- Fig. 75. *Vista de la ciudad de Valencia*. Anónimo (1841). Xilografía. Fuente: (Català, 1999: 154). (p.53)
- Fig. 76. *Naumachia y parte de la ciudad, vista del Colegio de S. Pío V*. Carlos Francia (755). Grabado calcográfico. Fuente: (Català, 1999: 49-50). (p.53)
- Fig. 77. Vista de Valencia. Anthonie van den Wijngaerde (1563). Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 15). (p.54)

- Fig. 78. Vista de Valencia. Alfred Guesdon (ca. 1853). Fuente: (Llopis y Perdigón, 2016: 42). (p.54)
- Fig. 79. i-Land. Shoei Nishino. Fuente: <http://soheinishino.net/i-land/> (p.61)
- Fig. 80. The Green Line. Francis Alys. Jerusalén (2004). Fuente: <http://francisalys.com/the-green-line/> (p.61)
- Fig. 81. *Viajo para conocer mi geografía*. Mateo Maté (2001-2010). Fuente: (Benjumea, 2015: 199). (p.61)
- Fig. 82. *Entropa*. David Cerny. Bruselas (2009). Fuente: (Valero, 2012: 86). (p.61)
- Fig. 83. *Pearl Harbor-Hiroshima*. Satomi Matoba (1998). Fuente: (Benjumea, 2015: 192). (p.61)
- Fig. 84. *s/t*. Gonzalo Puch (2000). Fuente: (Benjumea, 2015: 172). (p.61)
- Fig. 85. *Mapa de Carne*. Karlo-Andrei Ibarra (2010). Fuente: (Benjumea, 2015: 164). (p.61)
- Fig. 86. *Un cuchillo lanzado desde un punto cualquiera de Portugal sobre un punto no cualquiera de Europa*. Artur Barrio (1981). Fuente: (Benjumea, 2015: 96). (p.61)
- Fig. 87-94. *Tentativas sobre Insula Valentiae I-VIII*. Rafael Rodríguez (2018). Fuente: Archivo del alumno. (p.62)
- Fig. 95. El carro de Tespis en una vasija de la época. Fuente: (Oliva y Torres, 2010: 28). (p.64)
- Fig. 96. *La Pompa Circensis. De Ludis Circensibus*. Onofrio Panvinio. (1600). Fuente: <https://www.flickr.com/photos/bibliodyssey/3443399524/in/album-72157616686419275/> (p.64)
- Fig. 97. *El combate entre don Carnal y Doña Cuaresma*. Pieter Brueghel el Viejo (1559). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_combate_entre_don_Carnal_y_do%C3%B1a_Cuaresma#/media/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84.066.jpg (p.65)
- Fig. 98. Entrada del Archiduque Alberto en Bruselas (1596). Fuente: <http://alabardapica-yomosquete.blogspot.com/2017/04/oficialidad-del-ejercito-expedicionario.html> (p.66)
- Fig. 99. Siena. Conmemoración renacentista de la batalla de Montaperti (1260). Fuente: Desconocida. (p.66)

- Fig. 100. *Fiestas del Ommegang en Bruselas: procesión de gremios*. Denys van Alsloot (1616). Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/ac223507-e531-4eb6-a600-63d0b91d6dfe> (p.66)
- Fig. 101. *El triunfo de la Archiduquesa Isabella*. Bruselas. Denys van Alsloot (1616). Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph-isabella-ommeganck-1615-alsloot.jpg> (p.66)
- Fig. 102. *Fiestas del Ommegang en Bruselas: procesión de N. S. de Sablón*. Denys van Alsloot (1616). Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12> (p.67)
- Fig. 103. *La processó valenciana el Corpus (fragmento)*. Fra Bernat Tarín i Juaneda (1913). Fuente: (Sanchis, 1978). (p.67)
- Fig. 104. *La roca de la Trinitat (s.XIX)*. Fuente: (Sanchis, 1978: 65). (p.67)
- Fig. 105. *Roca de la Trinidad (estado actual)*. Fuente: <http://www.amicscorpusvalencia.com/portfolio/70/> (p.67)
- Fig. 106-108. *Peace Parade. Bread & Puppet*. Nueva York. (1965). Fuente: (Martí, 2010: 6). (p.68)
- Fig. 109 y 110. *Seis actos públicos*. The Living Theatre. Venecia (1975). Fuente: Cruciani y Falletti, 1992: 96). (p.69)
- Fig. 111. *Sol, solet*. Comediants Venecia (1978). Fuente: (Cuadernos, 1987: 28). (p.69)
- Fig. 112. *Dimonis*. Comediants (1981). Fuente: (Cuadernos, 1987: 19). (p.69)
- Fig. 113-115. *El extranjero que baila*. Odin Teatret (1974). Fuente: (Taviani, 1977: 159, 96, 103). (p.70)
- Fig. 116 y 117. *Silencio Blanco*. Albert Vidal. Valladolid (2012). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5k8hnrRxLrQ> (p.70)
- Fig. 118. *La visita del Sultán*. Royal de Luxe (2005). Fuente: http://archives.lefourneau.com/ardoisemagique/sites/ardoisemagique/local/cache-vignettes/L500xH332/Royal_de_Luxe_dimanche_050-a05b4.jpg (p.70)
- Fig. 119. *El buzo*. Royal de Luxe (2010). Fuente: <http://www.royal-de-luxe.com/es/las-creaciones/saga-de-los-gigantes/#> (p.70)
- Fig. 120 y 121. *Instalación de fuego (2013) y Artículo 13 (2012)*. Carabosse. Fuente: <http://ciecarabosse.fr/fr/creations-en-tournee/> (p.71)

- Fig. 122 y 123. *El pescador de la luna* (2002) y *Perla* (2003). Plasticiens Volants. Fuente: <http://www.plasticiensvolants.com/sp/telechargmnt.htm> (p.71)
- Fig. 124 y 125. *Camino al mar* (1996), *Locos de agua* (2005). Ilotopie. Fuente: <http://ilotopie.com/spectacles/> (p.72)
- Fig. 126 *Narcisse Guette* (2001). Ilotopie. Fuente: (Heilmann et al, 2008:120). (p.72)
- Fig. 127 y 128. *Chroniques d'entredezo* (2013) y *HoriZone* (2009-2012). Groupe Zur. Fuente: <http://groupe-zur.com/creations/> (p.72)
- Fig. 129-131. *Las aceras de Jo'Burg* (2001). Oposito. Fuente: (Dicale y Gonon, 2009: 0, 123, 59). (p.72)
- Fig. 132 y 133. *100: El día que cambió nuestro futuro* (2014) y *Niño Lobo*. WildWorks. Fuente: <https://wildworks.biz/projects/> (p.73)
- Fig. 134. Recorrido original del brazo derecho del Turia. Fuente: (Esteve, 1999: 167). (p.76)
- Fig. 135. Recorrido de los actos de celebración. Fuente: Elaboración propia. (p.76)
- Fig. 136. Cuadro de actos de la cabalgata. Fuente: Elaboración propia. (p. 81)
- Fig. 137-142 Modelos de pegatinas con códigos-llave para acceder a las cartografías imaginarias. Fuente: Elaboración propia. (p. 87)
- Fig. 143. Cabalgata. Escena 1. La fila de performers. Fuente: MFdC¹¹⁰ (p. 96)
- Fig. 144. Cabalgata. Escena 1. El público toca el agua. Fuente: MFdC. (p. 96)
- Fig. 145. Cabalgata. Escena 2. Nuestro paisaje fluvial. Fuente: MFdC. (p. 99)
- Fig. 146. Cabalgata. Escena 2. Pájaros, mariposas y... ¡mosquitos! Fuente: MFdC. (p. 99)
- Fig. 147. Cabalgata. Escena 3. Puentes a la deriva. Fuente: MFdC. (p. 103)
- Fig. 148. Cabalgata. Escena 3. Cruzando el río. Fuente: MFdC. (p. 103)
- Fig. 149. Cabalgata. Escena 4. Islas inauditas. Fuente: MFdC. (p. 106)
- Fig. 150. Cabalgata. Escena 4. Palabras flotantes. Fuente: MFdC. (p. 106)
- Fig. 151. Cabalgata. Escena 5. Surcando las aguas. Fuente: MFdC. (p. 109)
- Fig. 152. Cabalgata. Escena 5. Baile submarino. Fuente: MFdC. (p. 109)
- Fig. 153. Cabalgata. Escena 6. Soplos de niebla. Fuente: MFdC. (p. 112)
- Fig. 154. Cabalgata. Escena 6. Dulces remolinos. Fuente: MFdC. (p. 112)
- Fig. 155. Cabalgata. Escena 7. Llega la riada. Fuente: MFdC. (p. 115)
- Fig. 156. Cabalgata. Escena 7. ¡Sálvese quien pueda! Fuente: MFdC. (p. 115)
- Fig. 157. Cabalgata. Escena 7. Espíritus del fango. Fuente: MFdC. (p. 115)
- Fig. 158. Cuadro de participantes en la cabalgata. Fuente: Elaboración propia (p. 121)
- Fig. 159. Extensión de la cabalgata. Fuente: Elaboración propia. (p. 122)

¹¹⁰ MFdC: Dibujo original de María Fernández del Castillo.

6.2. BIBLIOGRAFÍA

Historia y geografía

BENJUMEA, Miguel Ángel (2015). Cartografías disidentes. Fenomenologías urbanas, mapas y transgresión artística. [en línea] MONLEÓN PRADAS, Elena Edith dir. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. [23 de mayo de 2018] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/62586v>

CARMONA GONZÁLEZ, Pilar (1997). La dinámica fluvial del Turia en la construcción de la ciudad de Valencia. *Documents d'anàlisi geogràfica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 31, pp. 85-102 [consulta 14 de mayo de 2018] Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/31637>

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel (1999). *Valencia en el grabado (1499-1899)*. Valencia: Ajuntament de València. ISBN 8495171031

ESTEVE FORRIOL, José (1999). *Valencia, fundación romana*. Valencia: Federico Doménech S.A. ISBN 8495031124

LLOPIS ALONSO, Amando y PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luis (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608 – 1944)*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 9788490484869

MERINO GÓMEZ, Elena y MORAL ANDRÉS, Fernando (2017). Pervivencia de la representación tridimensional en las cartografías urbanas. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*. [en línea] Valencia: Universitat Politècnica de València. 22, n. 30, p. 190-197. [9 de mayo de 2018] eISSN 2254-6103. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7830>

MOLLÀ, Xavier y GOLF, Susana (2008). *El Túria: un passeig urbà per la història*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 9788448250058

ODGERS ORTIZ, Elena (2006) *El mapa y la pintura. La imagen del mapa en la pintura mexicana de la década de los 90 (1990-2000)*. MARÍN JORDÁ, Eva María dir. Trabajo de investigación genérico tipo B. Valencia: Universitat Politècnica de València.

PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique (2015). La cartografía como texto y herramienta de modelización del mundo. *Astrolabio Nueva Época*. Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad. [en línea] Córdoba: CONICET-Universidad Nacional de Córdoba. 15, pp. 151-173. [30 de mayo de 2008] eISSN 1668-7515 Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/12423>

RODRIGO PERTEGÁS, José (1993). *Ensayo sobre topografía preurbana de Valencia*. Valencia: Librerías París-Valencia. Sin ISBN.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Carlos Mario (2014). Imaginarios y cartografías urbanas: la ciudad de Tunja como caso de estudio. *Iconofacto* [en línea]. Medellín: Universidad

Pontificia Bolivariana. 10, nº 14, pp. 35-50. [24 de mayo de 2018] eISSN 2390-0040
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204308>

SANCHIS GUARNER, Manuel (1972). *La ciutat de València. Síntesi d'Història i Geografia Urbana*. València: Ajuntament de València. ISBN 8450048346

VALERO HOYO, Vanesa (2012). *Apropiación de la representación del mapa como medio de investigación plástica*. [en línea] GUILLÉN RAMÓN, José Manuel, dir. Trabajo Fin de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València. [20 de mayo de 2018] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/27542>

VIGIL DE INSAUSTI, Adolfo (2012). *Paisajes fluviales. La ciudad de Valencia y el río Turia. Metodología de intervención en cauces urbanos*. [en línea] DE INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar dir. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. [12 de enero de 2018] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/17452>

Creación y reflexión artística

ARDENNE, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC. ISBN 8496299406

BLANCO, Paloma et al. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 8478008926

BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa. ISBN 8481563439

BOURRIAUD, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9789871156566

CALVINO, Italo (1985). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro. ISBN 8445070178

COSTES, Laurence (2011). Del "derecho a la ciudad" de Henri Lefebvre a la universalidad de la urbanización moderna. *Urban*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Vol. 2, Espectros de Lefebvre, pp. 89-100. ISSN 1138-0810 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3762679>

CRIMP, Douglas (2001). La redefinición de la especificidad espacial. En BLANCO, Paloma et al. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 8478008926

GAVIRIA, Mario (1998). La ciudad como espacio de aventura y de innovación social. En MADERUELO, Javier (ed.). *Desde la ciudad*. Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del IV Curso. Huesca: Diputación de Huesca. ISBN 8495005107

MADERUELO, Javier (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*. Madrid: CSIC. Vol. LXXI, 269, pp. 575-600. ISSN: 0014-1496, eISSN: 1988-8546. Disponible en: <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/viewFile/322/322>

NOGUÉ, Joan (2009a). Paisajes de la memoria. Cultura/s. Barcelona: La Vanguardia. 6/5/2009. p. 22. Disponible en:

<http://blocs.xtec.cat/geografia/files/2009/05/geografias-emocionales.pdf>

NOGUÉ, Joan (2009b). Paisajes de la memoria. Cultura/s. Barcelona: La Vanguardia. 18/5/2009. p. 22-23. Disponible en:

<http://blocs.xtec.cat/geografia/files/2009/05/paisajes-de-la-memoria.pdf>

NORBERG-SCHULZ, Christian (1979). Genius Loci. El espíritu del lugar. Aproximación a una Fenomenología de la Arquitectura. *Morar* [en línea]. Medellín: Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de Colombia (1995). 1, pp. 15-20 [consulta 2 de abril de 2018]. Sin ISSN. Disponible en <https://nexosarquisucre.files.wordpress.com/2017/09/genius-loci-el-espíritu-del-lugar.pdf>

RICART, Núria y REMESAR, Antoni (2013). Reflexiones sobre el Espacio Público. *On the waterfront* [en línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 25, p. 5-35. [Consulta 3 de junio de 2018]. eISSN 1139-7365. Disponible en:

<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/263776>

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes, la revista* [en línea]. Antioquía: Universidad de Antioquía. 19, pp. 36-51. [consulta 3 de diciembre de 2017]. eISSN 1657-3242. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5685453>

TAVIANI, Ferdinando y D'Urso, Tony (1977). *L'étranger qui danse. Album de l'Odin Teatret 1972-77*. Rennes: Maison de la Culture-Odin Teatret ApS. Sin ISBN.

VALENCIA, Marco (2009). Cartografías urbanas. Imaginarios, huellas, mapas. En: SANFUENTES, Francisco (ed.). *Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales. p. 78-108. ISBN 9789561906662

Escena

ARIÑO, Antonio (dir.) (1999). *El teatro en la festa valenciana*. Valencia: Consell Valencià de Cultura. ISBN 8448223330

BATLLE, Carles *et al.* (2004). *La representació teatral*. Barcelona: UOC. ISBN 9788497880169

BERTHOLD, Margot (1974). *Historia social del teatro I*. Madrid: Guadarrama ISBN 8425001773

CARO BAROJA, Julio (1985), *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus. ISBN 8430635025

CRESPIN, Michel *et al.* (2004). *Instantáneas de lo efímero. Recorrido visual y teórico por las artes de calle*. Elorrio: Artezblai. ISBN 8493360716

CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI, Clelia (1992). *El teatro de calle: técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta. ISBN 9687155396

Cuadernos El Público (1987): Comediantes 15 años. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Vol. 27. ISSN 0213-4926

DICALE, Bertrand y Gonon, Anne (2009). *Oposito. L'art de la tribulation urbaine*. Montpellier: L'Entretemps. ISBN 9782355391057

FERRER VALLS, Teresa (1994). La fiesta cívica en la ciudad de Valencia. En RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx Octubre-Noviembre de 1992*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert». p.145-169. ISBN 8477841187

FISCHER-LICHTE, Erika (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. ISBN 9788415289180

GONON, Anne (2011). *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*. Montpellier: L'Entretemps. ISBN 9782355391262

GUILLÉN, José (1995). *Urbs Roma: vida y costumbres de los romanos. II, La vida pública*. Salamanca: Sígueme. ISBN 843010724X

HEERS, Jacques (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península. ISBN 8429727396

HEILMANN, Éric *et al.* (2008). *Les utopies à l'épreuve de l'art. Ilotopie*. Montpellier: L'Entretemps. ISBN 9782912877857

MARTÍ XAR, Vicent. (2010). *La Escena callejera: Volumen I 1960-1984*. Vila-real: Xarxa Teatre. ISBN 9788461401277

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2010). *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra. ISBN 9788437609164

PANDOLFI, Vito (2001). *Història del teatre 1*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. ISBN 8477948259

PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós. ISBN 9788449306365

PÉREZ ROYO, Victoria (ed., trad.) (2008). *¡A bailar a la calle!: Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 9788478002979

RAYNAUD, Savine (dir.) (2008). *Landscape Theatre/Théâtre de paysage. Le Voyage d'Orphée en Europe avec Bill Mitchell et la Compagnie WildWorks*. Montpellier: L'Entretemps. ISBN 9782912877840

SANCHIS GUARNER, Manuel (1978). *La processó del Corpus de València*. Valencia: Vicent García. ISBN 8485094069