

La ciudad y la fiesta glocal. La reconversión turístico-patrimonial del Museo Fallero de Valencia

(Cities and glocal festivities. Tourism-heritage reconversion of the Fallas Museum in Valencia)

Hernández Martí, Gil M.

Univ. de Valencia. Fac. de Ciències Socials. Dept. de Sociologia i Antropologia Social. Edifici Departamental Oriental. Av. dels Tarongers, s/n. 46022 Valencia
gil.hernandez@uv.es

BIBLID [1137-439X (2009), 32; 933-954]

Recep.: 05.11.2007

Acep.: 17.03.2009

Se analiza la transformación del Museo Fallero de Valencia en el marco de la creciente proyección global de la ciudad. Se describe la formación del Museo Fallero, se analiza la conversión de Valencia en ciudad global y se investiga el proceso de glocalización tanto de la colección del referido museo como del entorno en el que ha quedado estratégicamente situado.

Palabras Clave: Globalización. Patrimonio Cultural. Fiesta.

Valentziako Falla Museoaren antzaldatzea aztertzen da geroago eta handiagoa den hiriaren proiektzio globalaren baitan. Falla Museoaren eraketa aipatzen da, Valentzia hiri globalean bihurtu izana aztertzen da eta aipatutako museo horren bai bildumaren bai estrategikoki kokatuta gelditu den inguruaren glocalizazio-prozesua aztertzeari ekiten zaio.

Giltza-Hitzak: Globalizazioa. Kultura Ondarea. Jaia.

On analyse la transformation du Musée Fallero de Valence dans le cadre de la projection globale croissante de la ville. On décrit la formation du Musée Fallero, on analyse la conversion de Valence en ville globale et on enquête sur le processus de globalisation tant de la collection du musée mentionné que de l'environnement dans lequel il est stratégiquement situé.

Mots Clé : Globalisation. Patrimoine Culturel. Fête.

PRESENTACIÓN

En esta comunicación¹ se parte de la doble consideración de las Fallas de Valencia como una de las grandes fiestas urbanas del mundo y como un evento cultural de grandes magnitudes que tiene lugar en una urbe que en el último decenio se encuentra sumida en un proceso de tránsito hacia lo que se conoce como una “ciudad global”, especialmente como consecuencia de toda una política cultural de grandes eventos y contenedores de carácter mediático, espectacular y de atracción turística. Después de resaltar la relevancia y proyección históricas de la fiesta fallera, en la comunicación se atiende a las características de la transformación referida. Dicha transformación se concreta espacialmente en la zona geográfica que va desde la Ciudad de las Artes y las Ciencias hasta el Puerto, una nueva área de expansión, antaño deprimida y pobre, que actualmente aparece no sólo como el símbolo icónico de la nueva Valencia cosmopolita y global sino como una nueva fuente de afirmación identitaria de lo valenciano.

En este contexto urbano en reestructuración nos detenemos en el Museo Fallero, ubicado desde 1970 en el territorio mencionado, y caracterizado por una singularidad única: sus fondos y piezas se generan no a partir de la decisión de un equipo de técnicos, expertos y conservadores, sino como resultado de una votación popular anual de carácter festivo, como viene ocurriendo desde 1934². Ello ha dado como resultado una particular colección etnográfica compuesta por 354 *ninots indultats* (206 grandes y 148 infantiles) agrupados en 119 escenas o grupos (72 grandes y 47 infantiles), que funcionan como textos privilegiados de la cosmovisión popular de los diversos contextos socio-históricos por los que ha atravesado Valencia entre 1934 y la actualidad. En ese sentido, el Museo Fallero expresa el potencial de la fiesta como condensador simbólico de las transformaciones sociales, que en nuestro caso se plasma en el alto poder de información social de una colección específica del patrimonio etnológico festivo. Por ello, la transformación radical operada en el entorno del Museo Fallero ha llevado a plantear la necesidad de su propia reconfiguración turística y museográfica, acentuando su proyección glocal, especialmente en la medida que los *ninots indultats* operan como indicador socio-antropológico de las peculiaridades de la cultura popular urbana valenciana. De modo que, en última instancia, el patrimonio festivo local, focalizado en los fondos del Museo Fallero, se ve expuesto a un proceso de glocalización, en tanto que refleja los avances de la globalización cultural en la cultura local y en tanto que se desterritorializa como producto cultural singular en el marco de la modernidad avanzada. En suma, en nuestra comunicación, la glocalización de la fiesta urbana de las Fallas aparece reflejada de tres formas: mediante la reconfiguración del espacio urbano que

1. Esta comunicación constituye un desarrollo de algunas cuestiones investigadas en un trabajo colectivo, realizado por la Associació d'Estudis Fallers y la Universidad de Valencia entre 2001 y 2005, sobre la colección de *ninots indultats* del Museo Fallero de Valencia.

2. En esta votación cada elector o ciudadano elige indultar un *ninot* o figura, y aquél que obtiene más votos es indultado del fuego. Se indulta un *ninot* de falla grande y un *ninot* de entre los que representan a fallas infantiles, que son aquellas realizadas para los niños, y que tienen unas dimensiones reducidas.

rodea al Museo Fallero; mediante la forma en que la propia colección singular del Museo Fallero expresa los avances de la globalización en la cultura local; y, como consecuencia de las dos cuestiones mencionadas, mediante la necesaria reconfiguración glocal del Museo Fallero, que se encuentra solo en fase incipiente.

1. LAS FALLAS COMO FIESTA DE UNA CIUDAD GLOBAL EN FORMACIÓN

Actualmente, las Fallas de Valencia constituyen una de las fiestas más importantes del mundo, con una masiva afluencia de visitantes y una red asociativa fallera de más de 100.000 personas, que suman el doble en el conjunto del País Valenciano. Su potencia festiva y su proyección económica la convierten en un evento cultural y espectacular de primera magnitud, lo que comporta una creciente conflictividad y problemática de carácter social y medioambiental, además de convertirse en un referente turístico internacional de primer orden.

Para llegar hasta este punto la fiesta de las Fallas ha recorrido un largo periplo, que comienza con los populares catafalcos satíricos levantados hacia mediados del siglo XVIII en las plazas y calles de los barrios históricos de la ciudad. Entre esta época y 1936 las Fallas consiguieron convertirse en la primera fiesta de la ciudad, desplazando al Corpus Christi, y en una de las más importantes y carismáticas del País Valenciano. Ya antes de la Guerra Civil las Fallas representaban una auténtica liturgia civil del valencianismo temperamental que expresaba emocionalmente la identidad valenciana (Ariño, 1992). De este modo, y tras ser inicialmente perseguidas por las autoridades burguesas, cuando éstas descubrieron que las podían instrumentalizar a su favor, las Fallas se convirtieron en la máxima expresión sentimental de Valencia, a modo de nueva religión civil local, perfectamente organizada y con el refuerzo de una extensa base social y geográfica, capaz de expresar a través de los monumentos efímeros y de sus críticas toda una visión popular del mundo, reflejo de los diversos cambios históricos y punto de mira interesado de las más diversas fuerzas políticas. Este hecho explica que con el estallido de la Guerra Civil las Fallas fueran sometidas a un intenso proceso de totalización festiva por parte de los dos bandos en lucha. De manera que con la victoria franquista el nuevo régimen procedió a intensificar la totalización de la fiesta fallera mediante una red de disposiciones, reglamentaciones e instituciones específicas, las cuales acabaron con el anterior pluralismo político-ideológico de la fiesta y la convirtieron en expresión propagandística de las directrices del nuevo régimen (Hernández i Martí, 1996).

Bajo el franquismo, las Fallas fueron reinventadas en profundidad, pese a las resistencias que igualmente se operaron desde el mundo fallero (Hernández i Martí, 1998), de modo que a la hora de producirse la transición democrática las Fallas ya constituían un producto cultural con una enormes potencialidades de uso político, como efectivamente sucedió. Así, y ante la perplejidad y pasividad de las fuerzas de izquierda, las Fallas fueron reinstrumentalizadas por la derecha postfranquista local, reconstituida en el llamado movimiento del *blaverismo* (secesionismo cultural y lingüístico de carácter anticatalanista y proespa-

ñolista), vertebrando a través del universo fallero sus mensajes antiprogresistas, que recibieron así un extenso apoyo popular en el marco de la nueva democracia constitucional.

Durante los últimos treinta años las Fallas han seguido su expansión imparable por la ciudad de Valencia y multitud de poblaciones del País Valenciano. Así, de las 274 fallas que se plantaban en 1978 se ha pasado a las 385 de 2007, hecho que junto a la gran movilización urbana y laboral en torno a la fiesta ha generado un enorme movimiento económico, que sobrepasa con creces los 40.000 millones de las antiguas pesetas (Intergrupació de Falles, 2001). Con todo, por su carácter efímero, casi no se conservan elementos materiales de las fallas, con la excepción oficial de los *ninots indultats* que son recogidos en el Museo Fallero, además de aquellos que los artistas falleros indultan para su propio Museo del Artista Fallero. Aún así, cada vez más se ha ido extendiendo entre las comisiones falleras, tanto como entre las instituciones que se ocupan de ellas, una creciente preocupación por salvaguardar lo que ya se percibe claramente como un singular patrimonio cultural festivo o “patrimonio fallero”, constituido no sólo por las relevantes colecciones de *ninots indultats*, sino también por otras figuras, carteles, *llibrets*, fotografías, trajes y demás materiales que cada comisión ha ido atesorando en sus locales sociales o *casals*. Además se ha ido extendiendo localmente, tal y como acontece en el resto de la sociedad occidental, una fiebre conmemorativa que rememora aniversarios trascendentes (Cruz, 2005; Huyssen, 2002), que en el caso de las comisiones falleras se concreta en la celebración de su fecha de fundación, más o menos mítica, más o menos documentada. De este modo se ponen en movimiento secuencias rituales conmemorativas, con profusión de placas alusivas, edición de libros recopilatorios de la propia microhistoria, festejos de cumpleaños y, atravesando todo eso, una preocupación por la conservación del patrimonio propio. A mayor escala, instituciones como la Junta Central Fallera, el Ayuntamiento de Valencia, el Gremio Artesano de Artistas Falleros, la Diputación de Valencia o la Generalitat Valenciana, entre otros, aportan ayudas o iniciativas tendentes a reforzar la oleada patrimonialista en las Fallas³.

Es evidente, pues, que las Fallas han experimentado en los últimos tiempos un acusado proceso de patrimonialización institucional y civil, en lo que constituye una muestra más de la enorme extensión del concepto del patrimonio cultural hasta abarcar, dentro del denominado “patrimonio etnológico”, al patrimonio festivo, que condensa especialmente los elementos etnológicos más singulares de una cultura, como son sus artesanías, músicas, indumentarias, gastronomía, redes asociativas, danzas, los mismos actos festivos en sí (Hernández, Santamarina, Moncusí y Albert, 2005). Además, como ha señalado Homobono (2006), la revitalización de las formas festivas se produce en un contexto de acusada globalización, que se plasma en la glocalización de las propias fiestas, entendiéndose por tal proceso el que hace referencia tanto a la proyección transnacional de las fies-

3. La Junta Central Fallera es el organismo oficial rector de la fiesta fallera desde su creación en 1939, bajo dependencia del Ayuntamiento de Valencia. El Gremio Artesano de Artistas Falleros se constituye en 1945 para agrupar orgánicamente a los artistas falleros de Valencia y su provincia.

tas antaño estrictamente locales como a su propia redefinición local en función del impacto de los flujos culturales transnacionales. Hasta tal punto sucede esto que algunos autores como Ritzer (2006) apuntan al fin de lo local en sentido puro y formulan la hipótesis de que hoy en día lo local no es más que un híbrido dinámico entre formas de glocalización que se ligan en la esfera territorialmente local y los flujos de formas globales⁴, identificadas con movimientos culturales estandarizadores y homogeneizadores.

Asimismo hay que considerar que en la modernidad avanzada la fiesta se convierte en condensador patrimonial, pues en primer lugar es en sí misma patrimonio cultural, y agrupa bienes materiales e inmateriales, cultos y populares, muebles e inmuebles, tradicionales y modernos, al tiempo que, en segundo lugar, se convierte en agente redimensionalizador del patrimonio no festivo (Hernández i Martí, 2001). Por ello la fiesta se transforma en celebración ritual y vivencia social del patrimonio, aspecto que le confiere potencialidad y atractivo como posible recurso turístico, el cual es susceptible de ponerse al servicio bien del desarrollo integral, bien del reduccionismo folklorizante. Así pues, la relación entre fiesta y patrimonio ejemplifica el fenómeno creciente de la patrimonialización de la cultura, al tiempo que ilustra la modernización de la fiesta. En este sentido, la fiesta aparece redefinida como contenedor y activador patrimonial.

En suma, los fenómenos de globalización y patrimonialización confluyen en las grandes fiestas urbanas, y ambos fenómenos se aprecian igualmente en la fiesta de las Fallas, que en el tránsito a la modernidad avanzada se proyectan en el espacio transnacional de la mano de la propia conversión de la ciudad de Valencia en una ciudad de tipo global, es decir, una urbe cada vez más conectada, como ha señalado Sassen (2007), con los grandes flujos transnacionales de carácter económico, político y cultural. Según Sassen, las ciudades globales no sólo se constituyen en espacios o nódulos estratégicos de la formación de nuevas identidades transnacionales, sino en áreas de redefinición de la identidad local y sus símbolos, ahora inscritos en un espacio socio-cultural de orden superior, donde lo global se localiza y lo local de desnacionaliza. De este modo, examinaremos más adelante el proceso emergente por el cual un patrimonio festivo tan característico como el de las Fallas comienza a redefinirse glocalmente en función no solo de la proyección transnacional de la fiesta a través de los grandes medios de comunicación, sino a partir de la propia transformación del espacio urbano de Valencia, razón de ser histórica de las propias Fallas, en términos de redefinición transnacional, poniendo un especial énfasis en el espacio urbano que ha ido creciendo alrededor del Museo Fallero.

4. Ritzer se refiere con formas globales a las resultantes de la grobarización (de *grow*, que en inglés significa crecer), neologismo que propone para describir la globalización de la pura extensión planetaria de los métodos y procesos de carácter capitalista, inherentemente homogeneizadores y banalizadores.

2. EL MUSEO FALLERO DE VALENCIA

2.1. La azarosa formación del Museo Fallero de Valencia

El Museo Fallero de Valencia es el resultado de un largo proceso inscrito en la propia expansión de las Fallas como fiesta máxima de la ciudad de Valencia. La propia consolidación del carácter artístico de las fallas, paralela al aumento de su prestigio y al apoyo otorgado desde las esferas del poder local, hizo que ya a comienzos del siglo XX se iniciara la práctica popular de indultar algunos *ninots* o grupos escultóricos del fuego, al considerarse que expresaban los principales valores identitarios de la *pàtria xica*. Esta práctica ritual apologética se consolidó con los cada vez más frecuentes argumentos que lamentaban la destrucción de la obra creada. Todo ello, unido a la nueva estrategia iniciada en los años veinte, consistente en la potenciación turística de Valencia a través de las Fallas, acabó creando un clima cada vez más favorable a la institucionalización oficial del indulto de *ninots* con miras a un futuro museo.

El primer ayuntamiento de la Segunda República decidió impulsar los festejos e iniciativas que cuajaron, en 1932, en la creación y celebración de la *Cavalcada del Foc*, que en 1934 acabó dando lugar al festejo de la *Exposició del Ninot* y el *Indult del Foc*, una idea del prestigioso artista fallero Regino Mas – precedida de una previa del también artista fallero Josep Soriano Izquierdo. La idea consistía en convocar una exposición de *ninots* o grupos aportados por las comisiones falleras, de entre los cuales el público visitante elegiría el ganador, que sería indultado del fuego y llevado a un museo.

No obstante, el aludido museo no era en principio un Museo Fallero sino un entorno museístico consagrado a lo que hoy se denominaría “patrimonio etnológico” valenciano. De hecho, ya en 1921 el famoso escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez había propuesto la creación de un museo etnográfico y de folklore, a modo de un modelo mixto entre el Museo de las Artes y Costumbres Populares de la Vida Provenzal, fundado en Arles por el poeta Frederic Mistral, y el Museo Grémand de figuras de cera de París. El proyecto de Blasco Ibáñez buscaba combinar una heterogeneidad de contenidos propia de un repertorio de objetos y piezas procedentes de diversos campos (artístico, científico, histórico, literario y etnológico) con aquellos otros rasgos propios de la expresión del universo de las tradiciones y usos populares valencianos. La propuesta de Blasco Ibáñez tuvo tan buena acogida que el mismo año de 1921 el Ayuntamiento de Valencia acordó la cesión del Palacio Municipal de la Exposición Regional de 1909 para albergar el bautizado como Museo Etnográfico de Valencia. Pocos años después, el Ayuntamiento también propuso el indulto de *ninots* para evitar su destrucción como obra artística. Sin embargo, ambas propuestas quedaron estancadas en los años siguientes y habría que esperar al advenimiento de la Segunda República para que fueran retomadas y activadas.

Los años de la República, caracterizados en Valencia por la defensa cultural valencianista, el autonomismo creciente y la reivindicación de las señas de identidad colectivas, hicieron que la idea de crear un Museo de Etnografía y de

Folklore de Valencia volviera a cobrar vigor. Además, el éxito de la primera *Exposició del Ninot*, en 1934, que fue visitada por 30.000 personas, hizo que el primer *ninot indultat* fuera llevado al Palacio de la Exposición, donde se ubicaría el Museo, para ir generando una colección de *ninots* indultados en una sala de exhibición que pasaría a formar parte de un contexto más amplio, juntamente con otras manifestaciones tradicionales y de arte popular. De hecho, los primeros *ninots* allí instalados, indultados entre 1934 y 1936, representaban tipos populares y rurales valencianos, que encajaban perfectamente en la orientación folklórica que se le pretendía dar al Museo del Folklore. Con todo, el estallido de la Guerra Civil acabó por frustrar el proyecto museístico previsto, afectando así a su orientación primigenia.

Después de la guerra se inició un periodo de reconstrucción de la fiesta bajo los presupuestos dirigistas, totalizadores y reglamentistas del nuevo régimen franquista, deseoso de controlar la fiesta fallera hasta en sus más mínimos detalles. Las nuevas autoridades se mostraron indiferentes con el proyecto del Museo de Etnografía y Folklore, mientras el Palacio de la Exposición se convertía en una mera sala de exhibición de los *ninots indultats* o en simple almacén, dado que tampoco había horarios de visita estables, ni ningún planteamiento de difusión o divulgación entre interesados, visitantes y turistas. La Junta Central Fallera (J.C.F), el nuevo organismo rector de la fiesta, pensaba en el proyecto de un Casal Fallero como sede de la J.C.F y espacio destinado a museo y teatro para el colectivo fallero. En 1946, en plenas fiestas falleras, se reunió una muestra de los *ninots indultats* recogidos hasta la fecha. En años posteriores la J.C.F intentó relanzar el proyecto de un futuro Museo Fallero, que ya comenzaba a fraguar con personalidad propia, alejado del antiguo proyecto de Museo del Folklore, pero la penuria económica de la época y la falta de ayuda institucional lo imposibilitaron. A partir de 1956, y en años sucesivos, durante la Semana Fallera se puso en marcha una "Galería Fallera", sobre la base de la experiencia anteriormente referida, una muestra que reunía los *ninots indultats* hasta la fecha, así como una colección de carteles anunciadores de las Fallas. La "Galería fallera" conoció diversas ediciones, de carácter temporal y cerca de la céntrica Plaza del Ayuntamiento, por entonces Plaza del Caudillo. Desgraciadamente, la riada del Túria que asoló Valencia en 1957 ocasionó bastantes desperfectos en el Palacio de la Exposición, dañando muchos *ninots indultats*. Ello hizo que se buscara un nuevo local para estos y en 1961 la colección de *ninots indultats* fue instalada en el Palacio de Parcent, ubicado en el pleno casco histórico de la ciudad. Pero en 1965 el Palacio de Parcent sufrió un derrumbamiento, sus restos fueron derruidos y las figuras indultadas fueron trasladadas a los subterráneos del Mercado de Russafa, lo que impidió organizar la "Galería Fallera" de 1966.

Una reestructuración de la J.C.F en 1967 hizo que la nueva Delegación de Festejos, al cargo del escritor Josep Alarte i Querol, reorganizara la Galería Fallera bajo el nombre de "Museo Fallero". Se construyeron vitrinas y un dispositivo de exhibición temporal, durante los días falleros, y el Museo, organizado en once salas, se inauguró en el céntrico cine Rialto en 1968. Hasta que el Museo se transformó en permanente, las figuras y las colecciones documentales (carte-

les, fotografías, etc.) se trasladaban al Monasterio de San Miguel de los Reyes, entonces almacén municipal. En 1969 el Museo Fallero se montó en el edificio de la antigua Escuela de Artes y Oficios, en la calle Pintor Sorolla, y en 1970 se instaló en el Teatro Apolo. Simultáneamente, unas gestiones realizadas por el alcalde de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano, y el concejal de Ferias y Fiestas, Juan Bautista Martí Belda, dieron su fruto y el Ayuntamiento adquirió en Madrid, en pública subasta, y con la ayuda del Ministerio de Información y Turismo, el viejo Convento de Montolivet para destinarlo como sede del futuro Casal y Museo Fallero. Su denominación oficial sería Palacio del Arte y del Folklore del Reino de Valencia, que recordaba la primigenia de Museo de Etnología y Folklore. En 1971 se instaló el ya bautizado como Museo Fallero en aquel edificio con un cartel de “instalación provisional” que estuvo colgado casi treinta años. El espacio museístico mostraba los *ninots indultats* dentro de vitrinas envidradas y cerradas, así como los carteles anunciadores de las fallas, las fotografías de los monumentos falleros y una amplia colección de insignias falleras.

Como el proyecto de Museo Fallero aparecía todavía ligado al macroproyecto del Casal Fallero y este se hallaba paralizado el Museo adolecía de buenas condiciones de conservación, que hicieron que buena parte de la colección de *ninots indultats* se degradara de forma alarmante. Paralelamente los artistas falleros de la ciudad, agrupados en el Gremio Artesano de Artistas Falleros, pusieron en 1979 la primera piedra del futuro Museo del Artista Fallero, un museo de *ninots* indultados y seleccionados por los artistas, al margen de los indultados por votación popular en la *Exposició del Ninot*, la cual se celebraba en el salón columnario de la Lonja de Valencia, hoy declarado Patrimonio de la Humanidad⁵.

En los años ochenta se multiplicaron las críticas al estado de abandono del Museo Fallero, de manera que el consistorio encargó en 1987 una propuesta de rehabilitación del mismo, pero un proyecto de la Generalitat Valenciana para instalar allí una residencia de la tercera edad hizo que se buscara un nuevo edificio en una calle del casco viejo de la ciudad. Las elecciones municipales de 1991 supusieron un vuelco, con la salida del PSOE del gobierno local y la entrada de una coalición conservadora (Partido Popular y Unión Valenciana). El partido Unión Valenciana se encargó de la Concejalía de Ferias y Fiestas, se paralizaron los proyectos en curso y se volvió a apostar por la remodelación del Convento de Montolivet. Las obras se iniciaron en 1993 y los *ninots indultats* fueron nuevamente trasladados al Mercado de Abastos, siendo sometidos a un proceso de restauración a cargo de diversos artistas falleros. Ese mismo año se inauguró oficialmente el nuevo Museo del Artista Fallero, en el barrio de la Ciudad Fallera. Tras las obras de rehabilitación, el 4 de marzo de 1995 se inauguró oficialmente el nuevo Museo Fallero de Montolivet, tras 25 años de instalación en precario.

El nuevo edificio de la fiesta fallera ocupaba una superficie construida de 4.628 metros cuadrados en tres alturas y una planta baja. Para museo se des-

5. Cuando la Lonja fue declarada Patrimonio de la Humanidad dejó de hacerse la Exposición del Ninot en su salón columnario.

tinaron 1.856 metros cuadrados, y el resto para oficinas de J.C.F e instalaciones en general. La planta baja y la primera se habilitaron para exhibición de las figuras indultadas, carteles y otros documentos museísticos, más un taller para la restauración y el mantenimiento de los elementos de exposición. Con la llegada al poder en solitario del Partido Popular en 1995 se acometió una reestructuración de los contenidos del Museo Fallero, mediante una ordenación cronológica, ingresando en la colección aquellos *ninots* que todavía no lo habían hecho, al haberse perdido (se hicieron réplicas) o al estar en restauración. Posteriormente, entre 2002 y 2005, y por encargo del Ayuntamiento de Valencia, la Associació d'Estudis Fallers⁶ realizó una completa catalogación de la colección de figuras indultadas, que fue publicada en tres volúmenes bajo el título de *El indulto del fuego. Catálogo razonado de la colección de ninots indultados del Museo Fallero*.

2.2. El actual Museo Fallero de Valencia

Como se ha señalado, el actual Museo Fallero de Valencia está instalado en el edificio del antiguo convento de la Casa Misión de San Vicente de Paúl, un conjunto de arquitectura eclesiástica que también contiene la iglesia de Nuestra Señora de Montolivet. La iglesia fue construida durante el siglo XVIII, al lado de la que se concedieron en el siglo XIX unos terrenos a la Casa Misión para la construcción del convento. Acabado éste en 1831, sólo tuvo uso de tal durante cinco años a causa de la desamortización que alienó las propiedades de la Iglesia. Desde entonces, el edificio tuvo múltiples usos como almacén de pólvora, prisión o incluso cuartel, circunstancia en el que se le añadió la planta superior.

El edificio tiene una planta en forma de U en torno a un claustro central. A la lógica disposición conventual de planta cuadrada con claustro interior parece faltarle uno de los lados. Actualmente, el Museo Fallero se desarrolla en torno a la utilización del cuerpo largo del edificio, con dos plantas de tres galerías que se desarrollan longitudinalmente a lo largo de este cuerpo central. A pesar de no tener personal específico en las salas, el museo dispone de un sistema de cámaras centralizadas y de extinción de incendios. En lo concerniente a la conservación, tiene una instalación de aire acondicionado que, aunque no es la específica para la conservación de obras de arte, sirve para poder mantener la temperatura adecuada al edificio. Respeto a los servicios, el edificio dispone de sala de vídeo, sala de conferencias –aunque en la zona utilizada por la J.C.F–, si bien carece de tienda, guardarropa, unidad de didáctica, montaje de exposiciones temporales, biblioteca, servicio de amigos del museo, unidad de restauración, cafetería y aparcamiento, entre otros servicios no existentes en todos los museos, pero recomendables. Tampoco tiene muelle de carga, instalación que siempre se construye en los museos de nueva planta, pero que no tienen todos

6. La Associació d'Estudis Fallers se fundó en 1990 como entidad científica para promover un estudio profundo, riguroso y comparativo de las Fallas de Valencia, integrando un colectivo multidisciplinar de estudiosos y artistas que desde esa fecha ha acometido diversos proyectos de investigación, dinamización cultural e intervención social.

los que utilizan un edificio del patrimonio histórico artístico a causa de la agresión que significa esta construcción.

Debe señalarse que la colección de *ninots indultats* se encuentra con la arquitectura del convento de Montolivet haciendo de la necesidad virtud. Así, la peculiaridad de la conformación de la colección museística (va creciendo anualmente con la aportación de los nuevos indultos por votación popular), parece conducir a la lógica de la ordenación cronológica, encontrando una perfecta acomodación en el sistema de galerías longitudinales del antiguo espacio conventual. Dado que la colección de los *ninots indultats* determina la estructura básica del museo y del discurso museográfico, no parece existir más alternativa que su disposición como una galería en la que el recorrido está marcado por una dirección unívoca, y que se concreta en toda una serie de cordones de seda que guían al espectador, siguiendo el orden anual que marca la fecha del indulto.

Cabe añadir que, bien curiosamente, el Museo Fallero, que algunos abogan por rebautizar como *Museu del Ninot Indultat*, ya que su colección central y predominante es de *ninots indultats*, no figura oficialmente catalogado como museo en el listado oficial de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Así, mientras de acuerdo con la Ley Valenciana de Patrimonio Cultural el Museo del Artista Fallero ostenta la condición de colección museográfica permanente, el Museo Fallero, que teóricamente pertenece a la red municipal de museos de Valencia, ni tan siquiera tiene esta consideración, ni tampoco tiene asignado un director oficial, motivo por el cual, pese a ser uno de los más visitados de la ciudad, no goza de la protección oficial destinada a los bienes oficialmente reconocidos como patrimonio cultural.

Tras el catálogo y estudio realizados sobre la colección de *ninots indultats* del Museo Fallero (Hernández et al., 2002, 2003, 2005), se halló que la mencionada colección funciona como elemento hegemónico que diluye la presencia de otros testigos de la fiesta y de otras colecciones, como la de carteles, retratos de las falleras mayores de la ciudad, la colección de insignias de las comisiones u otros *ninots* indultados por designio oficial y no popular, que comparten espacio con la colección central. Debe insistirse en que los *ninots* que conforman la colección son escogidos cada año por votación popular en la *Exposició del Ninot*. Por tanto, y a diferencia de los museos convencionales, no existe un trabajo técnico de “conservador”, un proceso por el que se localizan las ausencias y se equilibran las colecciones, y que se rige por un plan director en el que se adquieren y contratan aquellas muestras que faltan. Más bien hay que esperar que el público, quien no tiene en cuenta el resto de la colección a la hora de votar, haya decidido, aunque de manera inconsciente, llevar al museo una pieza que complemente las ya existentes. En todo caso, y como veremos, el propio proceso de elección de la nueva pieza le confiere un alto valor socio-antropológico, pues expresa no solo un determinado “gusto popular” del momento sino también las diversas situaciones históricas, sociales y culturales en las que el público hace su elección.

Los *ninots* se presentan ordenados por años y están acompañados de un cartel con el título, el nombre del autor y la comisión a la que representaban, y

los datos técnicos. Figuras grandes e infantiles se presentan juntas, si bien en épocas anteriores ambas series estaban disociadas. Cada conjunto de *ninots* va acompañado de la foto de la falla ganadora del primer premio de la máxima categoría y del cartel oficial de ese año. En cierta forma, pues, el Museo Fallero es un museo sobre las Fallas, aunque no un museo de las Fallas, al focalizar la atención en uno de sus aspectos esenciales, los pocos restos materiales que quedan de los monumentos artísticos que se queman cada año. De alguna manera, la colección resultante es el fruto de un proceso que mezcla las vertientes artística y ritual, el ingenio profesional y el gusto del ciudadano medio. Sólo juntos encuentran su valor como patrimonio cultural.

En términos patrimoniales, ya que nos estamos refiriendo a una singular colección museística única en su género⁷, el valor de la colección de *ninots indultats* reside más en sus valores etnológicos que artísticos, ya que junto al *ninot* indultado aparecen los procesos que culminan con la incorporación de una determinada figura o grupo a la colección específica que lo acoge. El valor etnológico reside en el procedimiento y en lo que refleja la propia figura y el valor artístico reside en su conjunto. Planteándolo en términos de definición patrimonial, los *ninots indultats*, tratados individualmente, formarían parte del patrimonio mueble; la colección entera entraría de lleno en el marco del patrimonio etnológico, mientras que el proceso social y ritual de la elección de la figura pertenecería al ámbito del patrimonio inmaterial, ya que este proceso y no otro es el que confiere sentido a una colección formada a lo largo de más de setenta años.

3. LA COLECCIÓN DE NINOTS INDULTATS COMO DOCUMENTO SOCIO-ANTROPOLÓGICO

La consideración de los *ninots indultats* como documento socio-antropológico, más allá de su propio valor patrimonial, implica dos cuestiones. En primer lugar, el hecho de que es en las figuras indultadas donde se condensa una gran cantidad de información simbólica, pues allí se dan cita determinados estereotipos, modelos y elementos que directamente nos hablan de la sociedad en la que fueran producidos para ser admirados por individuos de aquella misma época y que, además, fueron indultados por estos individuos como especialmente relevantes. Son los *ninots*, pues, artefactos simbólicos significativos ricos en matices sociales que, por un imperativo ritual, escapan a su destino efímero y se convierten en fragmentos congelados del pasado que merecen ser decodificados. Ello implica que a la relevancia otorgada por los sujetos sociales, es decir, por los votantes o por sus resonadores mediáticos, se añade la derivada de la representatividad y significatividad de unas preocupaciones, de unos valores, de unas circunstancias y de unos estilos de vida de la población valenciana en cada momento histórico.

7. El modelo del Museo Fallero de Valencia se ha extendido a las otras fiestas falleras o del fuego del País Valenciano, de modo que hoy en día existe un Museo de las Hogueras de Alicante, así como museos falleros en funcionamiento o en formación en ciudades como Gandía, Alzira, Torrent o Borriana.

Por otro lado, el contraste entre aquello que los *ninots indultats* muestran y la realidad social de su momento también proporciona una importante información, ya que en no pocas ocasiones las figuras indultadas nos revelan sibilinas huidas de la realidad, tramadas especialmente ante las situaciones más tensas o conflictivas, asociadas a una cierta inestabilidad social o a un proceso de transformación. Sea, por lo tanto, desde cualquiera de las dos perspectivas, la que se ajusta más fielmente a la realidad o la que se aleja evasivamente de ella, los *ninots indultats* se constituyen en testigos fidedignos de la situación social de cada época, convirtiéndose así en hitos socio-históricos y en auténticos documentos sociales que van más allá de los estilos artísticos o de las referencias más inmediatas al mundo fallero.

Los primeros grupos y figuras, hasta bien avanzados los años cuarenta, testimonian la exaltación de los valores tradicionales asociados a los tipos populares valencianos, muy en consonancia con el contenido del proyectado Museo del Folklore valenciano. En esa época proliferan representaciones idealizadas de estampas rurales o urbanas tradicionales, donde se fusionan la nostalgia de lo antiguo, la apología de la huerta o las bondades de la madre Valencia. A través de un tratamiento estético naturalista, que oscila entre los rasgos más caricaturescos y los más realistas, las figuras y grupos ensalzan los modos de vida preindustriales, en franco retroceso ante el avance de la modernidad. Tras la Guerra Civil comienzan a aparecer las primeras influencias de las emergentes industrias culturales, del cine esencialmente, algunas de las cuales ya se reconocen entre las figuras indultadas, caso del cine folklórico español o latinoamericano. Poco después, los años cincuenta aportan a las fallas y a los *ninots indultats* la influencia del neorrealismo, que retrata el trabajo infantil, el hambre de la postguerra o la desigualdad entre ricos y pobres, eso sí, sin bordear tratamientos delicados que hubieran comportado la censura automática.

Entre finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta las temáticas y las referencias de los grupos indultados aluden más específicamente a la nueva sociedad de consumo emergente, a la figura de la mujer menos tradicional y más voluptuosa, acorde con las nuevas modas imperantes, y a aspectos como el turismo que comienza a llegar o el impacto de la iconografía Disney. Ello evidencia que las grandes industrias de la globalización cultural en marcha llegan a las fallas y éstas reconfiguran sus temáticas y estilos. Ello es especialmente visible entre las figuras infantiles (de las fallas infantiles), que pese a la americanización también muestran reinterpretaciones locales, adaptadas al propio universo folklórico. En el tardofranquismo y la transición, los debates políticos sobre la recién estrenada democracia, el destape, el avance de las costumbres modernas y consumistas y la singular problemática identitaria valenciana se plasmarán en los *ninots indultats*, con especial influencia de las grandes producciones de Hollywood. No obstante, a partir de los años ochenta se aprecia una especial vuelta a la reivindicación de la tradición valenciana, ampliamente deudora de una cosmovisión fallera que evoca con nostalgia folklorizante los tiempos pasados y se muestra crítica o como mínimo cauta ante las rápidas transformaciones de la modernidad y las incertidumbres, riesgos y cambios que ello comporta. Por esta razón en los grupos y figuras indultados en los últimos veinte años es fácil

encontrar referencias idealizadas de ambientes campestres, marineros o artesanales.

Frente al tradicionalismo fallero clásico, que conecta con la cultura preindustrial en la que nacieron las fallas, el neotradicionalismo temático que se aprecia en fallas y *ninots indultats* a partir de los ochenta, y muy especialmente a partir de los años noventa, debe ser interpretado en clave de autoreflexión pesimista ante los cambios radicales que afectan a la sociedad y la cultura valencianas (industrialización, secularización, urbanización, terciarización). En todo caso, se trata de un rasgo que también acusa la cultura europea y que, a partir de los años setenta, se traduce en el intento de revitalizar y rescatar tradiciones, ahora bajo la denominación de patrimonio cultural (Boissevain, 1999). De acuerdo con las teorías más recientes sobre el tema, debemos tener en cuenta que el neotradicionalismo fallero plantea el dilema de la percepción moderna del fin de la tradición, hecho que paradójicamente pasa por su reformulación como neotradición, o incluso por la emergencia de un nuevo culto a la tradición que hace de ésta un nuevo objeto sacro de carácter civil que promete una suerte de trascendencia intramundana que dote de sentido y significado unas existencias cada vez más entregadas al cambio permanente.

Debe tenerse en cuenta que a partir de la emergencia de la modernidad se produce el descubrimiento y el extrañamiento del pasado (Lowenthal, 1998): la tradición es criticada y erosionada por el cambio social, aparece la conciencia de la transformación social y su institucionalización, y todo ello comporta la progresiva desinstitucionalización de la tradición y la destradicionalización general de la vida social (Giddens, 1997). En la sociedad moderna la sociedad ya “no es” la tradición y el pasado “es diferente” del presente. La tradición premoderna y única pierde su sacralidad y deja de ser totalizadora, porque debe existir en un orden postradicional. A partir de ahora, la tradición se debe justificar y competir en el nuevo marco de la modernidad. De este modo, la tradición deviene un conjunto heterogéneo y superpuesto de “tradiciones”. Paradójicamente, la modernidad necesita usar la tradición de manera selectiva para construir su proyecto de clase, nacional y científico (idea de progreso). Como consecuencia, aparece la idea de “patrimonio cultural” y folclore. Ahora también la tradición se inventa, pero ya se es consciente del cambio social que precisamente comporta el debilitamiento de la tradición. Paralelamente (durante el siglo XX) aparecen nuevas tradiciones de la modernidad, múltiples, plurales y subordinadas a esta, pero también reconvertidas en patrimonio cultural y sujetas a la nueva condición de las tradiciones en la modernidad.

En suma, la modernidad destruye la tradición, pero necesita las tradiciones recompuestas para compensar su propia raíz, que es, por ambivalente, tanto su mayor virtud como su mayor defecto: nos referimos al cambio permanente. Por ello, el patrimonio cultural está transido por una paradoja irresoluble: se ensancha y avanza al mismo tiempo que se subordina (como la fiesta y las tradiciones en general) a la racionalización propia de la modernidad. Eso nos habla, en el fondo, de la dialéctica entre destradicionalización y retradicionalización selectiva, o dicho de otro modo, de la dialéctica entre un proceso moderno de desen-

cantamiento y racionalización y un proceso –no menos moderno– de reencantamiento a través de la fiesta y el patrimonio, como ha comprobado Cuissenier (2001) en el caso español respecto al ámbito europeo –o en el consumo de masas (Ritzer, 2000). Pues bien, como se ha señalado, el tradicionalismo fallero, que aparece como el rasgo más destacable de la colección de *ninots indultats*, se debe situar entre estas coordenadas estructurales, ya que son las que permiten la reiterada apuesta por conservar y ampliar la colección de *ninots*, reconfigurada como Museo Fallero.

En la colección de *ninots* infantiles, el tradicionalismo aparece algo más desdibujado, ya que se confunde o mezcla con la decisiva influencia de la cultura global de masas, especialmente a través de la recepción activa de los personajes de la factoría Disney. En este sentido, las fallas infantiles constituyen un magnífico ejemplo de aquello que en el tiempo de la globalización se ha denominado como hibridación cultural. Así, lejos de enfrentarnos a una simple americanización o disneylandización de las fallas infantiles, en realidad se produce una compleja simbiosis o relectura en clave de audiencias activas, por la cual unos públicos, receptores y al mismo tiempo actores, que permanecen en su nicho cultural, reciben una influencia exterior, en este caso proveniente de una cultura dominante como la norteamericana, y sin embargo, al recibir estas formas simbólicas, las interpretan y adaptan a la cultura local, traduciendo así la dinámica globalizadora en dinámica glocalizadora, es decir, en una dinámica que fusiona aquello que es exterior o global (los dibujos de Disney) con aquello que es local (la fiesta de las Fallas valencianas). Se trata del fenómeno de la difusión globalizada y recepción localizada o “domesticada” de las formas simbólicas o culturales, perfectamente estudiado por los actuales especialistas en antropología y sociología de la cultura (Robertson, 1992; Tomlinson, 2001; Jackson, 2007).

Asimismo, los grupos indultados infantiles reflejan una gran preocupación moderna por la recuperación de la fantasía. Hoy en día, la fantasía traduce el gusto creciente de un reencantamiento del mundo desde una perspectiva consumista (Ritzer, 2006), un reencantamiento generado por medios artificiales y en buena medida racionalizados (cine, realidad virtual, parques temáticos, centros comerciales y macrocentros de ocio), que directamente comportan una mayor influencia de los medios de comunicación y de las grandes industrias culturales, proveedores habituales de formas simbólicas para amplios mundo culturales locales que, como el fallero, las interpretan a su modo desde su afirmación de la diferencia.

4. LA TRANSFORMACIÓN GLOCAL DEL ENTORNO DEL MUSEO FALLERO

En el apartado anterior hemos comprobado como la colección de *ninots indultats* que se conserva y se va ampliando, año tras año, en el Museo Fallero de Montolivet, recoge y sintetiza los procesos de glocalización cultural acontecidos en Valencia, vistos a través del tamiz popular de la fiesta fallera. En ese sentido la singular colección de figuras indultadas posee un innegable valor etnológico, añadido al que expresa el arte popular fallero. De hecho, se muestran las mixturas e hibridaciones entre los productos culturales globales, que circulan y

arriban a la esfera local a través de las grandes industrias culturales, y las tradiciones locales, que reinterpretan y reinventan los productos masivos adaptándolas a las exigencias de la fiesta local.

Pero además de esta primera dimensión de lo glocal, que es más de contenido, existe una segunda dimensión que tiene que ver más con el continente, o mejor dicho, con el espacio geográfico, urbano y cultural que ha ido conformándose alrededor del edificio del Museo Fallero. Cuando éste fue instalado en el antiguo Convento de Montolivet, el edificio estaba enclavado en los límites del barrio del mismo nombre, junto a un tramo de río ya prácticamente desecado. Debe recordarse que a consecuencia de la trágica riada que Valencia sufrió en 1957 se construyó un nuevo cauce para prevenir futuras avenidas y el viejo río se convirtió en un escuálido riachuelo. La zona del Museo Fallero era un área bastante degradada, un paisaje de antiguas industrias abandonadas o en decadencia muy cerca de los Poblados Marítimos, también bastante degradados en términos urbanísticos. Por lo tanto, el espacio urbano alrededor del Museo Fallero en 1971 era el de una zona decaída, casi abandonada y sin futuros proyectos de reanimación urbana. Esta situación se mantuvo aún por varios años, pero comenzó a cambiar a mediados de los años noventa, cuando se concibió el proyecto de la Ciudad de las Artes y las Ciencias.

A mediados de los años ochenta el gobierno socialista de Valencia encargó al arquitecto Jaime Bofill la reestructuración del viejo cauce del río mediante su conversión en un inmenso jardín, algo que pronto se hizo realidad y que también comportó la creación de contenedores culturales espectaculares junto al nuevo Jardín del Túria, hasta entonces desconocidos en Valencia, caso del Palau de la Música (auditorio para la representación de música sinfónica) y el Museo de Arte Contemporáneo IVAM, a lo que se añadieron algunos eventos como el *Festival de Cinema de la Mediterrània (Mostra de València)*, la *Trobada de Música del Mediterrani* o el Encuentro de Escritores. Como bien ha señalado Rausell (2006), con todo ello en lo que se pretendía simbolizar la existencia de una voluntad de liderazgo sobre el área regional del Mediterráneo. De este modo, y mientras el Museo Fallero deambulaba por una provisionalidad llena de dificultades y desatenciones, Valencia entraba a formar parte de algunos circuitos internacionales de primer orden (arte contemporáneo, programación musical) y algunos de segundo orden (cine).

En 1991 la derecha llegó al poder municipal pero Valencia se quedó fuera de los grandes eventos de 1992 (Olimpiadas de Barcelona, Exposición Universal de Sevilla y Capital Cultural de Madrid). Con todo, el gobierno autonómico socialista encargó al prestigioso arquitecto valenciano Santiago Calatrava la futura "Ciudad de las Ciencias", que incluía un museo, un cine planetario y una futurista torre de comunicaciones. Los objetivos eran generar un foco de oferta complementaria al turismo existente (básicamente de negocios y congresos y de sol y playa), activar una oferta local de ocio de alto nivel, aportar a Valencia una imagen de modernidad que articulara su *city marketing* (Rausell, 2004) y regenerar el espacio urbano de una amplia zona de la ciudad. Las obras se iniciaron pero en 1995, con la arribada a la Generalitat Valenciana del Partido Popular, se

paralizaron, se descartó la torre de telecomunicaciones por estar asociada a la gestión de los gobiernos socialistas y se reorganizó el proyecto, que pasó a denominarse "Ciudad de las Artes y las Ciencias". Calatrava remodeló el proyecto original y se completó con un parque oceanográfico universal encargado al arquitecto Félix Candela (artista valenciano pero cuya obra principal se ubica en México).

En ese momento, en el que ya se constataba el efecto del Museo Guggenheim en el ámbito de la planificación urbana (el caso de Bilbao), la derecha valenciana, sorprendentemente, en vez de realizar un giro hacia las dimensiones más folklorizantes de la cultura, continuó la apuesta por la modernidad, de manera incluso más desafortunada que en la etapa anterior, lanzándose a la promoción de grandes eventos y contenedores culturales especialmente en sectores como las artes plásticas o el teatro (Rausell, 2006). Efectivamente, la derecha local pretendía recolocar a Valencia en una red global de eventos culturales y turísticos, algo muy acorde con la intensificación a gran escala de los procesos de globalización y de conectividad cultural.

Se produjeron una serie de candidaturas para eventos deportivos o culturales (Juegos del Mediterráneo, capital Cultural de Europa, sede del Festival de la Canción de la OTI), se plantearon nuevos eventos como la Bienal de Valencia o Valencia III Milenio y se inauguró alguna gran obra como el *Palau de Congressos*, ideado por Norman Foster. Aunque los nuevos planes se trazaron en duro enfrentamiento con los agentes sociales y las élites intelectuales y académicas, siguieron adelante y se intensificaron, ampliando sus vuelos y ambiciones, fruto esencialmente de la cómoda mayoría absoluta que el Partido Popular comenzó a disfrutar a partir de 1999, pues anteriormente gobernó en coalición con el regionalismo conservador de Unió Valenciana.

Sin desatender la veta populista y anticatalanista que tan buenos resultados electorales diera a la derecha desde la transición, el nuevo gobierno del Partido Popular se lanzó a redefinir los perfiles culturales, urbanísticos y turísticos de la ciudad de Valencia, constituyendo la Ciudad de las Artes y las Ciencias el principal elemento referencial, hasta el punto de que en muy poco tiempo se ha convertido en un marcador de la identidad valenciana al mismo nivel que la Valencia patrimonial y artística. En los últimos ocho años este proyecto emblemático se ha consolidado y casi acabado, transformando radicalmente todo el entorno urbano adyacente. El complejo consta hasta el momento de cinco grandes elementos: *L' Hemisfèric*, inaugurado en 1998, donde se proyectan películas en formato IMAX y Laserium de última generación; el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe (inaugurado en 2000), con más de 30.000 metros cuadrados dedicados a la divulgación científica y tecnológica; *L' Umbracle*, que alberga en su interior un enorme aparcamiento y que en su exterior es un jardín central arbolado; *L' Oceanogràfic*, un acuario de más de 110.000 metros cuadrados con representación de los principales ecosistemas marinos del planeta; y el *Palau de les Arts Reina Sofía* (inaugurado en 2006), un auditorio múltiple de cuatro salas que permiten la representación de arte clásico y contemporáneo de ópera, danza y teatro. Como señala Rausell (2004), la Ciudad de las Artes y las

Ciencias (*Ciutat de les Arts i les Ciències*) ha relanzado mundialmente la imagen de Valencia insertándola en los grandes circuitos de turismo cultural. De hecho, en la publicidad a escala mundial la Ciudad se ha convertido en un referente icográfico de la modernidad occidental. Así, si tradicionalmente Valencia había sido un destino turístico urbano de signo convencional, ligado al turismo de negocios, desde finales de los años noventa se adivina una notable transformación en la caracterización del perfil turístico y ya comienza a hablarse de Valencia como un destino de turismo urbano y cultural en un sentido más conocido. Como ha subrayado Rausell (2004) que ha estudiado este fenómeno en profundidad, para explicar también este crecimiento

[...] cabe destacar el esfuerzo realizado por la ciudad de Valencia en la construcción de determinadas infraestructuras especializadas y directamente relacionadas con el turismo de ocio, de negocios y de congresos, así como en tratar de conseguir 'nominaciones' para eventos internacionales.

De este modo, el ocio parece convertirse en un elemento central en las estrategias de marketing de los espacios y compite por atraer inversiones, residentes de elevados ingresos y profesionales muy cualificados o bien acontecimientos de impacto internacional (competiciones deportivas, eventos culturales, equipamientos singulares, etc.).

Esta nueva dinámica se engloba dentro de lo que Sorribes (2006) ha llamado las ciudades temáticas –de hecho habla de una Valencia temática–, que han proliferado en la Comunidad Valenciana, algunas de ellas consolidadas y otras tan sólo proyectadas, como es el caso de la Ciudad de Vacaciones Marina d'Or (complejo privado), el Circuito Ricardo Tormo de Cheste, la Ciudad de las Lenguas en Castelló de la Plana, la *Ciutat del Teatre* en Sagunt, la *Ciutat de la Llum* (Ciudad de la Luz, orientada al cine) en Alicante o la *Ciutat de la Justícia* en Valencia. La tematización de la ciudad de Valencia se consolida y amplía con los proyectos de la Copa de América de 2007 y 2009 (que reconvierten la fachada marítima en un gran complejo temático de ocio y deportes marítimos), el circuito urbano de Fórmula 1 para 2008 y años sucesivos, la construcción de un Ágora en la Ciudad de las Artes y las Ciencias donde se disputará el Masters ATP de Tenis o el reciente acuerdo entre la Generalitat Valenciana con la compañía MTV para celebrar en el exterior de la Ciudad de las Artes y las Ciencias el MTV Winter, un festival de música al más alto nivel internacional. Para Sorribes, esta tematización ha ido a la par que la proliferación de grandes centros comerciales y de ocio en las zonas de entrada de Valencia, la expulsión hacia la periferia de la práctica totalidad de la industria y la especialización de la ciudad en espacios cada vez más multifuncionales.

Deben destacarse varios hechos en relación con la caracterización de la nueva "área global" de Valencia: las actividades de la Copa del América tienen lugar en el nuevo Puerto de Valencia, muy cerca de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en la cual se celebra también la *Campus Party*, una gran concentración de jóvenes dedicada a la electrónica y a la informática; el circuito urbano de Fórmula 1 transcurrirá entre ambas zonas; y el Ágora estará justo en medio de la Ciudad. Por si eso fuera poco, en 2006 tuvo lugar la visita el papa Benedicto XVI

a Valencia (la única ciudad española que visitó) para celebrar el Encuentro Mundial de las Familias en una gran explanada situada en el cauce del río, en plena ciudad de las Ciencias. Además, todos estos eventos deportivos, musicales y religiosos tienen un cobertura mediática global. Piénsese, por ejemplo, en el seguimiento de la Fórmula 1 en el único circuito urbano del mundo, además del de Mónaco, o en el Masters ATP de Tenis, el Festival MTV Winter o la Copa del América, que además atraen a miles de turistas de lujo (de hecho se ha incrementado enormemente el turismo de trasatlánticos de lujo en el puerto de Valencia) y a profesionales y ejecutivos de la más alta calificación.

Según Rausell (2006) todo este proceso de *imageening* de la ciudad de Valencia ha generado su reposicionamiento en el marco de las ciudades que compiten por asignarse la etiqueta de “ciudad global”. De este modo, aunque no de una manera del todo planificada, Valencia está experimentando un tránsito efectivo hacia la “ciudad global”, pese al disenso de les élites culturales, intelectuales y académicas o las iniciativas de los movimientos sociales ciudadanos. Por ello bien se puede decir que el epicentro material y simbólico de esta reconfiguración de la ciudad de Valencia en clave global se ubica en la zona de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, que como consecuencia ha generado la absoluta transformación de los espacios urbanos adyacentes, a uno y otro lado del río. De este modo han desaparecido los antiguos paisajes decadentes, pese a algunos restos cercanos al ecosistema de la huerta, y se han desarrollado entornos caracterizados por complejos residenciales de alto *standing*, grandes torres de rascacielos, centros comerciales de diseño para un alto poder adquisitivo y un centro de negocios subsidiario pero en crecimiento, justo al lado de la recién inaugurada Ciudad de la Justicia, enorme complejo arquitectónico donde se concentra toda la actividad judicial de la ciudad y la provincia. De este modo, el Museo Fallero, que cuando se instaló en 1970, y hasta bien entrados los años noventa, permaneció enclavado en la periferia de un barrio obrero y junto a un entorno degradado, se ubica en la actualidad en plena “zona global”, que es la que proporciona a Valencia su proyección mundial más conocida. Ello, evidentemente, plantea importantes retos e interrogantes a dicho Museo, en tanto conecta con otro factor decisivo, como es la creciente globalización de los patrimonios festivos.

5. LA GLOBALIZACIÓN DEL PATRIMONIO FESTIVO: EL MUSEO FALLERO EN LA ENCRUCIJADA

La cultura contemporánea es una cultura altamente mediatizada, hasta el punto de que la mediatización se sitúa en la misma base de la globalización cultural. En la medida en que el patrimonio cultural, tanto el nacional como el mundial, es transmitido por los diversos medios a públicos heterogéneos ubicados en localidades muy diferentes, dichos medios consiguen crear una identificación emocional, moral o turística entre los bienes patrimoniales expuestos y una comunidad mediática compleja, lo que no hace sino generar nuevas oportunidades de acción a distancia sobre el patrimonio. Esto es lo que se conoce como la desterritorialización del patrimonio cultural, que expresada en términos de homogenización, diferenciación e hibridación plantea paradójicamente procesos

de reterritorialización a través de medios desterritorializados. Del mismo modo ocurre con las otras dos dialécticas de la modernidad cultural globalizada: la que se da entre procesos de destradicionalización y retradicionalización (en un entorno moderno y modernizador) y la que acontece entre procesos de desencantamiento y reencantamiento (generado a través de medios en última instancia racionalizadores y desencantadores) (Hernández i Martí, 2006).

En el marco de la globalización y la desterritorialización cultural las ciudades adquieren un papel protagonista y el turismo aparece como un importante indicador del éxito del posicionamiento en la jerarquía urbana (Rausell, 2007). En unas sociedades modernas y globalizadas, marcadas por la condición líquida de las relaciones sociales (Bauman, 2003) y por el aspecto altamente cambiante y "movedizo" de sus entornos urbanos (Delgado, 2007), los museos se plantean como un elemento de anclaje, representación y expresión de la excelencia urbana en la red global. Como ha insistido Rausell (2007), en la estrategia de tránsito hacia la ciudad global el museo cumple con varios requisitos para condensar y visualizar la dimensión simbólica de una ciudad, en su doble aspecto de multiproducto y multifunción. Desde ese punto de vista, el museo actúa como señalizador y vehículo de *city marketing* y colabora de alguna forma en los procesos de regeneración urbana a través de su impacto económico. Por otro lado, el museo y su discurso museográfico generan ámbitos sociales alrededor de mensajes y contenidos que redefinen o refuerzan la cohesión social del espacio. Por último, el museo actúa como artefacto para satisfacer las demandas culturales de la ciudadanía y la calidad de vida en las ciudades.

Sin embargo, las consideraciones anteriormente señaladas, válidas para los grandes contenedores museísticos, ya sean los clásicos reestructurados o los de nuevo cuño espectacular y mediático, plantean aspectos problemáticos en el caso del Museo Fallero, pese a estar éste plenamente inmerso en el área de ocio y turismo global delimitada por el impacto de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Debe recordarse el hecho de que formalmente el Museo Fallero no es un museo, ni tan siquiera ostenta la condición de colección museográfica permanente, y ello pese a haber recibido a lo largo del año 2006 un total de 70.000 visitas. Así, aún después de las reestructuraciones realizadas a finales de los años noventa para agilizar el discurso museístico y mejorar la conservación de sus piezas, y pese a la edición de un amplio catálogo de las mismas, lo cierto es que hoy en día el Museo Fallero sigue compartiendo espacio con la sede de la Junta Central Fallera y dispone cada vez de menos margen para su previsible ampliación. Se realiza un mantenimiento de la colección y, ciertamente, el Museo atrae la curiosidad de visitantes extranjeros, cada vez más, que desembarcan cerca de la zona de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Sin embargo, pese a la creciente centralidad turística y simbólica de ésta en términos glociales, el Museo Fallero parece haber quedado un tanto descolgado, debido a un cierto desfase en cuanto al aprovechamiento de sus potencialidades.

De alguna manera, todavía no se ha calibrado la importancia de un museo absolutamente singular cuya colección podría aportar un importante complemento al conjunto patrimonial y turístico que le ha ido creciendo alrededor, ya

que contiene, inscrita en los mismos *ninots indultats*, la historia de la interacción simbólica entre lo local y global a través del marco festivo, mostrando reapropiaciones y reinterpretaciones, y acercándonos al cambio de los gustos populares en relación con la recepción diferenciada de los gustos modernos de masas, estimulados por las grandes industrias culturales, especialmente por el cine. Dicha historia y dicha interacción no parece estar explotada en todas sus posibilidades, y aun las estrictamente referidas al contexto fallero no parecen lo suficientemente aprovechadas, al faltarles una contextualización y una explicación especialmente dirigidas a los visitantes foráneos.

Estas circunstancias, unidas a la creciente glocalización de las Fallas, parecen situar al Museo Fallero en una suerte de encrucijada. Pues, por una parte debe tenerse en cuenta que la fiesta de las Fallas, especialmente a raíz de la progresiva proyección global de Valencia, está atrayendo a una gran cantidad de visitantes, no sólo turistas convencionales, sino también a jóvenes visitantes que vienen a la Semana Fallera a experimentar la fiesta mediterránea –generando también todo tipo de excesos. Asimismo, las Fallas poseen un gran potencial turístico por explotar, por lo que hay autores que reclaman la necesidad de repensar estratégicamente la fiesta fallera como atractivo turístico y señal de imagen urbana para posicionarse en el mercado turístico español e internacional (Nácher, 2001). Pero es que, además, las Fallas también están atrayendo a turistas selectos que buscan esa “autenticidad” festiva que siempre parece escapar de la mirada del turista de masas como consecuencia de la propia canalización y mercantilización de las fiestas, razón por la cual dichos turistas culturales intentan encontrarla en ámbitos “incontaminados” y realmente “populares” (Boissevain, 2005). La proyección mediática y espectacular de las Fallas también es un hecho, como se puede comprobar fácilmente en su presencia en Internet. No obstante, los discursos que articulan los dos museos falleros de la ciudad (el Museo Fallero y el Museo del Artista Fallero) adolecen de falta de planteamientos avanzados, más acordes con la nueva museología, y se muestran todavía lastrados por configuraciones anticuadas, poco didácticas y escasamente profesionalizadas. Las instituciones tampoco parecen resolver el limbo jurídico del Museo Fallero (que aparece así bastante desprotegido en su condición de patrimonio etnológico) al tiempo que se va haciendo evidente la necesidad de un replanteamiento integral de la propia estructura del museo, muy falta de infraestructuras técnicas, de estrategias modernas de marketing, de atención al visitante y de investigación aplicada al propio Museo.

En consecuencia, parece abrirse un periodo de obligada reflexión sobre el futuro del Museo Fallero, justo cuando se acerca el cincuenta aniversario de la creación de la *Exposició del Ninot* (1934) que dio origen a la actual colección. La Exposición se sigue desarrollando básicamente de la misma manera, con la elección de las piezas indultadas por votación popular, aunque ahora ésta se realice electrónicamente, por lo que el incremento de la colección está asegurado, tanto como lo está la problemática resultante de la falta de espacio del actual Museo Fallero. A su vez, la intensificación del carácter turístico y mediático del área privilegiada de la Ciudad de las Artes y las Ciencias es incontestable, razón por la cual la actual anomalía del Museo Fallero, presente físicamente

pero ausente realmente de la modernidad que impregna la futurista zona de Valencia, demanda cada vez con mayor urgencia una actuación que ponga a este museo la altura de la nueva situación creada, potenciando a un tiempo su especial singularidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÑO, Antonio. *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*, 1ª ed. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992; 383 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*, 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003; 232 p.
- BOISSEVAIN, Jeremy. "Notas sobre la renovación de las celebraciones populares públicas europeas". En: *Arxius de Sociologia*, nº 3, 1999. Valencia: Editorial Afers-Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València; pp. 53-67.
- . "Rituales ocultos. Protegiendo la cultura de la mirada turística". En: *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 3, nº 2, 2005; pp. 217-228.
- CRUZ, Manuel. *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, 1ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005; 282 p.
- CUISENIER, Jean. *Etnología de Europa*, 1ª ed. Granada: Editorial Comares, 2001; 200 p.
- DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, 1ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007; 275 p.
- GIDDENS, Anthony. "Vivir en una sociedad postradicional". En: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony y LASH, Scott. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, 1ª ed. Madrid: Editorial Alianza, 1997; pp. 13-73.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil M. *Falles i franquisme a València*, 1ª ed. Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 1996; 445 p.
- . "El patrimonio en la fiesta: una experiencia reflexiva de la cultura globalizada". En: *Salamanca, VIIº Congreso Español de Sociología*. (2002).
- (coord.). *El indulto del fuego. Catálogo comentado de la colección de ninots indultados del Museo Fallero. Volumen I (1934-1962)*, 1ª ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002; 250 p.
- (coord.). *El indulto del fuego. Catálogo comentado de la colección de ninots indultados del Museo Fallero. Volumen II (1963-1981)*, 1ª ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003; 350 p.
- (coord.). *El indulto del fuego. Catálogo comentado de la colección de ninots indultados del Museo Fallero. Volumen III (1982-2004)*, 1ª ed. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2005; 632 p.
- . "The desterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity". En: *Transfer. Journal of Contemporary Culture*, nº1. Valencia: Institut Ramon Llull-Universitat de València, 2006; pp. 91-106.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil M.; SANTAMARINA, Beatriz; MONCUSÍ, Albert; ALBERT, María. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, 1ª ed. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005; 301 p.

- Hernández, Gil M.: La ciudad y la fiesta glocal. La reconversión turístico-patrimonial del Museo...
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil M.; TEJEDA, Isabel; BORREGO, Vicent; HERRERO, Antonio; COLL, Josep J. "La festa popular i l'educació artística. El cas de la col·lecció de ninots indultats del Museo Faller de València". En: *1^{er} Congreso Internacional Museos y Educación Artística*, Valencia. (2006).
- HOMOBONO, José I. "Las formas festivas de la vida religiosa. Sus vicisitudes en la era de la glocalización". En: *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*. Donostia: Eusko Ikaskuntza nº 28, 2004; pp. 27-54.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, 1ª ed. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002; 284 p.
- INTERAGRUPACIÓ DE FALLES DE LA CIUTAT DE VALÈNCIA. "Estudi d'impacte econòmic social de les Falles de la ciutat de València". En: *Revista d'Estudis Fallers*, nº 6. Valencia: Associació d'Estudis Fallers, 2001; 25-33.
- JACKSON, Meter. "Cultures locals de consum en un món que es globalitza". En: *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 30. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007; pp. 90-107.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*, 1ª ed. Barcelona: Editorial Akal, 1998; 625 p.
- NÁCHER, José M. "Beneficis i costos de les falles per a la ciutat de València: una aproximació des de l'economia". En: *Revista d'Estudis Fallers*, nº 6. Valencia: Associació d'Estudis Fallers, 2001; pp. 8-13.
- RAUSELL, Pau. "La ciudad de las Artes y las Ciencias y el turismo cultural". En: FONT, Joan: *Casos de turismo cultural*, 1ª ed. Barcelona: Ariel, 2004; pp. 361-390.
- . "Consideraciones sobre el tránsito de Valencia hacia la Ciudad Global". En: *Ciudades. Políticas culturales para ciudades y ciudadanos*, nº. 71, 2006. México: Red Nacional de Investigación Urbana; pp. 26-34.
- . "Museos y excelencia en las ciudades". En: DD.AA. *Museos y ciudades. Nuevos escenarios para el desarrollo. XV Congreso mundial de amigos de los museos*, 1ª ed. Valencia: Xarxa de Museus-Diputació de Valencia, 2007; pp. 24-38.
- RITZER, George. *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*, 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2000; p. 254.
- . *La globalización de la nada*, 1ª ed. Madrid: Editorial Popular, 2006; 324 p.
- ROBERTSON, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*, 1ª ed. London: Editorial Sage, 1992; 250 p.
- SASSEN, Saskia. *Una sociología de la globalización*, 1ª ed. Buenos Aires: Katz Editores, 2007; 323 p.
- SORRIBES, Josep. *Les Valències: l'urbs poliédrica*, 1ª ed. València: Editorial Faximil, 2006; p. 250.
- TOMLINSON, John. *Globalización y cultura*, 1ª ed. México: Editorial Oxford University Press, 2001; 264.