

¿Campo artístico o tótems de un grupo de estatus? Ritual tradicional, innovación estética y reproducción social en las Fallas de Valencia *Artistic field or status group totems? Traditional ritual, aesthetic innovation and social reproduction in the Fallas de Valencia*

Joaquim Rius-Ulldemolins

 <https://orcid.org/0000-0003-0582-2786>

Universitat de Valencia, España.

joaquim.rius@uv.es

Veronica Gisbert-Gracia

 <https://orcid.org/0000-0003-4867-2167>

Universitat de Valencia, España.

veronica.gisbert@uv.es

Recibido: 15-07-2019
Aceptado: 09-09-2019



Resumen

¿Pueden ser analizadas las fallas de Valencia con el concepto de campo artístico de Pierre Bourdieu? Esta cuestión ha sido abordada otras veces, pero ha obtenido una respuesta axiomática, considerando sólo su vertiente artística. Sin embargo, entendemos que, a diferencia de los campos artísticos modernos, en las Fallas y otras fiestas tradicionales no podemos constatar una dinámica de autonomización social ni una dinámica de oposición entre arte burgués y arte puro o la sustitución de vanguardias. Por el contrario, el dominio de los Fallas de la elite refleja la heteronomía del mundo fallero respecto del campo económico y social. Por ello a partir de datos cuantitativos y cualitativos el artículo analiza los límites de la aplicación de la herramienta heurística bourdiniana para la cultura festiva y propone el concepto de Randall Collins de ritual de interacción, derivado de la sociología de la religión de Durkheim, cuya perspectiva conflictivista permite comprender su efecto delimitador y jerarquizador de los grupos sociales. Aplicado en el caso de las Fallas nos habilita a comprender su instrumentalización en la reproducción del orden social en una vertiente neotradicionalista y conservadora.

Palabras clave: campo artístico, ritual, identidad, reproducción social, Bourdieu, Collins.

Abstract

Can Valencia's Fallas be analysed through Bourdieu's concept of artistic field? This question has been addressed at other times, but it has obtained an axiomatic response considering only its artistic side. However, we understand that unlike modern artistic fields, Fallas and other neo traditionalist festivities it cannot be observed a dynamic of autonomization among social fields or an antagonistic opposition and substitution of vanguards. On the contrary, the elite's Fallas domination reflects the heteronomy of the fallero world with respect to the economic and social field. Therefore, based on quantitative and qualitative data, the article analyses the limits of the application of the bourdinian heuristic tool for festive culture and proposes Collins' concept of interaction ritual derived of Durkheim's sociology of religion, but whose conflictive perspective turn allows understanding its delimiting and hierarchizing effect of social groups. Applied in the case of Fallas allows us to understand the reproduction of social order in a neotraditional and conservative side.

Key words: artistic field, interaction ritual, identity, social reproduction, Bourdieu, Collins.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología | 3. La noción de campo, las reglas del arte y su aplicación limitada al ritual festivo | 4. La perspectiva conflictiva del ritual festivo como fundamento micro de la dominación | 5. La génesis de las fallas: el ritual de interacción | 5.1. Fallas y heteronomía del campo respecto al campo económico | 5.2. Ritual de interacción y jerarquización de la ciudad | 5.3. ¿La innovación estética en las fallas, la Rive Gauche del mundo fallero? | 6. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Rius-Ulldemolins, J. y Gisbert-Gracia, V. (2020): "¿Campo artístico o tótems de un grupo de estatus? Ritual tradicional, innovación estética y reproducción social en las Fallas de Valencia", *methaodos. revista de ciencias sociales*, 8 (1): 22-36. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.307>

1. Introducción

¿Pueden las fallas ser consideradas un campo artístico? Una pregunta que ya ha sido hecha con anterioridad, pero que erró bajo nuestro punto de vista en su planteamiento y respuesta (García Pilan, 2011). Sin embargo, ciertamente esta pregunta suscita un interesante reto teórico y empírico para las ciencias sociales al plantear hasta qué punto un marco teórico como el bourdiniano puede ser útil para interpretar todos los fenómenos culturales. Así mismo, este debate puede extenderse a la cuestión de, hasta qué punto, los conceptos bourdinianos son adecuados para los fenómenos simbólicos anclados en rituales festivos de tipo tradicionalista –o con más precisión, neotradicionalista, al ser producto de evoluciones del ritual desarrolladas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Ariño Villarroya, 1988, 1992a)–.

En primer lugar, el artículo abordará con el análisis del concepto de campo y su valor como herramienta heurística en el ámbito artístico y su aplicabilidad a la cultura festiva. Mostraremos, por lo tanto, las limitaciones de este concepto y a continuación argumentaremos por qué creemos que el concepto de ritual de interacción de Collins es más adecuado que el concepto de Pierre Bourdieu para interpretar las Fallas de València. Por ello desarrollaremos su concepción del ritual para la creación de un foco compartido y sus efectos de reforzamiento del dominio social y político por parte de grupos de estatus, como entendemos que son las comisiones falleras. En segundo lugar, a partir de una combinación de análisis de datos cuantitativos, mapas, imágenes y de datos cualitativos extraídos de grupos de discusión se analizarán las fallas desde una perspectiva de la sociología de la cultura. En primer lugar, se indagará acerca de los aspectos clave de un campo artístico según la definición de Pierre Bourdieu (2002) y se contrastará con la realidad de las fallas en los siguientes aspectos: 1) La autonomía respecto a otros campos sociales; 2) la generación de una lógica propiamente fallera; 3) la competencia entre los dominantes y los aspirantes; 4) la presencia de los intermediarios y las formas de valoración; y 5) el surgimiento de oposiciones entre los dominantes y los nuevos aspirantes a partir de la innovación estética. Además, a continuación, se analizarán las fallas desde la concepción de Randall Collins (2009) centrándonos en la Ofrenda a la Virgen y se destacará la relación del ritual de interacción como una base para el conflicto y la dominación social de la élite. Desde esta perspectiva teórica se interpretará la continuidad de la tradición y el conservadurismo social y estético como producto de su instrumentación para la reproducción del orden social.

2. Metodología

Esta evaluación del rendimiento analítico de las dos teorías no será un ejercicio de especulación teórica, sino se basará en los resultados de una extensa investigación coordinada por Verónica Gisbert y Joaquim Rius-Ulldemolins y que ha contado con la participación de seis investigadores/as en el marco del Centro de Estudios sobre Cultura, Poder e Identidades (Universitat de València) desarrollada entre febrero y noviembre de 2018 por encargo del Ajuntament de València. Así mismo, el artículo se enmarca en el proyecto de investigación sobre las nuevas políticas culturales urbanas financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Referencia RTI2018-096299-B-I00) dirigido por Joaquim Rius-Ulldemolins y Arturo Rubio Arostegui.

Así pues, se ha realizado un análisis sistemático combinado, cuantitativo y descriptivo de los monumentos falleros, a la vez que se elaboraba un dossier fotográfico. Durante la celebración de las Fallas 2018, con la colaboración de un equipo de 14 personas, se realizó una observación que nos permitió abarcar toda la cartografía de la ciudad y analizar 207 fallas del total de 380. Además, se realizaron 12 entrevistas semiestructuradas a personas relevantes de la fiesta y se convocaron seis grupos de discusión, entre mayo y octubre de 2018. Los discursos que emergieron en los grupos de discusión son el foco de este artículo. Los grupos fueron diseñados con el objetivo de hacer emerger los diferentes discursos latentes más relevantes en relación con nuestro objeto. Por lo tanto, el primer paso fue identificar los colectivos que podían tener diferentes lecturas por su posición en la estructura social y discursiva en referencia a las Fallas de la ciudad de Valencia.

El diseño de los grupos garantizó la homogeneidad grupal, para que las personas participantes se sintiesen cómodas y no cohibidas, ayudándonos así a llegar a sus actitudes, valores y expectativas. Al tiempo que se apostaba por cierta polaridad, que buscaba el debate espontáneo y un poco apasionado para hacer aflorar información oculta. Por ello, se han configurado grupos diferentes por sexo y optamos por separar las personas que están más vinculadas a las fallas de las que no, tal como muestra la Tabla 1.

Tabla 1. Grupos de discusión (GD) desarrollados en la investigación sobre las Fallas (2019)

	<i>Falleros</i>	<i>No falleros (relación con las fallas)</i>	<i>No falleros (sociedad civil)</i>
Mujeres	DG 3	DG 1	DG 5
Hombres	DG 4	DG 2	DG 6

Fuente: Elaboración propia.

Los resultados fueron codificados a partir de las categorías previamente establecidas acerca de los procesos y participantes en los rituales y la generación de símbolos, especialmente, su relación con la identidad colectiva y la relación con el poder político y económico. Las interpretaciones de este material fueron discutidas por el grupo de investigación y las conclusiones son las que presentamos a continuación.

3. La noción de campo, las reglas del arte y su aplicación limitada al ritual festivo

La noción de campo bebe en gran parte en la aportación teórica de Max Weber que ha influido en la mayoría de las corrientes de la teoría sociológica actual (Collins, 1987) y ciertamente puede considerarse uno de los padres de la sociología de las artes actual, siendo su aportación una crítica a la idea integrada de la evolución del arte y la sociedad, de la concepción del reflejo así como de las lecturas internalistas de la evolución del pensamiento y del arte (Weber, 1944: 19). Así, una de las contribuciones de Weber es el análisis de desarrollo del mundo artístico en la Modernidad como un proceso de racionalización que implica sistematización, normativización, delimitación competencial, etc. Una consecuencia fundamental de este proceso es la diferenciación entre esferas sociales: esfera económica, esfera política, esfera artística, etc. Así, en una sociedad poco racionalizada las esferas de la política, la religión, la ciencia o el arte están poco delimitadas y se mezclan fácilmente, como, por ejemplo, el bardo que mezcla funciones simbólicas, políticas y religiosas (Williams, 1994). Por el contrario, en las sociedades modernas cada una de estas áreas está relativamente desligada y aspira a fijar sus propios criterios diferenciados a veces en oposición a las normas de otras esferas. De este modo, el mundo artístico desarrolla la lógica de las artes, que se opone a aquellas de la política, las normas científicas e incluso a las reglas de lo considerado como bello o de buen gusto (Bourdieu, 2002). Así, *eigengesetzlichkeit* es el término alemán para señalar esta lógica intrínseca de las esferas sociales, que conlleva señala la inevitabilidad de los conflictos radicales entre esferas de valor es la tendencia de las esferas de valor para convertirse en dominios cada vez más autónomo de pensamiento, acción y pasión (Oakes, 2003).

La generación de esferas presupone una institucionalización interna, con el surgimiento de un grupo social especializado que la estructura y la regula. En este espacio social: 1) se desarrolla uno al grado de diferenciación entre papeles y esferas institucionales en lo que estos nuevos agentes no tienen sólo un papel delimitado y pasivo sino que sus descripciones de los nuevos campos se desarrollan como formas de definición de lo que debe ser el campo delimitando y expandiendo los ámbitos de actuación, como por ejemplo, los artistas respecto a sus mecenas y las autoridades religiosas o políticas (Bourdieu, 2013). 2) Los papeles no se desarrollan en función de los grupos primarios y particularistas, sino a partir de criterios que se basan en ciertos elementos universalistas, reclamándose por lo tanto como espacios culturales universales, como la *Republique Mondiale des Lettres* (Casanova, 2001). 3) En estos nuevos campos, los grupos de los diferentes campos necesitan para desarrollar sus objetivos cooperar con otras actividades especializadas y expertos y, al mismo tiempo, hay una competencia entre varios grupos sobre el orden y la prioridad, los diversos objetivos y los recursos necesarios para conseguirlos (Eisenstadt, 1973). Será sobre esta base de la teoría weberiana de la autonomía de las esferas sociales y sus desarrollos contemporáneos que se asentará la sociología del arte contemporánea, como la sociología el arte estructuralista desarrollada posteriormente por Pierre Bourdieu (1976).

Por otra parte, el concepto de campo de Bourdieu, además de la tesis weberiana de la diferenciación de las actividades sociales (Weber, 1944), recoge las teorías durkhemianas respecto a la diferenciación social del trabajo (Durkheim, 1993). Sin embargo, lejos de la visión complaciente de estos procesos de diferenciación e interdependencia desarrollados por el funcionalismo que esconde los efectos del poder y la

dominación (Rueschemeyer, 1977), el concepto de campo presupone efectos de competencia y dominación (Bourdieu, 2008).

Por otra parte, Bourdieu adopta en parte la distinción weberiana de sus trabajos de sociología comparativa de la religión entre sacerdotes y profetas (Weber, 1998). En sus análisis de la génesis del campo artístico a mediados del siglo XIX, Bourdieu (2002) diferencia entre los partidarios del orden artístico, los académicos (que podemos asimilar a los "sacerdotes" del sistema artístico), y los artistas que a partir de una nueva concepción de la función del arte y que promueven una ruptura del antiguo orden y anuncian el advenimiento del nuevo sistema del mercado del arte (los "profetas" del campo artístico). Así, con la noción de heresiarcas, Bourdieu designa a los "profetas" que consiguen realizar una revolución simbólica, porque al mismo tiempo que cambian el sistema también consiguen transmutar la forma de percepción de las obras artísticas, como es el caso de Flaubert o Manet (Bourdieu, 2013).

Una adaptación del esquema de Bourdieu a las manifestaciones de cultura popular ha sido la de Francisco Aix Gracia (2014) al caso del flamenco. En este análisis este sociólogo construye una modificación conceptual del esquema bourdinano en el que asimila las posiciones dominantes en el campo artístico como ortodoxos y herejes a los pretendientes al acceso al campo o a revertir el orden del campo basado en una estrategia de subversión del orden simbólico (Aix Gracia, 2014). Ciertamente, Bourdieu ha utilizado esta oposición en relación con las estrategias de mantenimiento de la *doxa* y de los criterios de valoración artística (Bourdieu, 1990). Sin embargo, en el esquema de Aix, seguido por otros (García Pilan, 2011), la apelación al orden de los dominantes en el espacio cultural festivo no se realiza en base a los valores simbólicos abstractos, universales y a una apelación carismática de la originalidad y valor artístico de la aportación. Sino que la llamada al orden de los dominantes se basa en los valores otorgados al mantenimiento de la tradición. Mientras que, en el primer caso, la valoración se basa en el principio moderno del campo de la individualidad y el carisma, en el segundo se apela a los principios de la comunidad y legitimidad en base a la tradición y su santidad. Unos principios, como señala Weber, opuestos y que generan principios de acción social y responden a lógicas institucionales distintas (Weber, 1944).

Por lo tanto, esta asimilación entre los campos artísticos y los rituales tradicionales nos parece forzada. Por ello, la aplicación de la noción de campo a los rituales festivos produce una deformación del concepto puesto que la apelación pura a la legitimación tradicional no es un argumento de autoridad en el campo artístico. Al contrario, el mundo artístico en el siglo XIX y XX precisamente se ha caracterizado por su carácter antitradicionalista y su rechazo a la ortodoxia y la repetición (Rosenberg, 1959). Por el contrario, el carácter abierto a las innovaciones y su dinámica de renovación permanente lo convierten en un espacio institucionalmente inestable y plural (Becker, 1984; Moulin, 1997). En el campo artístico moderno es imposible mantener una ortodoxia o una norma tradicional, más allá de la norma de no tener normas, de la "tradición de la innovación" (Rosenberg, 1959); por lo que constituye un mundo social caracterizado por una "anomía institucionalizada" (Bourdieu, 1987).

4. La perspectiva conflictiva del ritual festivo como fundamento micro de la dominación

Es conocida la tesis de Durkheim acerca del rito como forma de fundamentación de la sociedad, no sólo a nivel simbólico, sino también como base del intercambio económico y la estructura política (Collins, 1992; Durkheim, 2007). Ello nos permite comprender que la sociedad no se apoya en una base consciente y racional como se asevera desde tesis racionalistas y utilitaristas (Collins, 1992). De esta manera, el ritual es un mecanismo que produce ideas cargadas de significado social y de fuerza emocional. Un fenómeno que no solamente se produce en las sociedades premodernas, también en las sociedades contemporáneas, aunque las representaciones colectivas se presentan como fruto del pacto social o de instituciones racionales (Claval, 1980). En definitiva, la energía emocional del rito tradicional crea o refuerza unas categorías de pensamiento que estructuran la percepción y la clasificación de los individuos que participan en ellos (Lizardo, 2004). Al establecerse unas categorías mentales a partir de los rituales y la estructura social y de poder que el rito genera, éstas se convierten en una *doxa* o pensamiento dominante inconsciente y en buena medida invisible (Bourdieu y Boltanski, 1976; Bourdieu, 1977).

El ritual social en el ámbito festivo sería, por lo tanto, parafraseando los conceptos marxistas, uno de los factores infraestructurales que generarían la estratificación social y su legitimación (Collins, 1996). Y también serían en este sentido el marco de los conflictos sociales, tal y como muestra Numa Denis Fustel de

Coulanges en su obra *Ancient City* (1984). En esta obra, Fustel de Coulanges analiza como los ritos pueden conformar la noción de pertenencia a la colectividad local, incluyendo en el ritual a los considerados ciudadanos y excluyendo de ellos a los no ciudadanos por considerarlos inferiores o extranjeros (Fustel de Coulanges, 1984). Por otra parte, los festivales constituyen una ocasión para la exhibición de poder económico en la forma de ostentación, de un consumo conspicuo analizado por Veblen (1899). Ello se materializa en el ofrecimiento de donativos, sacrificios o la provisión de comida y bebidas a toda o una parte de la población, que habilitan la satisfacción de deseos y la exaltación colectiva (Picard, 2016). Así mismo, se desarrollan también ejercicios de destrucción de la riqueza, que en algunos casos pueden también ejercer de rituales de purificación o de castigo a los considerados culpables, como es el caso de las fallas con la quema de los ninots (Picard, 2016).

Además, la estratificación también se basa con los rituales de poder que implica un *continuum* en el que unas clases dan ordenes, otras forman parte de cadenas e instituciones que desarrollan estas órdenes y otros solamente cumplen y obedecen. De este modo, es necesario superar la visión orgánica y unitaria de la comunidad acerca del ritual festivo y comprender su papel fundamental en la estratificación según estatus y poder (Collins, 1996). Siendo esta una dimensión esencial de la estratificación, puesto que los grupos de estatus son más fundamentales que las clases ya que éstas sólo pueden surgir de los primeros (Weber, 1944). Así, los grupos de estatus, que continúan siendo fundamentales en la estructuración social contemporánea, constituyen comunidades asociadas por estilos de vida y se rigen por ciertos códigos de honor (Lamont, 1992). En este sentido, los grupos participantes en las fiestas tradicionales constituyen grupos de estatus en cuanto comparten una creencia en la santidad de unos valores asociados a un estilo de vida tradicional, en el que puede existir una lógica teóricamente comunitarista o relativamente igualitaria. Ello, sin embargo, no debe hacernos olvidar su función, presente en otros grupos de estatus analizados por Mauss (1981), en el que la dinámica de intercambios rituales en forma de redistribución de riquezas y regalos entre los seguidores comporta, sin embargo, un efecto jerarquizador que obtiene el beneficio adicional del prestigio o en términos bourdianianos, un capital simbólico (Bourdieu, 1972). El hecho de ser el centro del ritual ofrece beneficios políticos en términos de estatus políticos, siendo este mayor cuando más seguidores se logra reunir. Al contrario, los excluidos del ritual y de la energía emocional compartida se ven desmoralizados. Por lo tanto, el ritual es un elemento central en la estratificación social (Collins, 2009).

5. La génesis de las fallas: el ritual de interacción

Se suele presentar a las fallas como una festividad generada por la iniciativa popular y con un carácter marcadamente irreverente y hasta satírico con el poder (Hernández i Martí, 2011). Además, se las puede comparar con otros rituales asociados con el calendario del cambio de estaciones, que combinan el corte de un árbol y la plantación de un tótem (normalmente un árbol o fallas de madera) en el centro de la vida social (habitualmente desde el campo a la plaza mayor) en los que son interpretadas como rituales de purificación y renovación (Bono, 2015). Sin embargo, esta veta popular en el caso valenciano fue cooptada y ennoblecida por las clases altas de la ciudad para ser instrumentalizada como una forma de condensar el regionalismo y exhibir así la dominación simbólica de esta élite sobre la ciudad (Ariño Villarroya, 1992b). Además, en el franquismo se produce una verdadera refundación de la fiesta, que consiste en un control de las autoridades locales a través de la Junta Central Fallera y de la invención de la tradición de la Ofrenda a la Virgen de los Desamparados que se convertirá, *de facto*, en el acto central de la fiesta y que daría un giro conservador y religioso al ritual festivo que se mantiene hasta la actualidad (Hernández i Martí, 1997). Es significativo que el momento de generación del canon fallero sea el primer franquismo: en este periodo artistas falleros como Regino Mas (Benifaió, 1899-Valencia, 1968) definen un estilo barroco y monumental que combina espectacularidad con derroche, en un tipo de estética muy coherente con la iconografía católica (Greeley, 2000). Por el contrario, fallas innovadoras como la diseñada por Salvador Dalí en 1954 son rechazadas, siendo consideradas incomprensibles e indignas de representar lo que ya entonces se presenta como una religión civil del valencianismo regionalista (Ariño Villarroya, 1992a).

Pese a esta instrumentalización de las Fallas por parte del franquismo, a la hora de producirse la transición democrática a finales de los años setenta, estas fiestas ya constituían un producto cultural con unas enormes potencialidades turísticas, con una creciente densidad de comisiones en toda la ciudad y una creciente competitividad por los premios. En este contexto se abrió la posibilidad de desarrollar las fallas

como una expresión propiamente artística. Así, en ese momento hubo la oportunidad de enlazar, sin la censura y el control de las autoridades franquistas, con en la lógica de diferenciación de esferas sociales propias de la modernidad cultural (Bourdieu, 1977). Así, se hubiera podido generar una lógica propiamente fallera de competición estética en el marco de una pugna por el control de un capital específico de un campo relativamente autónomo. Sin embargo, esta no fue la evolución de las fallas: en realidad el sector vanguardista continuó siendo minoría durante el siglo XX e inicios de siglo XXI y, como veremos, las fallas fueron dominadas por un sector fuertemente conservador en lo estético, organizados en la Asamblea de Presidentes de Fallas o en la Intergrupación de Fallas (Peiró et al., 2008).

Como vamos a mostrar a continuación, el mayor freno a esta autonomización de la lógica artística a partir de una tradición se debe a su función imbricación con la reproducción del ritual y de orden social. De este modo, el conservadurismo estético que se plasmó en una adopción de un estilo mezcla de barroquismo y estilo Disney en las figuras de los monumentos falleros o *cadafalcs* (Ariño Villarroya, 1992a; Hernández i Martí, 1996), y de una homogeneización de los procedimientos en base a unas plantillas estéticas repetitivas es debido a que el objetivo de las fallas no se centró en el juego y la competición estética. Sino que las fallas se continuaron basando en una interpretación de la fiesta como ritual de reforzamiento de la identidad comunitaria anclada en los encuentros cerrados al grupo fallero, en la organización de los desfiles y en rituales de comensalidad comunitaria que refuerzan las jerarquías sociales.

5.1. Fallas y heteronomía del campo respecto al campo económico

El concepto de campo artístico presupone el surgimiento de una lógica propia o *eigengesetzlichkeit*, que presupone un enfrentamiento a la lógica de otros campos y, especialmente, a la lógica del campo de poder y el campo económico (Oakes, 2003; Sapiro, 2013). En el campo artístico ello se ha expresado en el surgimiento de una legitimación propiamente artística, *l'art pour l'art*, que rechaza durante el siglo XIX y XX tanto las instrumentalizaciones políticas como la lógica del patronazgo económico, puesto que se entiende que estas limitan la libertad creativa (Dubois, 1999). Por el contrario, el mundo fallero es muy heterónimo respecto al poder económico y también al espacio de poder. Por ejemplo, la falla Convent de Jerusalem, la segunda falla más premiada (con un 20% del total de primeros premios) recibe las aportaciones económicas del clan empresarial Roig (propietaria del Mercadona), lo que nunca ha sido criticado ni puesto en cuestión en el mundo fallero. Es más, esta aportación es ostensiblemente recompensada: a cambio de las aportaciones, la comisión nombró Fallera Mayor en 1994 a la hija del empresario y el 2018 a la nieta, produciéndose así un reconocimiento social de la familia en el mundo fallero.

En este sentido, lejos de producirse una oposición entre el mundo artístico fallero y la elite social y empresarial, como en el mundo de la bohemia y la vanguardia artística (Graña, 1964), en el mundo fallero se produce una confluencia y retroalimentación entre estos ámbitos sociales en los que se intercambia recursos económicos con posiciones centrales en el ritual, que cargan emocionalmente a sus protagonistas de autoconfianza y les coloca en una posición central y de dominio simbólico (Collins, 1996). En este sentido, el mundo fallero no desestabiliza las lógicas de la dominación social y económica como si lo hacía el mundo artístico moderno (Graña, 1964), sino al contrario las refuerza y las legitima.

Por ello, la competición entre fallas no debe ser entendido principalmente como una disputa artística, sino que expresa una rivalidad entre las comisiones de la elite que están conformadas por empresarios que a través del ritual festivo ambicionan un protagonismo social. Como se afirma en un grupo de discusión:

de repente me he acordado de los años del boom inmobiliario, como entonces los empresarios constructores invertían en fallas y llegaron a hacer fallas de un millón de euros. Entonces como valor me ha venido muy a la cabeza la opulencia ¿no? un poco también... o sea que también suele mostrar desigualdad ¿no? quien tiene más, quién tiene menos... quién puede invertir más quien puede invertir menos (GD6).

El caso de la falla Nou Campanar también es muy revelador de la heteronomía del campo fallero respecto al campo económico y de poder. Esta falla fue creada en 2003 en el nuevo barrio de clase media alta surgido al calor de la burbuja inmobiliaria (Cucó i Giner, 2013). Liderada por Juan Armiñana, un empresario de la construcción obtuvo durante años 7 grandes premios, siendo de las únicas comisiones nuevas capaces de llegar a estas categorías, a partir de instalar *cadafalcs* de gran dimensión y de elevado

coste económico, que además requerían ser instalados en descampados, contraviniendo la lógica urbana de las fallas. No obstante, después de una década de hegemonía durante 2004 y 2009, el pinchazo de la burbuja inmobiliaria y la bancarrota de su promotor provocó la salida del empresario de la comisión en 2014. Frente a la caída del ingreso principal la falla se acercó a la sección experimental con un monumento muy polémico por ser pretendidamente conceptual en 2015. El monumento además resultó destruido por el viento, lo que anticipó metafóricamente la caída en desgracia y disolución de la comisión en 2016. Por lo tanto, el caso de la falla del Nou Campanar refleja la dinámica más caracterizada por Veblen sobre los efectos simbólicos en el dominio social del consumo ostentoso que por la dinámica de acumulación de capital simbólico (Quemin, 2005). En este sentido, la exhibición de despilfarro de la riqueza está en la base de un ritual de interacción que refleja su función de legitimación de la nueva élite y simboliza al mismo tiempo su caída con la crisis que afecto con la forma de una “tormenta perfecta” a Valencia (Boira Maiques, 2012).

A diferencia del mundo artístico, al menos en su momento de plenitud en la modernidad artística, en el que el capital económico invertido es rechazado como elemento de valoración del arte (Bourdieu, 2002), en el mundo fallero precisamente el capital invertido en la falla segmenta en categorías jerárquicas. La definición de las categorías superiores como la Especial o la 1a limita por lo tanto la competencia entre las comisiones que pueden acreditar el gasto económico ante la Junta Central Fallera, dejando por lo tanto el capital propiamente artístico en segundo lugar.

Así, entre las fallas existe una gran diferencia entre la Sección especial, la elite fallera que afirma gastar 200 mil euros (entre ellas, la del Convent de Jerusalem de la familia Roig) y la sección más modesta 8C que gasta menos de 2.300 euros. Por lo tanto, la competencia por el “capital fallero” no es abierta, sino que al segmentarse se concentra en las categorías más altas y, con ello no se establece un espacio social de luchas como presupone la noción de campo (Martín Criado, 2008). Por ello, no puede presuponerse en las fallas una lucha por el capital simbólico como hacen algunos autores por el simple hecho de elaborar colectivamente artefactos culturales (García Pilan, 2011). En este sentido el campo fallero ha elaborado una suerte de lógica interna o *eigengesetzlichkeit*, pero sin embargo esta lógica es muy dependiente de otras lógicas heterónomas del campo económico y social. Así, estas lógicas externas explican en gran parte la definición de una jerarquía en la que apenas hay cambios, como podemos ver en la Tabla 2.

Tabla 2. Primeros premios de las fallas de València (1942-2018)

Falla	Premios	%
Barcas	1	1,3
Mercé	2	2,6
Mercat Central	11	14,5
Dr. Collado	2	2,6
Na Jordana	14	18,4
Convent Jerusalem	15	19,7
Visitación Orihuela	1	1,3
Pilar	16	21,1
Bailen Xàtiva	1	1,3
Regne de València	1	1,3
Monestir de Poblet	3	3,9
Sueca Lit. Azorin	1	1,3
Nou Campanar	7	9,2
Cuba Lit. Azorin	1	1,3
Total	76	100,0

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Junta Central Fallera (2019).

El campo artístico se funda sobre la base de una institucionalización de la intermediación entre artista y cliente, y ello es central para los creadores puesto que les protege de las presiones de los clientes, les facilita unos ingresos más regulares y les conecta con redes de difusión artística y las instancias de consagración (Jeanpierre y Roueff, 2013). Así mismo, en el mercado artístico los intermediarios realizan la función de valorización de la obra de cara al mercado (los marchantes o agentes) o bien de cara al público experto y general (los críticos de arte). Por el contrario, en las fallas no existe estos agentes ni estos roles de intermediación: las comisiones falleras son las que contratan anualmente sus servicios. En este proceso, la innovación estilística ni la originalidad no es a menudo la prioridad de la comisión, con lo que se produce

un incentivo a la estandarización, la continuidad y hasta la repetición de los ninots año tras año de los mismos moldes prefabricados que abaratan los costes.

Hay estas fallas de poliespán... los *ninots* estos estandarizados y se hacen todos iguales... que un año está en una falla, un año está en otra... (GD5).

Por otra parte, si bien existen algunas instancias de valoración en general, estas no tienen el efecto de generar un campo competitivo en lo estético. Sino que, en general, en el ámbito de las grandes fallas se encarga el monumento a grandes empresas para gestionar los presupuestos elevados de centenares de miles euros (tiene que acreditar el gasto de un mínimo de 90 hasta 200 mil euros) y que implican a decenas de personas en el proceso de creación e instalación.

Si por eso está bien lo que decías antes de esa falla que decías que los falleros hacían con sus limitaciones sus propios monumentos... porque ahora yo creo que hay varias empresas que son artistas falleros que llevan grandes compañías que harán cincuenta monumentos, entonces al final todo está muy dominado por estas (GD5).

En el caso de las fallas que optan a los grandes premios, se produce una lucha encarnizada por el reconocimiento, lo que podríamos llamar el "capital fallero". Sin embargo, los premios no son otorgados por un jurado formado por personas con formación estética o artística. Al contrario, los méritos artísticos son ignorados, sino que el requisito es ser miembro de las fallas y haber sido jurados otras veces. De esta forma, se cierra la valoración a personas del campo artístico y se conforma con este requisito de experiencia previa la entrada a un pequeño grupo, con un papel central en el establecimiento de las jerarquías falleras. El resultado es que la valoración se establece generalmente en la espectacularidad de la falla y no en su aportación estética o innovación.

y después a las que le dan importancia es para hacerlo más grande y competir y ganar... que también esos entornos son muy competitivos. Pero personalmente me dejan indiferente... eh... no creo que aporten gran cosa... no se... / está todo muy enlatado, es todo muy repetitivo, es decir si hay un tema que... ha sobresalido durante el año pues ese es el tema en el que se focalizan todas las fallas... (GD5).

Por otra parte, en este ámbito se producen modas que no diferencian, sino que unifican, habiendo focalizaciones temáticas (el 2017 fue la temática japonesa) lo que limita la libertad del creador y limita los estilos estéticos. En definitiva, los artistas falleros no se enfocan en la *illusio* de acumular capital simbólico a partir de la competición creativa, sino que su objetivo es la satisfacción de la comisión fallera, de los jurados falleros y del turismo y los ingresos por entrada a los monumentos que generan. Por otra parte, según los grupos de discusión tampoco los *Casals fallers* están enfocados a la creatividad estética, sino en la generación de un ritual de interacción.

En el casal hay una cúpula que es el techo del casal, que es la que decide y los demás les da igual... ellos ponen su dinero, para pegarse la fiesta una semana al año... saben que durante esa semana van a tener la falla, los amigos y las cervecitas y tal... y les da exactamente igual... entonces ahí es donde se ha perdido realmente lo que estábamos comentando del origen de las fiestas centrado en la falla (GD5).

5.2. Ritual de interacción y jerarquización de la ciudad

El ritual de interacción tiene por objetivo crear un punto de atención compartida en el que a través de la generación de energía emocional se carga como un símbolo colectivo y sagrado al mismo tiempo (Durkheim, 2007). Sin embargo, como señala Collins (2009), este proceso se desarrolla como un proceso conflictivo que segmenta y jerarquiza socialmente al delimitar participantes o excluidos, organizadores y espectadores de los rituales. A ello nosotros añadimos que es un proceso que se puede visualizar en el espacio urbano como una forma de construcción social del espacio simbólico y, al mismo tiempo, la definición de centros y periferias culturales. Una definición simbólica que se suma y confirma las jerarquías sociales, como veremos en el Mapa 1 y la Tabla 3.

Mapa 1. Fallas especial y primera A en València (2018).



Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Junta Central Fallera (2018).

En el Mapa 1 podemos observar como la construcción de categorías de fallas crea unos centros y unas periferias que está en parte asociado con la centralidad urbana y al mismo tiempo define unas periferias y vacíos en la estructura urbana. En general, los distritos centrales acumulan las fallas mejor valoradas, la Fallas Sección Especial y 1ª. Ciertamente, hay algunas excepciones notables con fallas de la elite en zonas populares como *Poblat's Martíms*, *L'Olivereta* o *La Creu Coberta* y en barrios de clase media alta como *Antic Campanar* o la zona de la Avenida Blasco Ibañez o bien en zonas antiguamente populares pero gentrificadas actualmente como Russafa (Torres y García, 2014). Además, encontramos fallas de las primeras categorías en las nuevas zonas urbanas de Nou Campanar o la Ciudad de las Artes, surgidas al calor de la burbuja inmobiliaria. Por lo tanto, en general encontramos una asociación entre los barrios de clase alta y las fallas dominantes como vemos en la Tabla 3.

Tabla 3. Renta bruta media por distritos y Fallas Sección Especial y 1ª

	Renta bruta media	Fallas Especial / 1 A
46004-Pla de Remei	67261	1
46002-El Centro	57845	3
46010-Mestalla	47145	1
46005-Gran Vía	44045	4
46003-Carmen	40138	1
46023-La Crus Del Grao	35523	2
46001- El Pilar	33418	3
46008-Extramurs	32022	0
46021-Algirós	31670	1
46015-Campanar	30664	2
46007-Patraix	30442	0
46020-Benimaclet	29616	0
46012-La Albufera	28465	0
46013-Quatre	27507	0
46022-Ayora	26725	1
46006-Ruzafa	26679	2
46009-Marchalenes	25183	0
46011-Poblet Marítims	24293	2
46018-La Luz	24259	1
46014-Barrio de La Luz	23758	0
46016-Tavernes Blanques	23467	0
46026-Malilla	22991	0
46024-Nazaret	22879	0
46019-Torreíel	22831	0
46017-La Cruz Cubierto	22390	1
46025-Benicalap	22011	0
46035-Sant Pau-Benimanet	20694	0
Media	26566	

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Agencia Tributaria (2018) y la Junta Central Fallera (2018).

5.3. ¿La innovación estética en las fallas, la *Rive Gauche* del mundo fallero?

El uso del espacio urbano como una forma de visualizar las jerarquías culturales y los barrios artísticos es una metodología que autores, como Pierre Bourdieu, han utilizado para señalar las estructuras del campo artístico. En sus análisis los mapas de la localización de galerías de arte o teatros reflejan la estructura de oposiciones entre arte comercial, zona burguesa y *Rive Droite* vs arte vanguardista, zona bohemia y *Rive Gauche* (Bourdieu, 1977). El caso de las fallas, como hemos visto el mapa de la localización de las comisiones elitistas, refleja en buena medida la lógica de oposición del centro *versus* la periferia urbana y de la estratificación social entre el centro de la elite social y la periferia popular y no tanto una oposición entre fallas comerciales y dominantes *versus* comisiones vanguardistas y emergentes.

Sin embargo, es verdad que si ampliamos el mapa de las fallas a las consideradas experimentales, nos muestra una distribución que en cierta medida puede asemejarse a un campo al constituirse una dinámica oposición espacial entre las fallas dominantes del centro de la ciudad y l'Eixample, la zona central y de clase alta de la ciudad y las fallas de la zona del Botánico, el Carme que si bien son zonas céntricas son en origen zonas más populares (Cucó i Giner, 2013). En estas zonas podemos observar la existencia de fallas más innovadoras, vinculadas con la población artística que significativamente se ha instalado en estos barrios. En este sentido la artistización de las fallas tiende a producirse en los barrios cercanos a la institución señera del arte contemporáneo valenciano: el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

Mapa 2. Fallas Sección Especial y 1ª experimentales en la zona céntrica de València (2018)*



Fuente: elaboración propia a partir de datos de Junta Central Fallera (2018).

*las fallas experimentales están señalizadas con una estrella y el IVAM con un cuadrado.

Así, podemos encontrar en estos barrios un clúster de fallas experimentales en esta zona que comprende del *Botànic* y *El Carme* (Falla Corona, Falla Borrull, Falla Ripalda y Falla Lepanto-Guillem de Castro) y Estramurs (Falla Jesús y *Arrancapins*).

me llama la atención y me interesa bastante esos otros monumentos que les llaman experimentales que van... jugando con otras cosas o que van generando elementos culturales alrededor del propio monumento. Sobre todo, en las fallas del Carmen que... son más participativas, te invitan a entrar, a participar (GD5).

En este caso, las fallas son más conceptuales en su representación: desaparecen los *ninots* alusivos a personas reales, se desarrolla un lenguaje no figurativo y los materiales utilizados en la construcción del *cadafalc* son más sostenibles. Así, en estos casos podemos encontrar una recuperación de la vareta de madera y de la cera antes usada en las fallas anteriores a la guerra civil, en contraposición con el material derivado del plástico utilizado habitualmente, más moldeable pero contaminante al quemarlo; o bien los que se utilizan provienen del reciclaje de muebles antiguos, reivindicando así su origen de fiesta de los *fusters*. Sería en este caso una reivindicación de una esencia o una tradición antigua como una forma de combatir simbólicamente el dominio de la sección especial al acusarlo de repetitivo y poco innovador. Así, podemos comparar esta estrategia con la de las vanguardias emergentes del campo artístico durante el siglo XX (Bourdieu, 2002). Además, en estos casos se invita al público a participar en la falla en línea con la corriente de la performance contemporánea, con una voluntad de modificar el paradigma del espectador en relación con la falla y su relación pasiva con ella. De este modo, estas fallas experimentales intentan transformar la relación entre falleros y no falleros en un intercambio activo y despertar en el visitante una experiencia estética-experiencial, de forma semejante a las revoluciones simbólicas de las vanguardias (Bourdieu, 2013).

Ilustraciones 1. Falla Borruill-Socors (2018), Falla Palleter (2018), Falla Ripalda (2017) y Falla Corona (2017)



Fuente: Elaboración propia.

En los grupos de discusión se destaca la emergencia de este tipo de fallas experimentales como un intento de renovación en el lenguaje fallero:

montaron un monumento que era una neurona, cuando entrabas dentro de la falla simulaba la sinapsis de una neurona. Hicieron eventos culturales relacionados con neurociencia...sin embargo, todo el mundo fallero también se les echó a la yugular... ¿pero ¿cómo vais a hacer una falla que simule una sinapsis? ¿Y vais a hacer aquí charlas de ciencia, de divulgación científica y tal? Les criticaron, pero funcionó espectacularmente y fue una manera nueva de enfocar lo que es la falla de lo que se hace en una falla y de introducir actividades innovadoras (GD5).

No obstante, estas fallas experimentales deben afrontar numerosos obstáculos. La Falla de Palleter que en 2018 hacía con su monumento una reivindicación de la investigación al cáncer de mama y que se proponía concienciar a la ciudadanía con un punto de información sobre el tema en una carpa interior, generó un gran debate interno en la comisión. Así, según los grupos de discusión (GD3) la mitad de los asociados se dieron de baja por estar disconformes con este concepto y estilo heterodoxo del monumento fallero. Por otra parte, la innovación en el mundo fallero no se ve recompensada, a diferencia de los campos artísticos, sino al contrario se ven condenados al ostracismo y la descalificación. Una crítica que los sitúa fuera del mundo fallero dominante, puesto que el reconocimiento de una parte del público es un elemento menor en el mundo fallero que es dominado, como hemos visto, por una elite muy centralizada y que controla las instancias de valoración.

La falla de Jesús hizo su monumento fallero y era todo hecho por ellos, sin muñecos comprados o prefabricados como otras, pero ¿premios? cero, no le dieron nada de nada (...) Y yo que fui a verlo deba vueltas al monumento y me preguntaba dónde estaba el banderín del premio y... no había ningún banderín con ningún premio... ni el último (risas) y me acerqué y le pregunté ¿oye es que no os han dado ningún premio o no ha pasado el tribunal aún? y dice, no tenemos premio, el jurado nos ha dicho que esto no es una falla. Pero a mi es la que más me gustó de toda Valencia (GD6).

El monopolio de la elite dominante en la definición de las fallas y su control de los mecanismos de intermediación y valoración produce que el sector emergente sea muy minoritario y sin una capacidad de hacer entrar en crisis el dominio del sector tradicionalista. En definitiva, la noción de campo, aunque puede aportar algunas claves interpretativas del mundo fallero como el surgimiento de este sector alternativo, en conjunto no puede ser considerado como la herramienta heurística principal. Por el contrario, el uso axiomático del concepto con sus presupuestos de autonomía y oposiciones estructurales aplicados al mundo de la cultura festiva valenciana puede deformar la realidad constatable del mundo fallero, exagerando la competición y la oposición en relación con el capital simbólico. El énfasis de la fiesta fallera no está puesto en la competencia estética, que es reprimida, ni en la renovación estilística, que en gran medida no existe puesto que es controlada por una élite oligárquica que copa secciones y premios. A diferencia por lo tanto del París del siglo XX en el que la fracción vanguardista y su polo urbano, la *Rive Gauche*, se convirtió en el centro del campo artístico (Lottman, 1981), el polo fallero no ha dejado de ser un segmento destacado pero minoritario y marginado por el estamento fallero dominante: solamente media docena de comisiones en un contexto de casi cuatro centenares. Por ello nos es de mayor utilidad para analizar las fallas el concepto de Randall Collins de ritual de interacción derivada de una lectura micro y conflictiva de Durkheim y su aplicación a la cultura festiva neotradicional que nos reenfoca el énfasis de la fiesta en la sacralización de la identidad y la reproducción del orden social (Collins, 1996).

6. Conclusiones

El concepto de campo es una herramienta heurística de las ciencias sociales, especialmente útil para la conceptualización de los mundos artísticos del siglo XIX y XX (Martín Criado, 2008). Sin embargo, la bourdieumanía motivada por el prestigio del autor y de su carácter legitimador de la autonomía de las esferas sociales ha motivado que se haya realizado algunas aplicaciones en exceso axiológicas y esquemáticas de su esquema interpretativo (Alonso Benito, 2002). En el caso de la esfera cultural, la noción de campo ha sido aplicada al ámbito de la cultura festiva de raíz tradicional sin atender que el marco teórico del estructuralismo genético de Bourdieu no debe entenderse como un esquema sustantivo sino heurístico

que debe contrastarse en la investigación empírica (Lizardo, 2010). Así, algunos estudios sobre el flamenco o las fallas (Cf. Aix Gracia, 2014; García Pilan, 2011) parten del principio que estos mundos culturales “deben” estructurarse en la oposición entre vanguardia consolidada y emergente, que en estos casos asimilan a la oposición de ortodoxos como tradicionalistas y herejes como renovadores, aplicando los tipos ideales weberianos de la sociología de la religión y su distinción de sacerdote y profeta (Weber, 1998). Sin embargo, esta interpretación confunde la legitimidad tradicional dominante en la esfera de la cultura festiva con la legitimidad carismática característica de la cultura moderna (Menger, 2009).

En este sentido, la interpretación de los rituales festivos a partir de la dimensión bourdiniana de la noción de campo presupone una competencia por la legitimidad de la dominación y una lucha de poder abierta (Bourdieu, 2002). Por el contrario, lo observado en relación con la dependencia del campo económico, la homología del campo de las comisiones y la jerarquía social, la hegemonía del sector dominante y la debilidad del sector emergente nos confirman que la oposición de los campos es muy limitada y por lo tanto la estructura de oposiciones de campo se revela como inadecuada para la comprensión del fenómeno de las fallas.

Por el contrario, el peso de la tradición en estos mundos culturales ritualizados nos parece que debe primer la noción durkhemiana de campo en el que es central el elemento de definición de la identidad colectiva y de la construcción de lo sagrado a partir de rituales y construcción de tótems, como una forma de legitimación del orden político y social (Shils y Young, 1953). Sin embargo, a diferencia de los análisis que destacan del ritual festivo su función consensual, sociabilizador y colectivista (Ariño Villarroya, 1992a; Costa, 2002). No obstante, como Randall Collins entendemos que se ha sobrevalorado el efecto consensual y subestimado la dimensión conflictiva en los análisis de los rituales sociales, siendo estos como hemos mostrado una parte esencial en la conformación de la estructura social y de legitimación de la dominación (Collins, 2009). Adoptando la perspectiva de Collins entendemos que las fallas habilitan pequeñas interacciones y que generan macro efectos a partir de la movilización de energía emocional (Collins, 1988). En esta perspectiva se comprende la posición central en el ritual que tiene la Ofrenda de Flores a la Virgen que contribuyen como hemos mostrado a movilizar un sector de estatus, excluir al resto de la población y reforzar las jerarquías sociales.

En definitiva, la debilidad en la capacidad innovadora de las fallas, su repetición estética y temática en el fondo nos indican que no son un campo artístico porque de hecho el centro de la fiesta no son desde hace tiempo los montajes de las fallas sino los rituales de interacción que estos habilitan como las ofrendas y los *casals fallers* que gastan la mayor parte de sus recursos en las verbenas comidas (actos de comensalidad cerrada a los socios y por lo tanto segregadora socialmente) y no en los monumentos (Andrés Durá, 2018). *Al least* cabe preguntarse si el *cadafalc* fallero no es un enorme *McGuffin* en el sentido que le da Hitchcock (Truffaut, 2005), como un elemento aparentemente central dentro de una trama que despista al espectador y conforma, en realidad, una excusa para el desarrollo de un enorme rito de reproducción del orden cultural y social, centrado en la definición de una identidad tradicionalista y elitista de la ciudad y su población que constituyen las fallas.

Referencias bibliográficas

- Aix Gracia, F. (2014): *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- Alonso Benito, L.E. (2002): “Pierre bourdieu in memoriam (1930-2002). entre la bourdieumanía y la reconstrucción de la sociología europea”, *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 97: 9-28.
- Andrés Durá, R. (2018): “Alcohol y fiestas eclipsan la tradición artística en las fallas”, *La Vanguardia*, 18/03/2017.
- Ariño Villarroya, A. (1992a): *La ciudad ritual: La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.
- (1992b): “La fiesta de las fallas. la liturgia civil del valencianismo temperamental”, *Revista De Antropología Social*, 1: 29-60.
- (1988): *Festes, rituals i creences*. València: Edicions Alfons El Magnànim.
- Becker, H.S. (1984): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Boira Maiques, J.V. (2012): *Valencia, la tormenta perfecta*. Barcelona: RBA.
- Bono, F. (2015): “Las fallas de los pirineos competirán ante la Unesco con las de valencia”, *El País*, 31/03/2014.
- Bourdieu, P. (1977): “Sur le pouvoir symbolique”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32: 405-4011.

- (1972): *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Librairie Droz.
- (1977): "La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 13: 3-43.
- (1987): "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers Du Musée National d'art Moderne*, 19-20: 6-19.
- (1990): *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (2002): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2008): *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal. Básica de Bolsillo.
- (2013): *Manet, une révolution symbolique. cours au collège de france (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de pierre et marie-claire bourdieu*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. y Boltanski, L. (1976): "La production de l'idéologie dominante", *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 2 (2): 3-73.
- Bourdieu, P. y de Saint Martin, M. (1976): "Anatomie du goût", *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 5: 1-110.
- Casanova, P. (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Claval, P. (1980): *Les mythes fondateurs des sciences sociales*. Paris: Puf.
- Collins, R. (1987): *Weberian Sociological Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1988): "The micro contribution to macro sociology", *Sociological Theory*, 6 (2): 242-253.
- (1992): *Sociological insight*. New York: Oxford University Press.
- (1996): *Cuatro tradiciones sociológicas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2009): *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Costa, X. (2002): "Festive traditions in modernity", *The Sociological Review*, 50 (4): 482-504.
- Cucó i Giner, J. (2013): "La ciudad pervertida. explorando la fórmula de renovación urbana de la valencia glocalizada", en Cucó i Giner, J. ed.: *La ciudad pervertida. una mirada sobre la valencia global*. 7-15. Barcelona: Anthropos.
- Dubois, V. (1999): *La politique culturelle. genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.
- Durkheim, É. (1993): *La división del trabajo social*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (2007): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Eisenstadt, S.N. (1973): "El carisma, la creación de instituciones y la transformación social", *Revista De Estudios Políticos*, 187: 65-112.
- Fustel de Coulanges, N.D. (1984): *La ciudad antigua*. Barcelona: Península.
- García Pilan, P. (2011): "El ritual festivo desde la perspectiva teórica de bourdieu. el caso de las fallas de valencia", *Arxius*, 24: 95-106.
- Graña, C. (1964): *Bohemian versus bourgeois*. New York: Basic Books.
- Greeley, A. (2000): *The catholic imagination*. University of California Press.
- Hernández i Martí, G. (1997): *Falles i franquisme a valència*. Catarroja: Afers.
- (2011): *Focs de falla. articles per al combat festiu*. València: Obrapropia.
- Jeanpierre, L. y Roueff, O. (2013): *La culture et ses intermédiaires. dans les arts, le numérique et les industries créatives*. Strasbourg: Éditions des archives contemporaines.
- Lamont, M. (1992): *Money, morals and manners: The culture of the french and the american upper-middle class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lizardo, O. (2004): "The cognitive origins of bourdieu's *habitus*", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 34 (4): 375-401. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.2004.00255.x>
- (2010): "Beyond the antinomies of structure: Levi-strauss, giddens, bourdieu, and sewell", *Theory and Society*, 39 (6): 651-688.
- Lottman, H.R. (1981): *Rive gauche. du front populaire a la guerre froide*. Paris: Seuil.
- Martín Criado, E. (2008): "El concepto de campo como herramienta metodológica", *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123: 11-33.
- Mauss, M. y Karady, V. (1981): *Oeuvres*. Paris: Editions de Minuit.
- Menger, P. (2009): *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- Moulin, R. (1997): *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Oakes, G. (2003): "Max weber on value rationality and value spheres: Critical remarks", *Journal of Classical Sociology*, 3 (1): 27-45. <http://doi.org/10.1177/1468795X03003001693>

- Peiró, J. B., Universitat Politècnica de València et al., Associació d'Estudis Fallers. (2008): *Falles i art :40 anys transitant per la frontera: 07-02 -2008, 12-03-2008, sala d'exposicions de la UPV*. València: Universitat Politècnica de València.
- Picard, D. (2016): "The festive frame: Festivals as mediators for social change", *Ethnos*, 81 (4): 600-616. <http://doi.org/10.1080/00141844.2014.989869>
- Quemin, A. (2005): "Luxe, ostentation et distiction: Une lecture contemporaine de la théorie de la classe de loisir de Thorstein Veblen", en Assouly, O. ed.: *Le luxe: Essays sur la fabrique de l'ostentation*: 183-207. Paris: Institut Français de la Mode.
- Rosenberg, H. (1959): *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press.
- Rueschemeyer, D. (1977): "Structural differentiation, efficiency, and power", *American Journal of Sociology*, 83 (1): 1-25. <http://doi.org/10.1086/226504>
- Sapiro, G. (2013): "Le champ est-il national? [Is the Field National?]", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200 (5): 70-85. <http://doi.org/10.3917/arss.200.0070>
- Shils, E., y Young, M. (1953): "The meaning of the coronation", *The Sociological Review*, 1 (2): 63-81. <http://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1953.tb00953.x>
- Torres, F. y García, P. (2014): "La ciudad ocultada. desigualdad y precarización en la valencia global", en Cucó i Giner, J. ed.: *La ciudad pervertida. una mirada sobre la valencia global*. Barcelona: Anthropos.
- Truffaut, F. (2005): *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Veblen, T. (1899): *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza.
- Weber, M. (1944): *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1998): *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid: Taurus.
- Williams, R. (1994): *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Breve CV de los autores

Joaquim Rius-Ulldemolins es Doctor en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona y la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Actualmente, es Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia y director de la revista Debats. Es autor de varios libros y artículos sobre la sociología de la cultura y la política cultural en revistas nacionales e internacionales.

Verónica Gisbert-Gracia es Doctora en Sociología y es profesora asociada en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia. Su investigación se centra en las mujeres, la política, los derechos humanos y los procesos de conflicto. Es autora de varios artículos sobre movimientos feministas y festividades tradicionales en Prisma Social, Revista Española de Sociología y Social Identities.