

Memòries que s'encreuen: l'espai de la falla de La Punta

Memories that Intersect: the Space of the Falla of La Punta

Albert Ferrer. IES Serra d'Espadà. Universitat Oberta de Catalunya.

[ferrergarcia.alberto@gmail.com]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2619-9452>

Ricard Balanzá. Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises. Universitat Jaume I. [ricardbalanza@gmail.com]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3432-5703>

Resum: El territori de La Punta de València, es presenta com un espai particular amb unes característiques que possibiliten una visió de les falles única, per ser una zona en plena transformació, d'especulació i conflicte, sent història de la lluita des del marge. Nascudes de l'art, el pensament i la poesia, les darreres falles allí plantades dialoguen amb la contemporaneïtat, arrelant-se en la memòria de l'espai i dels que l'habiten.

Paraules clau: falles, espai, memòria, art, pensament.

Abstract: The territory of La Punta, in València, is presented as a particular space with characteristics that allow a unique vision of the fallas, as it is an area in full transformation, of speculation and conflict, being the history of the struggle from the margin. Born from art, thought and poetry, the latest fallas planted there dialogue with contemporary times, taking root in the memory of the space and those who inhabit it.

Keywords: fallas, space, memory, art, thought.

Ferrer, A i Balanzá R. (2024). Memòries que s'encreuen: l'espai de la falla de La Punta. *EFÍMERE* 1, 74-87. <https://doi.org/10.7203/efimere.1.26070>
Rebut: (7-2-23) Acceptat: (8-1-24)

Introducció

Un món que es pot explicar fins amb males raons és un món familiar. Però, per contra, en un univers privat sobtadament d'il·lusions i de llums, l'home se sent estrany. És un exili sense remei, perquè està privat dels records d'una pàtria perduda o de l'esperança d'una terra promesa. (Camus, 1975, p. 16)

No se'ns ocorre una descripció més encertada per al nostre present que la de l'ahir d'una terra promesa, la de la privació de les il·lusions i de les llums. La d'aquell espai al qual Camus nomena amb l'apel·latiu sentimental de l'absurd i al qual Freud havia caracteritzat amb anterioritat amb el de l'*unheimlich*: eixe espai de la intempèrie i l'exili associable a la imatge d'un desert o de qualsevol altre lloc on quedem remesos a la falta de tota referència —lluny del sentiment amigable en el qual un es reconeix, on troba la seua identitat i per això adverteix el seu sentit. Si “tal divorci entre l'home i la seua vida [...] és pròpiament el sentiment de l'absurd” (Camus, 1975, p. 16) és perquè ens veiem privats (un) del familiar (heim), d'eixe espai del mateix estatge, de la llar; ens veiem sense l'esperança d'una terra promesa.

L'obra *Sense la terra promesa* (1997), de l'escriptor Enric Valor, és el volum que inicia la trilogia *El cicle de Cassana* —la primera i més insigne novel·la valenciana escrita en valencià—, una obra que “s'emmarca en la desfeta que va suposar la Guerra Civil Espanyola i la pèrdua irreparable de vides, de la cultura estimada i de l'anhel de prosperitat, per tal de fer un record a les víctimes de la injustícia i la violència, per les seues idees i la seua identitat” (Balanzà, 2022, p. 28). L'obra homònima que la precedia, a una trista i major escala, havia sigut *El món de l'ahir* (1941), de l'austriac Stefan Zweig.

D'ací ve que no trobem, insistim, una descripció més precisa per al nostre present que la de l'ahir de la terra promesa. I si ens veiem privats d'aquest espai —el d'allò que ens havia sigut promés— és perquè estem vivint, no en l'espai de la mateixa estada —eixa familiaritat que no implica una necessària comoditat—, sinó en eixe univers —un terreny esquerp, neguitador i impertinent— al qual Camus ha caracteritzat a la perfecció com un espai privat sobtadament —i pagaria la pena insistir en això sobtadament— d'il·lusions i de llums. I és justament aquesta privació d'il·lusions i de llums la que ens porta a eixa profunda estranyesa, a eixe panorama del desarrelament al qual, sobtadament i de manera irremeiable, sembla remetre'ns el nostre present. Només a partir d'eixa dicotomia poden traçar-se les línies de la marcada voluntat de resignificació plàstica que, prenent la falla de La Punta com a pretext, s'esbossarà a continuació.

L'univers que desitjaríem modelar de nou

La deriva de les avantguardes, a principis del segle xx, va suposar, en molts casos, un comú enteniment respecte a la destrucció del llenguatge artístic. L'individu, conscient de si mateix, va passar a expressar les seues preocupacions i delers cercant una impressió determinada, la qual s'estableix també, com una proposta de vida que comporta, necessàriament, l'elaboració d'un nou alfabet: el seu propi. Això no eximeix que a tota obra d'art la caracteritze, segons Tolstoi, certa voluntat de contagi: que les obres “contribuisquen al progrés de la humanitat, que l'artista baixe a l'arena i es decante per per-

sonatges i situacions amb tota claredat” (Senabre, 1992, p. 11); que l'art es constituïska com un mitjà de comunicació vàlid com a transmissor d'emocions que facen fraternitzar a la humanitat.

En certs casos es tracta d'una vertadera destrucció de l'univers artístic establert. En contemplar algunes obres recents, es té la impressió que l'artista ha volgut fer tabula rasa de tota la història [...]. Més que una destrucció, és una regressió al caos, a una espècie de massa confusa primordial. I, no obstant això, davant tals obres, s'endevina que l'artista està a la cerca d'alguna cosa que no s'ha expressat encara. (Eliade, 1968, pp. 86-87).

No obstant això, en certes ocasions, no hi havia senzillament res a expressar. Com amb encert va assenyalar García Bacca, certes voltes, l'art denominat “modern” o d'avantguarda no passa de “diccionarisme unes vegades; unes altres, pur joc de daus —amb notes, o paraules, colors o figures—, a veure què ix” (1970, p. 115). Tota combinació ben sonant caiguda per sort —fruit del pur atzar— queda lluny de poder ser qualificada d'obra d'art, en el sentit que, amb Heidegger, més endavant, apuntarem a l'hora de dilucidar com es relacione aquesta amb l'espai que és, ací, el que fonamentalment ens interessa.

El pla de fugida de certes obres contemporànies —també el de certes d'aquelles falles que, a la fi dels noranta, es van etiquetar com d'innovadores i experimentals— és, senzillament, el de fugir del que és clàssic, sense que això implique estar a la cerca d'alguna cosa que no s'ha expressat encara: “fugir de dir alguna cosa, de cantar alguna cosa, de pintar alguna cosa..., de dir-cantar-pintar una cosa completa, perfecta, acabada i treballada [...], tot un món de sentit” (García Bacca, 1970, pp. 115-116). García Bacca les anomena “obres de fugida”: el seu sentit és que no tenen ni gens ni mica. Lluny de la nostra voluntat fugir del fet clàssic. La nostra tasca consisteix a veure el clàssic; que d'allò pague la pena salvar en els nostres dies.

Eliade ens parla d'aquells artistes, l'exercici i l'experimentació dels quals deriven en una tècnica i destresa que incardinen els seus descobriments a un Tot i eixa vida en constant evolució i creixement del coneixement exponencial —eixe reassumir i elevar, per dir-ho en paraules de García Bacca—, origina unes experiències determinades, on la realitat artística, sempre canviant i perplexa, comporta necessàriament un interpretar per a poder comprendre (de la Calle, 2005).

Una de les característiques més significatives de les falles rau en el seu sentit de transcendència —en reassumir i elevar—, amb el foc com a element de lllindar, el qual ens connecta amb els nostres orígens, els fonaments de la humanitat. El seu poder transformador i cert factor màgic i misteriós, així com la seua funció creadora i destructora, ens interpel·la i sorprén. De les preguntes brollades juntament amb el foc —de la volta celeste o de les flames domesticades— a la nostra consciència com a espècie, sorgeixen els mites, els quals venen a respondre amb una narració el perquè de l'existència. Així, el mite es converteix en

una història fundant i legitimadora que il·lumina el present i, cosa que és més important, posseeix un clar contingut moral. La seua transmissió té una força pedagògica innegable i és un dels primers elements de tota educació. No hi hauria vida infantil, ni adulta, per descomptat, sense aquest llegat, perquè tot ésser finit necessita certa instal·-

. EFÍMERE

número 1. 2024.

<https://ojs.uv.es/index.php/efimere>

lació en el món de la vida quotidiana, i una de les aportacions de tot relat mític és assegurar (una certa) identitat col·lectiva, a través del record d'una història suposadament compartida. (Mèlich, 2019, p. 74)

D'eixa necessitat d'instal·lar-se en el món a la cerca d'una identitat col·lectiva participaven les falles en el seu principi, cosa que hem volgut continuar a La Punta, especialment amb una narrativa pròpia, adient al seu tarannà i context, ja que no només és cadascuna d'aquelles obres creades per a irradiar uns determinats dies a l'any, sinó també la successió d'aquestes. Es crea així una història d'històries —com en *Enrenous* (2017)—, confeccionant una seqüència, un fil conductor que, al llarg dels anys, abasteix el més suggerent i pertorbador seu: la brutal transformació del paisatge, els actes d'expulsió de la seua gent i la voluntat de resistència i dignificació d'aquesta.



Figura 1: Trasera d'*Enrenous* (2017). Font: Ricard Balanzà.

Amb *Enrenous* s'aferma l'aportació d'una visió particular a La Punta i a les Falles de València. Es treballa la seua disposició perifèrica, rural i marginal, que s'imbrica amb la d'altres territoris allunyats dels centres culturals de decisió, amb un públic distant del faller del cap i casal, mitjançant un seguit de mostres on s'exposen maquetes i estudis del procés creatiu d'aquesta falla i unes narracions que acompanyen els personatges —els ninots. L'acumulació d'històries fruit del seu viatge expositiu —Benavites, La Serra d'En Galceran, Nules, Pinedo i, finalment, La Punta— s'enllaça amb la falla plantada, on la història és una crònica individual i col·lectiva, amb cinc grans peces antropomòrfiques.

Aleshores, actuant i creant entre els elements d'història i ficció, de real i irreal, de cura i ferida, s'aconsegueix també desmitificar el món genèric, i el discurs imperant del poder, enfrontant-se, doncs, a les accions dels governs que reiteradament han esquarterat i minvat aquest indret de València, perquè el mite “posseeix una força formativa i normativa” (Mèlich, 2019, p. 75), i fa referència a l'existència temporal de cadascú. No-

gensmenys, “el mite de la llibertat és vulnerable davant la responsabilitat” (Real Carbo-nell, 2004, p. 11), i a cada societat cal qüestionar-li el seu grau de concordança amb els fets artístics, i amb quins paràmetres ocorren i es fonamenten en el seu desenvolupa-ment històric, per arribar a la seua visió del món. Així, si és important entendre una certa continuïtat en les expressions artístiques, ho és més concretar els canvis significa-tius que tenen, com la popularitat per tradició o per llançament.

La nostra societat contemporània, occidental i desenvolupada econòmicament, és tria-xial, establint-se en el consumisme, la tecnificació i la massificació. Llavors, es qüestio-na i posa en pràctica l’alteritat i contrast dels processos i metodologies que conformen la realitat, i específicament, el fet artístic. Perquè,

l’art popular demostra que quan parlem entre l’art i la societat, se’ns ha filtrat un insi-diós element desorientador, quelcom així com si donàrem per descomptat que es tracta de dues coses alienes entre si i en certa manera enfrontades. Millor serà considerar que la seua actuació i la seua concepció es verifiquen en la societat, perquè el fet artístic és, senzillament, una especificació entre les manifestacions socials dels quefers humans (Aguilera Cerni, 2004, pp. 46-47).

La falla de La Punta, és, doncs, una expressió artística que s’estableix al marge, ja que, malgrat tindre una certa cabuda, és insignificant la seua repercussió, i no s’alinea amb les ideologies dels grups hegemònics, els quals dominen els factors estructurals i fun-cionals de les falles, com a festa i art popular. No cal, però, aprofundir-ne massa per a assenyalar quins són aquests, i de quina manera fossilitzen la festa —i ho continuen fent—, ja que són, al cap i a la fi, aquells que no resulten higiènics, i breguen per no as-solir una expressió artística culta i humanista, que desenvolupe la seua consciència amb llibertat, o, si menys no, amb una certa llibertat, sense ser una qüestió utilitària.

La necessitat d’un estudi i d’establir i generar un aprofundiment teòric de l’àmbit faller, és una tasca que en els darrers anys ha anat enllestint-se, amb una major implicació per part d’institucions públiques i privades, malgrat semblar-nos que la història és pendu-lar i que en el passat també hi ha hagut propostes fermes que s’han esvanit. És precís doncs, considerar les falles com a disciplina artística independent, relacionada —neces-sàriament— però separada d’altres, i així ho hem interpretat a la falla de La Punta, en-tenent que,

el coneixement científic és aquell que aconsegueix la comprensió objectiva i racional d’un sector de la realitat. I com cada zona de la realitat exigeix una determinada i especí-fica manera de coneixement, perquè una disciplina pugui ser considerada científica ha de comptar amb suficient autonomia per a l’elaboració sistemàtica d’eixos principis i teoria de valor universals. (Alonso, 1999, p. 33)

Ahora, no és quelcom que es pugui classificar fàcilment, ja que “la cultura es constitueix i es renova gràcies a les experiències creadores d’alguns individus” (Eliade, 1968, p. 165) i que, la societat, atorgant i fent noves interpretacions reiteradament, s’encamina així cap a valors i significats descoberts i transmesos per aquests. I és que, segons as-senyala Eliade, els artistes

han comprés que un vertader recomençament no pot tindre lloc més que després d'una fi vertadera. I són els artistes els primers dels moderns que s'han dedicat a destruir realment el seu Món per a recrear un Univers artístic en el qual l'home puga alhora existir, contemplar i somiar. (1968, p. 88)

L'espai de la falla de La Punta

Estem ja més que acostumats al fet que, en els últims dies de l'hivern —quan la primavera comença, subtilment, a despuntar a estones soltes—, els titulars de premsa —tant local com nacional— resen allò de Les falles prenen els carrers de València —o altres succedanis per l'estil. D'igual manera se'ns refereix que la ciutat desperta presa per la sàtira i la crítica; de manera que, immediatament, resulta natural que s'entenga que les falles suposen una presa de possessió de l'espai quotidià, una fèrria confrontació amb aquest. És així com habitualment ho entenen totes dues parts: els que gaudeixen d'aquesta presa de l'espai i aquells que la pateixen.

No obstant això, ja Heidegger (2019) —en analitzar l'obra escultòrica de Chillida— havia apuntat que l'art —l'escultura en aquest cas— no pot ser, ni efectivament és, “una presa de possessió de l'espai. La plàstica no seria una confrontació amb l'espai” (p. 29). És d'aquesta manera com nosaltres, des d'un principi, hem entés les propostes que, durant els últims nou anys, hem dut a terme en la falla de La Punta: plantar no podia significar arrabassar. El joc d'entrellaçament entre l'obra i l'espai només podia ser pensat a partir de l'experiència del lloc i el seu medi.

És molt el que respecte al voltant de La Punta ha sigut ja dit —nosaltres mateixos ens hem ocupat d'això en un altre lloc (Balanzà i Ferrer, 2022)—, no obstant això, volguérem començar fent-nos càrrec de la proposta que, en el seu moment, Román de la Calle (2007) llançava prenent l'horta de La Punta com a tema de reflexió i que nosaltres, ara, recollim i materialitzem, no ja en l'horta, sinó en la seua falla. Allí se'ns convidava a assumir el paisatge com un art expandit

capaç al seu torn d'acollir globalment les diferents experiències estètiques exercitades en la quotidiana existència humana, incloent, així mateix, aquelles que, de manera particular, s'efectuen en les fronteres i els marges mòbils del fet artístic, en els seus intercanvis i diàlegs amb la realitat de l'amenajat medi ambient (p. 123).

Eixe intent d'acollida global, de síntesi de totes aquelles experiències sensorials que van florir en arribar a aquell lloc, a més de les ressonàncies clarament emotives que hui ens vinculen a aquest, formen part del procés conceptual que ara es presenta amb la voluntat d'integrar història, cultura i ambient; atés que, la primera premissa, com haguera ja assenyalat també de la Calle, és que La Punta, “com a paisatge construït [...] comporta i encarna un patrimoni alhora natural i cultural, històricament i estèticament rellevant» (2007, p. 124). És a dir, La Punta és un paisatge que, ens semblava, pagava la pena que fora accentuat.

I si ens pagava la pena accentuar-ho, era, fonamentalment, per la seua fragilitat, per la necessitat de preservar allò que véiem amenaçat i ens semblava fàcilment destructible. El desenvolupisme més agressiu, reduïa la cohesió d'experiències i la memòria emotiva a necessitats purament econòmiques, oblidant que aquestes han de ser desenrotllades

. EFÍMERE

número 1. 2024.

<https://ojs.uv.es/index.php/efimere>

d'una manera equilibrada —o, si es vol emprar un adjectiu més contemporani, sostenible— perquè queden estretament unides, també, a les necessitats ambientals i estètiques. La bellesa no és, ni ha de ser, un luxe afegit a l'espai.

La consanguinitat d'aquest trinomi exigeix a més que aquest s'articule i prenga sentit en allò que Heidegger anomena la *Gegend* i que podríem traduir com a comarca, terreny, regió, paratge, entorn... “El lloc obri en cada cas una comarca [Gegend], en tant que congrega dins d'elles les coses en la seua mútua pertinença” (2019, p. 25). I és sobre això, sobre la mútua pertinença de l'espai i l'art, sobre el que insistim, perquè ha sigut, en definitiva, l'eix vertebrador del nostre quefer.

Eixa mútua pertinença heideggeriana és allò a què de la Calle es referia com “una comunitat solidària de subjectes” (2007, p. 125) i d'objectes, afegiríem nosaltres —amb perdó de Heidegger, qui haguera mostrat una ganyota de desgrat enfront de tots dos conceptes que, ara, emprem amb la finalitat de ser més visualment descriptius. “El sentit estètic, exercitat i compartit davant d'un paisatge, que es considera propi i caracteritzador” (de la Calle, 2007, p. 125). Eixe sentit estètic és eixa verificació del lloc a partir d'aquesta congregació de les coses en el seu entorn, en el sentit d'acollir, d'albergar, que brinda l'espai i que s'evidenciava, per exemple, en *Buit i plenitud* (2018) i *Espurna* (2018), on, per primera vegada, la concepció de l'espai pren un sentit més acabat i deixa veure eixa mútua pertinença de les coses —fins i tot estant, incideix Heidegger, “cadascuna en el seu respectiu lloc” (2019, p. 25).

Totes les coses tenen els seus llocs i paratges, múltiples i canviants; llocs al sol són l'alba, el migdia, l'ocàs, la mitjanit; aquests llocs resulten alhora paratges del cel “on» s'orienten altres coses, dins de les quals poden obrir-se nous paratges capaços d'omplir-se de llocs. El sud i el nord són paratges on la casa obri les seues façanes; l'orientació a determinat paratge condicionarà la ulterior distribució dels “espais» de la casa i dels objectes domèstics dins d'ells. Per ser l'eixida i posta del sol respectivament, els paratges de la vida i de la mort, les esglésies i sepulcres adoptaran determinada orientació. (Olasagasti, 1968, p. 26)

Espurna veu, justament, els rituals al voltant del foc i la seua importància al llarg de la història de la humanitat. Una flama estilitzada s'erigeix al centre de la falla i al seu voltant es desenvolupa una dansa de figures en cercle. Al seu costat s'exposen les obres d'un taller de mediació artística amb la xicalla de la falla, on els infants plasmen un dibuix de falla propi, que permet imaginar allò que s'està cremant o hi ha sota la flama. En “Buit i plenitud», la voluntat còsmica i transcendent de l'ésser humà és el concepte principal. La peça central, policromada en argent, al·ludeix una deïtat femenina que s'eleva en la cúspide d'un monticle que ompli una gran superfície. La forma d'ull de la figura és alhora un gran marc en el qual observar el paisatge i un tron o ventre que acull a qui seu al seu centre. Adoptar una orientació és fer de l'espai un lloc.

Així també en *Coves i fumerals* (2023): una reinterpretació del paisatge oblidat i perdut de les coves de Benimàmet es desplega per tot el solar, establint un diàleg temporal, físic i emocional amb La Punta, i posant en relleu els paral·lelismes existents en aquests llandars de València, engolits per la progressió urbana. Ambdues falles conformen una unitat formal i conceptual, entremesclant-se els elements pels quals és possible trans-

. EFÍMERE

número 1. 2024.

<https://ojs.uv.es/index.php/efimere>

córrer, i que cerquen la idea d'allò absolut mitjançant la beutat del blanc, amb la llum mediterrània. Així, adoptant una orientació es fa de l'espai un lloc.



Figura 2: Peça de "Coves i funerals» (2023). Font: Ricard Balanzà

Només en la mesura en què es constitueix un lloc de “mútua pertinença” té sentit parlar d'aquest o d'aquell espai. En Heidegger, els espais reben la seua essència dels llocs i no de l'espai. Les coses que són llocs poden ser localitzades en la seua mútua pertinença i, només d'eixa manera, obren espais. La Punta manca de significació quan se la delimita des de la conquesta tecnocientífica de l'espai com una mera ubicació geogràfica que pot ser descrita topogràficament. “L'art i la tècnica científica consideren i elaboren l'espai amb intencions diferents i de diferents maneres” (Heidegger, 2019, p. 15). La nostra tasca, durant tots aquests anys, ha consistit a elaborar plàsticament l'espai de La Punta —i aquesta elaboració passa, necessàriament, per experimentar la seua peculiaritat; ja que, “mentre no experimentem la peculiaritat de l'espai, el parlar d'un espai artístic [...] continuarà romanent un assumpte fosc” (Heidegger, 2019, p. 19).

I “allò peculiar de l'espai ha de mostrar-se a partir d'ell mateix” (Heidegger, 2019, p. 19). La peculiaritat de La Punta ha de ser mostrada a partir de La Punta. El terme *Gegend*, assenyala més endavant Heidegger, s'emparenta amb l'arcaisme —amb “la forma més antiga” (2019, p. 25) ens diu, ell mateix, més bella que tènicament nosaltres ara— *Gegnet*; que seria quelcom així com la regió que s'estén davant de nosaltres. Amb encert assenyala llavors de la Calle que “no és el mateix disposar de la imatge d'un paisatge que trobar-se realment davant de l'espai paisatgístic mateix, en la seua disponibilitat” (2007, p. 125). Disponibilitat que té un risc doble: d'una banda, la possibilitat de domini tecnocientífic apuntat per Heidegger; per l'altra, la idealització de la imatge pre-

. EFÍMERE

número 1. 2024.

<https://ojs.uv.es/index.php/efimere>

fixada, apuntada pel mateix de la Calle, relegant l'experiència estètica, en el millor dels casos, a una superficial memòria iconogràfica. Pensar la peculiaritat de l'espai a partir del propi espai implica, com es va portar a terme amb *Sense-La terra promesa · La terra promesa-Sense* (2022), no regir-se sinó per una peculiar significació on cada cosa dona forma a l'àmbit des del qual part i al qual, al seu torn, constitueix.

En referir-se al món circumdant Heidegger reconeix la seua naturalesa espacial. Però aquest espai no és quantitatiu sinó qualitatiu. És a dir, no està regit per la geometria, sinó per la significació. Hi ha en aquest espai una interferència mútua entre els objectes i el lloc que ocupen. En el concepte de l'espai realista, cada objecte ocupava un lloc, independent del seu significat. En l'espai heideggerià, per contra, cada cosa modela el seu àmbit i, al seu torn, és conformada per ell. El lloc en què s'erigeix cada cosa la defineix essencialment, i al seu torn, aquesta topografia es troba ajustada a l'ésser en què radica. (Camón Aznar, 1958, p. 373)



Figura 3: "Sense-La terra promesa · La terra promesa-Sense» (2022). Font: Ricard Balanzà

Sense-La terra promesa · La terra promesa-Sense fa el lloc, o més exactament és el lloc. Ambdues falles —presentades, per primera vegada en la història de la festa, plenament homogeneïtzades— es componen de vora un centenar de peces blanques de diferents grandàries distribuïdes conformant un cercle de grans dimensions, sobre un fons fosc de pedra grisa, generant un contrast cromàtic i volumètric, suggerint una abstracció floral: una ofrena a les víctimes de les injustícies i la violència, on es reuneixen i agrupen les mirades de totes les edats en un mateix horitzó sensible. Així, la falla de La Punta es converteix en La Punta. Si el lloc no existeix abans que l'obra és perquè aquesta no pren el lloc —com una cosa enfront de la qual s'imposa— sinó que d'ella procedeix el lloc. Una falla ha d'erigir-se i en la mesura en què s'erigisca obrirà un espai —que, a més, només des d'eixa obertura podrà ser habitat. Que les falles prenguen els carrers de la ciutat és un reducte més d'eixa possibilitat de domini fruit d'un desenvolupisme incontrolat i insostenible.

Per a Heidegger, "erigir vol dir obrir la rectitud, en el sentit d'eixa mesura que orienta al llarg del trajecte i sota la forma de la qual l'essencial ens dona les directrius" (2001a, p.

31). És a dir, ens dona un significat. En erigir signifiquem les coses. El seu concepte antagònic seria l'ús que donem a instal·lar “quan s'emporta una obra a una col·lecció o exposició [o una falla a la seua demarcació] [...] [i] se sol dir que s'instal·la l'obra” (Heidegger, 2001a, p. 31); que és una altra manera de dir que aquesta obra pren aquell espai. Instal·lar no pot significar ací “portar simplement a un lloc” (Heidegger, 2001a, p. 31) que serà pres per l'obra. *Enrònia* (2019) o *Salvatges* (2019) no es porten simplement a la Punta per a instal·lar-se, per a prendre aquell lloc; s'erigeixen “en el sentit de consagrar i glorificar” (Heidegger, 2001a, p. 31). Plàsticament, *Salvatges* són unes bestioles híbrides, entre quelcom humà i animal. Els set ninots, d'un color predominant cadascun i col·locats frontalment a l'avinguda, reben el públic, defenen el territori i celebren la seua identitat diversa, amb al·lusió LGTBIQ+. Els envolten un seguit de xicotetes figures modelades amb fang roig, on els fallers es retraten a si mateixa, acomplint una funció simbòlica i d'*axis mundi*. *Enrònia* és un gran tòtem poligonal, policromat en coure, amb forma de rostre, com un vestigi de quelcom anterior i poderós, on un ídol emergeix i assenjala el territori. A la nit, del seu interior emergeix fum, que ix pels ulls de la figura i crea una escena de misteri i un ambient sacre.

Per això, en elles, “el sagrat s'obri com a sagrat” (Heidegger, 2001a, p. 31) i, en la falla de La Punta, la consagració i glorificació té la forma acabada d'eixa possibilitat —no de domini, no de memòria iconogràfica— de viure la vida —i tota obra de la mateixa— com un sagrament, en el sentit en què Eliade ho remet a la forma més antiga de la nostra cultura:

Una de les diferències fonamentals que separa a l'home de les cultures arcaïques de l'home modern radica precisament en la incapacitat d'aquest últim de viure la vida orgànica (en primer lloc la vida eròtica i la nutrició) com un sagrament. La psicoanàlisi i el materialisme històric han cregut trobar la confirmació més segura de les seues tesis en la importància del rol que juguen la sexualitat i la nutrició als pobles que es troben encara en la fase “etnogràfica”. No obstant això, la psicoanàlisi i el materialisme històric, han descurat el valor, diríem encara la funció, completament diferent respecte al sentit modern, que tenen l'erotisme i la nutrició en eixos pobles. Aquests no són més que actes fisiològics per al modern, mentre que, per a l'home de les cultures arcaïques, són sagraments, cerimònies per mitjà de les quals combrega amb la força que representa la Vida mateixa. [...] La força i la Vida no són sinó epifanies de la realitat última; aquests actes elementals es converteixen, en el “primitiu”, en un ritu que ajuda a l'home a aproximar-se a la realitat, a introduir-se en allò òntic, alliberant-se dels automatismes (desproveïts de contingut i de sentit) de l'esdevindre, d'allò “profà” (1949, pp. 39-40).

Ser incapaç de viure la vida orgànica com un sagrament és reduir l'existència a una mera significació fisiològica, natural. Ser capaç d'erigir, en el sentit de consagrar i glorificar, és ser capaç de donar autèntic valor, sentit i significació, a la vida. Eixe és el sentit del “ritu» que es duu a terme, any rere any, en les nostres propostes, i el que permet que l'espai que desplega, per exemple, *Fugaç-Trampalull · Trampalull-Fugaç* (2020-2021), no es trobe ja donat per endavant, sinó que s'erigisca “a partir de l'obrar dels llocs d'una comarca” (Heidegger, 2019, p. 27) —en la mútua pertinença d'aquells espais.



Figura 4: *Fugaç-Trampalull · Trampalull-Fugaç* (2020-2021). Font: Ricard Balanzà.

Fugaç-Trampalull · Trampalull-Fugaç és l'última —al costat de *Buit i Plenitud* (2018) i *Enrònia* (2019)— de la sèrie de reflexos i reflexions; argent, coure i or, amb làmines fines de policromia que s'empren com a connectors. Ambdues falles formen, per primera volta i des d'aleshores, una unitat que, disgregada en uns cinquanta ninots, s'estén per tot el solar. Constitueixen un paisatge fantàstic ple d'éssers daurats girant al voltant d'una arquitectura metafísica. Al centre, una resolució de panells de fusta pintats, amb les mans, per la xicalla, evoca múltiples horitzons —i reprén la idea de cadafal de les primigènies falles; un element, actualment en desús o desaparegut, que assenyala el pas cap a la monumentalitat en la història fallera—, conformant un vòrtex, on quatre eixos es despleguen simètricament i oblics respecte a les cases circumdants, conformant una hèlice que ordena l'espai, i en la que s'arremolinen els ninots —zoomorfs—, en una resolució concèntrica i excèntrica que tendeix a la dissolució dins d'eixa comarca referida per Heidegger.

Per sintetitzar les relacions que, entre la falla i el mateix espai de La Punta, hem anat caracteritzant, convindria accentuar, en últim terme, l'adquisició de sentit que eixe solar residual, disponible per a qualsevol ús, adquireix quan, cada mes de març, s'erigeix en ell una falla, rescatant-ho de quedar reduït a un context buit d'experiències, a una falta, a un forat; perquè, com amb encert assenyala també de la Calle, "l'experiència estètica del paisatge implica el concret reconeixement i la singular determinació del lloc vivenciat. Amb això l'espai paisatgístic s'autoaccentua i es reforça, deixant de ser un simple "no lloc" indiferenciat i invisible" (2007, p. 124). El buit —que, "amb massa freqüència, [...] apareix tan sols com una falta" (Heidegger, 2019, p. 31)— és l'evidència de l'espai.

Remetem ací de nou a *Buit i plenitud* (2018): el buit es vincula amb el més propi del lloc i, per tant, deixa de ser una falta per a ser una cosa que posa quelcom de manifest: el lloc. Així, faltar no és un trobar a faltar sinó, justament, un produir; però per a com-

prendre amb més detall tot això, “hauríem d'aprendre [primer] a reconèixer que les coses mateixes són els llocs i que no es limiten a pertànyer a un lloc” (Heidegger, 2019, p. 27).

Per què romanem en La Punta?

La Punta ha esdevingut amb transcórrer dels anys, un indret especial de vida intensa. La seua primigènia essència d'horta a vora mar, amb la flaire de terra acaronada per la Mediterrània, ha evolucionat fins a arregar en el seu si tot allò sense el qual no podem entendre València hui dia. Un territori viu que en aquesta conjuntura actual cal preservar i el qual ens pertoca escoltar tot allò que encara li està per dir —i dir de nosaltres. I la seua falla és un ajut eminentment poètic enfront de les problemàtiques que hi són, passades, presents i futures, com és la d'habitar, conviure i viure a La Punta.

En el cultiu de la festa, la sociabilitat i la cultura popular, és una entitat més de reactivació de les identitats locals dins de l'actual marc de globalització, ara per ara immerses en la indústria turística, la burocràcia institucional i l'ordre capitalista —amb governs més o menys porosos a aquest darrer fet—, i on alhora es dona la reivindicació i revitalització de les identitats particulars amb la conservació del patrimoni immaterial. Aquest sentit d'immanència i el conreu d'una suposada tradició estandarditzada, és en l'àmbit faller, però, un ingent continu de revivals i sucedanis, on amb la successiva adaptació de codis antics i caducs es pretén defugir d'eixa inseguretat inherent de tot procés creatiu, així com la caiguda en el parany de les idees comunes i supèrflues, filles d'una escassa consciència crítica i creativa.

S'arracona així tot allò fora del discurs normatiu i s'eludeix el pensament i l'art. Una actitud imaginativa, amb la que fer més probable allò que es pot concebre i sentir, que no reflecteix la realitat ni l'època mimèticament, sinó que se situa des de fora de l'espai-temps, on és possible la distància, el diagnòstic i l'acció, és allò que cal posseir: una sensació de crisi, un subtil enrenou de saber-nos sotmesos a processos de prefabricació de l'ésser, on la desaparició de la individualitat, sempre amenaçada i l'adotzenament constant, implicaria la pèrdua d'establir vincles amb tot allò fora de nosaltres mateixa.

Ací trobem, però, a les falles que hem plantat a La Punta, un treball que al llarg dels últims anys —des de 2015— ha pres un posicionament crític, on els elements del llenguatge queden al marge del màrqueting i de l'ordre conservador propi de la festa, ja que tot art genuí té una entitat pròpia, i en la seua essència rau l'actitud revolucionària, en tant que una finalitat natural d'aquest és la liberalització de les repressions, enllà dels paràmetres funcionals i productius. Unes obres integradores i revitalitzadores, que dins de l'esquema cultural normalitzat, evolucionen al costat de la seua continuïtat urbana real, amb el foment de les il·lusions i d'incardinar-se cap a una major complexitat, amb uns estadis d'investigació més oberts, intuïtius, de permanent cerca de bellesa, la qual també té la posició moral d'enfortir espiritualment, i amb l'única creença que amb el poder d'acció possibilitem transformar el món —el nostre món.



Figura 5: Peça d'Essència i fugacitat (2016). Font: Ricard Balanzà

Referències

- Aguilera Cerni, V. (2004). *Arte y popularidad*. Ediciones Generales de la Construcción.
- Alonso, L. (2019). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal.
- Balanzà, R. (2022). *La terra promesa*. En S. Huertas i N. Ramírez, Llibret 2022 (p. [28]). Falla Jesús Morante i Borràs — Caminot (La Punta).
- Balanzà, R. i Ferrer, A. (2022). *La Punta*. Ajuntament de València.
- Camón Aznar, J. (1958). *El tiempo en el arte*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Camus, A. (1975). *El mito de Sísifo*. Losada. Trad. Luis Echávarri.
- de la Calle, R. (2005). *Escenografies per a la crítica d'art*. Institució Alfons el Magnànim.
- de la Calle, R. (2007). *Escrits estètics des del divan*. Institució Alfons el Magnànim.
- Eliade, M. (1949). *Traité d'histoire des religions*. Payot.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Guadarrama. Trad. Luis Gil.
- García Bacca, J.D. (1970). *Ensayos*. Península.
- Heidegger, M. (2001a). *Caminos de bosque*. Alianza. Trad. Helena Cortés i Arturo Leyte.
- Heidegger, M. (2001b). *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Trad. Eustaquio Barjau.
- Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar*. La Oficina Ediciones. Trad. Jesús Adrián Escudero.

. EFÍMERE

número 1. 2024. <https://ojs.uv.es/index.php/efimere>

Heidegger, M. (2019). *El arte y el espacio*. Herder.

Mèlich, J.-C. (2019). *La sabiduría de lo incierto*. Tusquets.

Olasagasti, M. (1968). *Introducción a Heidegger*. Revista de Occidente.

Real Carbonell, O. (2004). Introducción al pensamiento de Vicente Aguilera Cerni. En V. Aguilera Cerni, *Arte y popularidad* (pp. 7-16). Ediciones Generales de la Construcción.

Senabre, C. (1992). Introducción. En L. Tolstoi, *¿Qué es el arte?* Edicions 62.