

### **3 Moverse para encontrar la calma: paradojas de entrada y salida de la ciudad turística**

**Índice** 3.1 Atendiendo a la movilidad y a lo contingente. – 3.2 De la ciudad muerta a la ciudad zombie. – 3.3 La ciudad encrucijada. – 3.4 Conclusiones.

Durante el invierno de 2022, la dramática explosión del volcán de La Palma, la isla canaria, provocó casos curiosos de dislocación geográfica cuando en los medios no solo se confundía con la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, sino incluso cuando en algunos informativos de alcance estatal se notificaba la explosión de volcanes en Mallorca, donde no se conoce ninguno.<sup>1</sup> También la confusión entre Mallorca y Palma es frecuente para los que conocen la isla desde lejos y sobredimensionan la ciudad para proyectarla sobre el territorio insular que se percibe como un lugar completo y homogéneo del cual la ciudad es la puerta de entrada. En los destinos turísticos de sol y playa, de hecho, seguramente no importa mucho la diversidad de lo que hay detrás de esta puerta o, mejor dicho, es mejor que no

---

**1** Una primera versión de este capítulo fue publicada en catalán con el título «Palma, ciutat oberta? Estaticitat i mobilitat en les representacions d'una ciutat cruïlla» en el *Journal of Catalan Studies* (2010, núm. 13). En la versión actual se traduce al castellano y se revisa desde la investigación actual, esto es, se añaden referencias a textos recientes que refuerzan o matizan las hipótesis desarrolladas. Asimismo, se actualiza la bibliografía crítica al respecto y se establecen conexiones con los otros capítulos del volumen.

haya nada especialmente sorprendente que interrumpa el descanso o el ocio.

Palma ha sido y sigue siendo el principal lugar de entrada a la isla, y también el horizonte de una salida hacia otros lugares que reflejan muchos textos literarios escritos por mallorquines. Su urbanidad ha pasado a ser compartida no solo con otros núcleos de población históricos –Inca, Manacor– sino con enclaves turísticos cuya población y cuyos usos del territorio se han modificado radicalmente desde mediados del siglo XX (González 2017, 11-25). En este capítulo me interesa revisar cómo uno de los motivos que se reiteran en la proyección turística de la ciudad –el de la capital de la ‘isla de la calma’– acaba impregnando los textos que surgen para la representación propia de los isleños y contrasta con la movilidad requerida para ir a disfrutar de su tranquilidad. Me interesa valorar como productiva a nivel cultural esta paradoja, que se expresa desde la literatura y refleja la complejidad de los imaginarios turísticos y la imposibilidad de valorarlos desde perspectivas excesivamente dicotómicas. Muestra, en suma, el contagio entre los imaginarios locales y turísticos.

Palma es una capital cuyo carácter urbano contemporáneo se ha visto comprometido por la insularidad de la comunidad a la que sirve de núcleo, así como por la proyección de una imagen turística ‘de postal’ que ha sido parcialmente asumida como autoimagen para quienes la habitan. Ambas determinaciones (la insular y la turística) influyen en la construcción de una imagen prototípica de la ciudad de Palma como lugar inmóvil (como una postal), cuya identidad se vincula más a su herencia patrimonial que a su condición de ciudad contemporánea, esto es, de ciudad *practicada* –como diría Michel De Certeau (1980)– y transformada en su uso por los ciudadanos y visitantes que pisan sus calles. En el siglo XXI, la profusión de los alquileres turísticos en barrios no orientados a esta práctica y la compra de segundas residencias por parte de extranjeros adinerados en muchos enclaves de la ciudad ha convertido todo el territorio urbano en espacio turistizado pero donde la dicotomía entre visitante y residente resulta equívoca. Aparecen unos nuevos residentes que a menudo desarrollan su vida al margen de la comunidad local. En algunas zonas, los servicios –panaderías, escuelas y médicos privados, gimnasios– se orientan hacia estos nuevos ciudadanos más o menos ocasionales, pero con alto poder adquisitivo.

En este capítulo analizaré desde las representaciones textuales de Palma cómo se construye la imagen paradójica de una ciudad ‘en calma’ que sirva de escenario para la práctica turística. Me interesa atender específicamente a cómo la dinámica entre lo móvil y lo estático condiciona esta imagen y se va constituyendo a lo largo del tiempo. Lo haré desde un corpus amplio pero no exhaustivo, que reúne una cuarentena de crónicas, libros de viajes, guías y textos

literarios sobre Palma publicados desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Esto nos obliga a expandir un poco el marco temporal de nuestro volumen, para valorar la genealogía de las representaciones actuales. Mi interés al estudiar estas obras no tiene que ver ni con un análisis temático clásico ni tampoco con la voluntad de cartografiar el mapa literario de Palma, como ya han hecho con tanta erudición como voluntad divulgativa otros autores como Miquel Ferrà (2007), a partir de los enclaves representados en la literatura o de los lugares habitados o frecuentados por escritores, o Gaspar Valero (1995), a partir del corpus legendario de la ciudad. Mi mirada queda asimismo lejos de los estudios que proponen otras aplicaciones de la geografía literaria como las planteadas en propuestas como ‘Espais escrits. Xarxa del patrimoni literari català’. Se vincula más bien a una reflexión en torno a los vínculos problemáticos entre la ciudad contemporánea y el concepto de patrimonio, un concepto que, en la cultura catalana, tiene fuertes connotaciones (Picornell 2025). Me interesa poner sobre la mesa las diferentes percepciones sobre lo patrimonial que conviven en la representación de la ciudad, sea como herencia pasada que da sentido a la identidad actual o como bagaje complejo desde el que dialogar en un presente plural.

Más concretamente, estudiaré cómo, junto al mito de Mallorca como ‘isla de la calma’ se construye una imagen de la ciudad vinculado a la tranquilidad e incluso a la inmovilidad que contrasta con las evoluciones de la ciudad e incluso, diríamos, del sentido de lo urbano en la isla (González 2017). Se trata de categorías que se plantean tanto en positivo –como una exaltación de los valores de Palma– como en negativo –como una crítica a su ‘provincianismo’ insular. Eduard Moyà (2006; 2015) ya ha estudiado las representaciones de la ciudad en los viajeros anglófonos de finales del siglo XIX y principios del XX que llegaron a la isla, y Maria Francisca Marimon dedicó un trabajo de fin de máster también a la cuestión. No me interesa considerar la manera cómo los escritores –locales o visitantes– han utilizado a la isla como escenario para sus ficciones. Mi objetivo es mucho más modesto y a la vez mucho más intencionado: me propongo mostrar cómo la idea de estaticidad ha condicionado la genealogía de un modelo de ciudad y cómo esta representación se vuelve ambigua o contradictoria una vez la ciudad se convierte en lugar de entrada de una población turística creciente. Existe, así, en la representación de la ciudad, una paradoja constitutiva de la promoción turística que quiere vender exclusividad a un público masivo, aventura con seguro médico, ecología desde hoteles en zonas protegidas y calas vírgenes a las que se puede llegar por carretera.

Los textos que he seleccionado para el análisis incluyen sobre todo crónicas y guías sobre la ciudad. Cabe notar que la profusión de volúmenes sobre Palma contrasta vivamente con el discurso en torno a la falta de identidad de la ciudad o la ausencia de representaciones

literarias sobre ella. He basado mis consideraciones en textos escritos entre finales del siglo XIX y principios del XXI. Incluyo unos pocos relatos de viajes a la isla –los más conocidos de Santiago Rusiñol (1913) o Josep Pla (1970), publicado originalmente en 1921–, retratos o guías descriptivas de la ciudad que inciden en lo patrimonial –Miquel Ferrà (1930), Lluís Ripoll (1956), Josep Maria Palau i Camps (1959) o Jaume Vidal Alcover (1993), publicado originalmente en 1986– o que se elaboran desde la memoria –así ocurre en las obras de Màrius Verdaguer (1953), Valentí Puig (1989), Eduardo Jordà (2001) o José Carlos Llop (2010). En algunas obras más recientes, las memorias se combinan con el ensayo crítico o analítico. Así ocurre en los textos de Climent Picornell (2014) y Nadal Suau (2014), a los que me referiré también. Tendré en cuenta asimismo algunos retratos consumistas de cronistas de la ciudad en algunos textos de Gabriel Maura (1892) y Miquel dels Sants Oliver (1903; 1906). Las menciones a obras de ficción serán reducidas a casos ineludibles como los de *Mort de dama* (1931) de Llorenç Villalonga, o *Miss Giacomini* (1941), de Miquel Villalonga, y a algunos textos poéticos de Miquel dels Sants Oliver, Bartomeu Rosselló-Pòrcel y unos pocos autores más. Dejo de lado asimismo la creciente producción audiovisual sonde aparece profusamente representada la ciudad en producciones de la televisión local, por ejemplo, *Mai neva a ciutat*, *Treufoc* o incluso la británica *Mallorca Files*, que podrían motivar un trabajo autónomo sobre la cuestión.

Son muchas las obras a considerar, por lo que mi mirada será más bien superficial, o, más bien dicho, similar a la lectura en contrapunto propuesta por Edward Said (1993). Tratándose de representaciones de escenarios espaciales y que remiten a menudo a un tipo de visualidad, quizás sería más adecuado refigurar este modelo de lectura con el de una mirada sesgada, en tanto que plantea un cambio en el enfoque hacia lo aparentemente ‘principal’ para fijarse en lo poco esencial, en lo contingente. Climent Picornell (2014, 12) define así, como sesgada, su propia mirada sobre la ciudad en *Palma, crònica sentimental*: «Aquesta és una col·lecció de textos personals i maniàtics confegits des d’una visió esbiaixada de Palma». Si lo explicamos desde un punto de vista cognitivo, se trataría de convertir en figura lo que a menudo se nos muestra como fondo. Por ejemplo, implicaría observar los grabados que el archiduque Lluís Salvador incluye en *La ciutat de Palma* poniendo atención a los personajes que habitan los escenarios monumentales que son ilustrados con una magnífica precisión, esto es, mirando hacia las anécdotas: al payés que señala a una mujer con un niño frente a la puerta de Santa Margalida, al hombre aburrido en el portal de la Capella Real, a la puerta medio abierta del patio del Palau dels Reis, al hombre que se rasca la cabeza frente a Ca el Marquès del Reguer o al señor elegante al que solo faltan dos escalones para acabar de bajar la escalera del patio de can Olesa.

De hecho, algunas de las obras sobre las que trabajamos incluyen muchos elementos visuales –pongamos, por ejemplo, la crónica visual de Feliu Renom en *Palma. Apunts d'un dibuixant urbà* (2016) o el volumen *Passes per Palma* (2023), de Biel Mesquida, con fotografías de Jean Marie del Moral– o mencionan las miradas tópicas sobre la ciudad y sus fisuras –así ocurre, como veremos en el inicio del volumen de Josep Maria Palau i Camps (1959). Atender a la construcción de un determinado ‘punto de vista’ es relevante para comprender cómo Palma se construye en como escenario turístico. Como tal, resulta determinado por una visualidad que, según ha explicado John Urry (2004), condiciona la mirada del viajero contemporáneo a la búsqueda de imágenes típicas o de panorámicas preestablecidas que pueda fotografiar. La imagen turística, escribe también Chris Rojek (1997), se construye mediante una oposición respecto a la mirada cotidiana, lo que orienta a menudo hacia la creación de un mito. En el caso que nos ocupa, esta mirada estática y mitificada puede ser consecuencia de una proyección metonímica del tópico de la ‘isla de la calma’ al microcosmos de la ciudad, evoluciona hacia una versión comodificada y actualizada del mito de la ciudad muerta. Se trata de una proyección que hasta cierto punto imposibilita la construcción de Palma como escenario propiamente urbano, es decir, según Henri Lefebvre (1972, 71), como conjunto de prácticas a partir de las cuales los habitantes recorren la ciudad. De esta aparente imposibilidad urbana de Palma se deriva una paradoja de fondo que determina algunas de las representaciones que nos ocupan y es la que se produce cuando la insistencia en la estaticidad de la ciudad se produce desde una mirada fruto de un desplazamiento, provenga este de los pasos del *flâneur*, de los tranvías que suben al Terreno, o de los barcos y de los aviones en los que se llega a la isla o en los que se parte de ella.

### 3.1 Atendiendo a la movilidad y a lo contingente

Antes de adentrarme en el corpus objeto de estudio, me gustaría dedicar unas páginas a justificar la pertinencia de esta lectura desde lo que hemos caracterizado como ‘contingente’, y que nos sirve de método analítico para abordar los textos. La idea de movilidad está íntimamente ligada a la emergencia del pensamiento y la representación de la ciudad moderna. Como es bien sabido, en *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863 Charles Baudelaire (1995) exaltaba la figura del *flâneur*, el observador de un escenario en movimiento, atento al cambio cotidiano que se produce en la calle y que, en 1927, Walter Benjamin (2005) percibiría como parte relevante del orden de la vida burguesa contemporánea. Cuarenta años después del artículo de Baudelaire, en 1903, Georg Simmel publicaría otro texto esencial titulado «La metrópoli y la vida mental» (2005), que

significaría un inicio de la reflexión sobre los cambios que la vida urbana moderna provoca en la identidad de los individuos y en su posibilidad de socialización. Simmel definía la vida urbana en función de una aceleración y diversificación de los estímulos por contraste con la placidez de la vida en el campo, una visión idílica que ha condicionado históricamente la percepción diferencial entre lo rural y lo urbano de la que hablaremos más adelante en este volumen. Para Baudelaire, Benjamin o Simmel, la calle de la ciudad moderna es un escenario de cambio constante que se define por contraste con una supuesta estaticidad rural. Es el lugar, escribirá también Lefebvre (1972, 94), donde todo se repite y se modifica cotidianamente, en el cambio constante de las gentes, de los aspectos, de los objetos y de las horas. Esta realidad en perpetuo movimiento solo podrá ser interpretada por el peatón dispuesto a elaborar un itinerario por el mapa de símbolos transitables en el que, también según Roland Barthes (1985), se ha convertido la ciudad contemporánea. La psicogeografía de los situacionistas convertiría esta variabilidad de recorridos y escenarios en un instrumento de investigación artística y personal, el de la deriva, una forma de tránsito a pie a través de los ambientes urbanos a la búsqueda de nuevas formas de interacción.

Las aproximaciones a la ciudad contemporánea han insistido en la idea de movimiento, un movimiento que provoca también un cierto efecto de imposibilidad de comprensión, esto es, la ilegibilidad de la ciudad en quien pretenda descifrarla como quien lee un texto coherente. En una de las crónicas más vinculadas a la idea de pérdida de sentido de la ciudad moderna, Eduardo Jordá (2001, 11-14) describe Palma desde una larga enumeración de imágenes que encontramos en la ciudad, yuxtapuestas sin posibilidad de síntesis significativa. La ciudad moderna no tiene sentido sino múltiples líneas de significados posibles, diversas isotopías posibles a concretar por el peatón. La calle definida geométricamente por el urbanismo, escribía Michel de Certeau (1980, 208) en un fragmento muchas veces citado, es transformada en espacio significativo para los transeúntes y es por eso que, como nota Manuel Delgado (2007, 13-17), no puede leerse o entenderse desde la mirada del exégeta en búsqueda de una esencia de la ciudad, que se la encontrará perennemente dispersa y cambiante o, como veremos en nuestros textos, inexistente o fantasmagórica. El entorno urbano, resumen Patrick Baudry y Thierry Paquot (2003, 14), es siempre un espacio cinético, necesariamente determinado por las miradas de quienes lo recorren y que provocan encuentros que pueden ser inesperados e irrepetibles.

Frente a esta percepción de lo urbano en movimiento, se identifica en las versiones más tradicionales del estudio de lo social o lo cultural una cierta tendencia a las delimitaciones estáticas y significativas. En el campo de la geografía, Tim Cresswell (2006) explica el interés en la definición de las categorías espaciales en función de una voluntad,

influida por la fenomenología y el existencialismo, de ‘repoblar’ la geografía, es decir, de situar en un primer plano la dimensión humana de los espacios que las diferentes ramas de su disciplina estudian. Esta ‘repoblación’ o humanización del saber geográfico toma como punto de partida la distinción entre los conceptos de espacio y de lugar, según la cual el espacio se convertiría en lugar cuando las personas que lo habitan lo llenan de significados. Estudiar geográficamente lugares en vez de espacios significaría, pues, analizar cómo se crean estos significados. Para Cresswell esta perspectiva puede acabar provocando una percepción esencialista del mismo lugar como ámbito de análisis, una mirada que privilegia los asentamientos y que, en el fondo, valora la inmovilidad del sitio por encima de los espacios de tránsito, que se perciben como simples lugares de paso donde no se pueden generar experiencias verdaderamente significativas o ‘humanas’. Algo de esto encontramos, de hecho, en el concepto de no-lugar propuesto por Marc Augé (1992), y que él mismo se encargaría de revisar atendiendo a las circunstancias que los convierten en lugares de trabajo, o frecuentados por cualquier otro motivo cargado de sentido cultural o emocional. Los lugares de paso y los no-lugares se convierten simbólicamente, desde esta aparente despersonalización, en la cara oscura de la modernidad urbana. En el marco de su proyecto *Triptico del silencio*, Brigitte Vasallo se encarga de desmontar el concepto de Augé desde la perspectiva de quien trabaja o de quien migra. La idea de identidad vinculada a un espacio estable y concreto es, en realidad, según su juicio, un privilegio solo accesible a los que no han visto nunca cuestionada su pertenencia o impugnado su derecho a moverse.<sup>2</sup>

El concepto de no-lugar, de hecho, se articula desde una perspectiva que tiene un contrapunto moral. Esto es, vincula lo estático a la identidad, y la vida social a lo que no cambia, ensalza las raíces y descuida lo nómada. Así construida, una mirada analítica que se centre en este lugar estático fácilmente puede dejar de lado todo lo que se considera *fuera de lugar*, tanto en el sentido recto como metafórico: esto es, las periferias y los sintecho, los descampados y los itinerarios en los márgenes. Mimi Sheller y John Urry (2006) denominan a esta perspectiva ‘sedentaria’ y la vinculan a una ‘normalización’ de todo aquello que se considera ‘estable’. Consideran que resultan obsoletas en una contemporaneidad hecha de constantes desplazamientos, donde los avances en los medios de transporte y en la circulación de la información determinan de raíz la vida social y también, por qué no decirlo, el consumo cultural y el desplazamiento turístico. Sheller y Urry proponen un cambio de paradigma que tome como objeto principal el estudio de los procesos de desterritorialización,

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, su presentación en Madrid, disponible en acceso abierto <https://www.youtube.com/watch?v=LUMxS6BKcSw&t=2s>.

un nuevo marco transdisciplinar que se fundamenta en las teorías críticas sobre la globalización y utiliza los conceptos que inciden en la idea de tráfico y de mezcla y que han sido reiterados en la crítica contemporánea –la hibridez, la transculturación, el flujo, la liquidez– que, desde finales del siglo XX, han ido poblando el utillaje crítico del pensamiento posmoderno. Desde este punto de vista, se privilegiaría el estudio de los avances en temas como el transporte –esto es, la idea de distancia y sus cambios en la era de la globalización y la virtualización de la vida– o el estudio de los lugares de tránsito –importantes, por ejemplo, en los estudios sobre la denominada ‘novela global’– o las relaciones de poder que tienen que ver con las posibilidades de desplazarse –las migraciones legales o ilegales, la capacidad de salir de un lugar no deseado, los campos de refugiados– en una era de la movilidad que privilegia unos movimientos por encima de muchos otros.

Este cambio de perspectiva no se produce solo desde el estudio de lo que se mueve, sino desde la atención a lo que las miradas sedentarias habían considerado contingente, esto es, lo que puede o no suceder. Me parece ilustrativo cómo este cambio de perspectiva se concreta en el campo de la antropología, donde provoca una redefinición del ámbito de estudio que tiene diversas implicaciones. Provoca, por ejemplo, una revisión del objeto de análisis tradicional de la disciplina, centrado en el estudio de un ‘poblado’ aislado en el que se establecía el etnógrafo, observador participante de una comunidad explícitamente localizada y delimitada, y en la que el desplazamiento se interpreta como riesgo de aculturación. Esta revisión favorece la visualización de algunas de las fisuras de este modelo etnográfico, se centra en aspectos ocultos a menudo en las monografías etnográficas que resultan del trabajo de campo, como en la condición viajera del observador (de los espacios de tráfico que ha tenido que pasar por llegar al ‘campo’ o de que él mismo es observado por los habitantes del ‘poblado’ donde se ubica) pero también de los informantes ‘observados’ como depositarios de ‘una cultura’ (que pueden haber sido migrantes, comerciantes, peregrinos o nómadas). Provoca, asimismo, y esto nos interesa especialmente, una revisión de lo que se considera digno de consideración en el análisis cultural. Escribe al respecto James Clifford (1999, 25):<sup>3</sup>

In tipping the balance toward traveling, as I am doing here, the ‘chronotope’ of culture (a setting of scene organizing time and space

---

**3** Supone, por lo tanto, hacerse preguntas que son relevantes para el análisis de la cultura de las islas afectadas por procesos de turistización cómo, por ejemplo: «How do groups negotiate themselves in external relationships, and how is a culture also a site of travel for others? How are spaces traversed from outside? To what extent is one group’s core another’s periphery?» (Clifford 1999, 25).



in representable whole form) comes to resemble as much a site of travel encounters as of residence; it is less like a tent in a village or a controlled laboratory or a site of initiation and inhabitation, and more like a hotel lobby, urban café, ship, or bus. If we rethink culture and its science, anthropology, in terms of travels then the organic, naturalizing bias of the term 'culture' -seen as a rooted body that grows, lives, dies, and so on- is questioned. Constructed and disputed historicities, sites of displacement, interference, and interaction, come more sharply into view.

En esta misma línea de argumentación, Stephen Greenblatt propondría una nueva orientación interdisciplinar en el volumen *Cultural Mobility. A Manifesto* (2010). Ante las lecturas más sincrónicas que hemos visto que determinaban las aproximaciones de geógrafos como Cresswell o de sociólogos como Urry, Greenblatt propone una mirada histórica a la dialéctica entre persistencia y cambio cultural que, aunque ha tomado relevancia específica en el mundo contemporáneo, siempre ha existido. Comparte con la propuesta de los geógrafos citados, la necesidad de superar lo que llama 'mito de la estabilidad' percibido como paradigma de autenticidad cultural. Para Greenblatt, todo escenario fijo está siempre de alguna manera afectado por el cambio y la movilidad:

Even in places that at first glance are characterized more by homogeneity and stasis than by pluralism and change, cultural circuits facilitating motion are at works. This is not only true of trade, religious proselytizing and education, where the circuitry is obvious. Tourism, for example, often depends on a commodification of rootedness: cultures that appear to have strikingly unmixed and local forms of behavior become the objects of pilgrimage and are themselves fungible and mobile signifiers. (Greenblatt 2010, 5)

La última afirmación de Greenblatt resulta especialmente significativa para mi aplicación, donde la creación de una imagen de estabilidad -la 'isla de la calma'- provocaría una movilidad frenética para visitarla. Los estudios de movilidad, según Greenblatt, deberían tener en cuenta las operaciones complejas que provocan los cambios y los contactos. También obligan a tener en cuenta todas aquellas instituciones que facilitan el desplazamiento, desde los automóviles a los mapas, y, con ellas, los condicionantes ideológicos, identitarios y políticos que las han permitido o restringido. En las próximas páginas, me serviré este cambio de perspectiva para notar, de un lado, las fisuras de la construcción de una mitificación -turística- del espacio y, del otro, su capacidad o potencial para circular y asentarse en las representaciones de la ciudad habitada que transmiten los textos.

### 3.2 De la ciudad muerta a la ciudad zombie

El mito de la ‘ciudad muerta’ se identifica a menudo como uno de los tópicos centrales de la literatura de finales del siglo XIX, vinculado al decadentismo y a las estéticas ruinosas. Miguel Ángel Lozano, entre otros, lo relaciona con el desarrollo de las ciudades industriales y a la destrucción de paisajes y ambientes particulares: «Las ciudades iban perdiendo su encanto íntimo, el que procedía de su tradicional organización social y de su idiosincrasia artística y cultural, para convertirse en modernas metrópolis» (Lozano 2010, s.p.). Rafael García (2008) nota que la llegada a España e Hispanoamérica del tópico de la ciudad muerta –cuyo texto inaugural se suele considerar la novela *Bruges-la-morte* (1892), de Georges Rodenbach– no puede remitir a cualquier ciudad abandonada o sin vida, sino a aquellas que «tenían un encanto especial y que eran capaces de hablarnos de toda una civilización desaparecida, de un mundo rico recordado con nostalgia» (120). En el caso de la representación de Palma se produce la reiteración de una idea parecida a la que recoge este mito, pero planteado desde una desaparición más parcial. Esta no ha sido provocada necesariamente por la extinción de un paisaje o de una conservación ruinoso, sino por la conversión del mismo espacio urbano en un lugar que ya no se reconoce como el propio. La ciudad de Palma, en muchas de sus representaciones locales, no es exactamente una ciudad difunta, sino más bien una ciudad que ya no está, pero sigue presente, esto es, una ciudad fantasmagórica o zombie. Esta condición a la vez presente y ausente de la ciudad se presenta bajo metáforas que encontramos en los títulos de algunos de los volúmenes: es la ciudad *desvanecida* de Verdaguer (1953), la *perdida* de Jordá (2001) o la *sumergida* de Llop (2010). En el caso de las representaciones de Palma postulo que la reformulación del tópico tiene algo que ver con la reconversión local de otro tópico, el vinculado a la ‘isla de la calma’, cuyas ramificaciones se enlazan, ya más recientemente, con la creación de una ciudad «escenario».

La idea de Palma como lugar en calma se trama a partir de un tejido intertextual de imágenes que condicionan la mirada sobre la ciudad y su representación. En un artículo sobre las representaciones literarias de Palma, Juan M. Ribera (2002) escribe que Palma es como una isla dentro de la isla de Mallorca en una serie de círculos concéntricos donde la insularidad triunfaría frente a la condición urbanita de la propia ciudad. Veremos en el próximo capítulo que la visión contraria, la que ve a la ciudad como un monstruo que devora con su asfalto el resto de la isla, también resulta relevante. Palma es, en su capitalidad urbana, una ciudad singular en la isla que, a su vez, ha funcionado en muchas de las representaciones elaboradas desde fuera de las fronteras insulares como proyección metonímica de la isla y, con ella, de su imagen calmada o de su mediterraneidad. En

esta doble condición singular y tópica a la vez radica la paradoja de fondo que podemos identificar en las representaciones de la ciudad. En estas, Palma aparece como un universo urbano, con un puerto lleno de recién llegados, en el que vivir es desplazarse por las calles y valorar los cambios que se dan en los edificios y en los usos y costumbres. Sin embargo, resulta también el centro neurálgico de la calma que Rusiñol convirtió en paradigmática en la representación de la isla en una crónica de viaje que no solo se inicia en Palma sino que dedica a sus calles y escenarios la mitad de los capítulos.

Siete años antes de la publicación de *L'illa de la calma*, Miquel dels Sants Oliver escribía en *Ciutat de Mallorques* un fragmento crítico y relevante dedicado a las representaciones insulares que producían los pintores extranjeros llegados a la isla. La ponía en boca del personaje de Lluís Vidal, que presentaba a los artistas acomodados que, si lo que muestran son escenarios en calma –el clima benévolo, los campos no agitados– es porque ellos mismos viven en la calma y, añadiríamos, en la inopia de quien encuentra solo lo que ya pretendía encontrar:

Des de llavors el pi i l'olivera natural, la de fer olives, s'han convertit en el tòpic de quaranta anys de pinzell impertorbable. Redols de pinar, redols d'olivar; sol de bon matí; primavera eterna; una paret i una barrera de fusta; un ase amb arganells; una sinya enrunada... Tot ha contribuït a alterar la visió de la realitat i a fer difícil la comprensió de fantasies i de moltes *realitats ignorades*. Durant quaranta anys, la part de Mallorca objecte de pintura fou copiada de nou a dotze del matí, prop de poblat, en sectors de deu metres. [...] Tot és alegre vist de nou a dotze, en primavera, quan fa bon sol. Lo grandió, lo sublim, lo fèrvid, lo esgarriant, tot és alegre en aquelles hores i pel gust de les burgesies, que no s'aixequen a l'aua, que no senten la fascinació dels efectes nocturns, que no surten quan plou o fa vent, que no coneixen la costa ni la mar més que en calma absoluta. (Oliver 1981b, 22; cursiva de la autora)

Y, sin embargo, también Oliver, en el itinerario que hace seguir a los tres protagonistas de *Ciutat de Mallorques*, va detectando 'fondes quietuds' en unos rincones de Palma que son, se dice, 'com una àmfora rompuda', esto es, la huella ruinosa de un pasado que contrasta con la modernidad de algunas de las imágenes de Oliver, por ejemplo, como veremos, en sus crónicas sobre la vida en el Gran Hotel o en el hervidero popular del «Hostal de la Bolla».

Dos escritores de la Cataluña peninsular serían responsables de dar forma a la imagen de Palma como capital de la isla de la calma, que se refuerza necesariamente por su contraste respecto a una imagen de Barcelona moderna y en crecimiento. Como ya ha sido

analizado, Rusiñol nos presenta una isla hiperbólicamente estática, «on sempre hi ha calma, on els homes mai no porten pressa, on les dones mai no es fan velles» (2001, 5). En la bella prosa de Rusiñol, la llegada a Palma se convierte casi en un relato fantástico de quien ha sido extasiado por un cierto efluvio mágico de la isla que provoca que quien pisa su puerto entre en un estado de serenidad absoluto. Lo dice al hipotético viajero amigo que le sirve de narratario –y que tenemos que suponer que no es palmesano: «així com hi hagis desembarcat t'entrarà una mitja son tan rítmica i tan melodiosa, unes ganes de no fer res tan segures i definitives» (2001, 5). En esta ciudad casi mágica, las calles de tan calladas no son calles, cosa que influye necesariamente en el carácter de sus habitantes:

El palmesà pensa les coses, les raona bé i les discuteix amb un bon sentit tan clar que difícilment, quan les deixa, s'hi poden afegir punts i comes. Com que és més lluny del foc i de les realitats de la lluita, veu les coses serenament; però, això sí, aquesta reflexió li priva l'activitat. Quan ha pensat bé una cosa, la torna a pensar i quan la té ben pensada, per sobra de reflexió i per excés de desconfiança, sol acabar per no fer-la. (Rusiñol 2001, 58-9)

Según Josep Pla, esta tranquilidad y la falta de días de lluvia son la causa de que los mallorquines no vivan en un clima adecuado para el pensamiento.<sup>4</sup> De una manera o de otra, el encanto que conduce a los palmesanos a la calma se deshace si continuamos leyendo la descripción de Rusiñol:

I per fi, com que és elegant, i com que és reflexiu... és calmos, i deixant la gent del poble –que aquí com tot arreu, treballa tot el sant dia, perquè del treball en ve el pa i del pa el mantenir-se– el que pot vagar, vaga i, fa bé, i el que no pot, no porta pressa, pensant sens dubte, amb molt bon sentit, que hem de viure tan poca estona, que no val la pena de matar-s'hi. (59; cursiva de la autora)

<sup>4</sup> «A Mallorca hi plou molt poc. Menys del que hi hauria de ploure perquè l'agricultura i el pensament de la gent visquessin en el seu propi medi» (Pla [1921] 1970, 84). Para Miquel Villalonga, especialmente les mujeres palmesanas piensan poco. Dice así, sobre una maestra avanzada que aparece en su novela: «La influencia de doña Paquita sería funesta si sus discípulas fueran susceptibles de asimilarla. Afortunadamente, el espíritu abúlico de la ciudad encarna en esas jóvenes de buena familia, desprovistas de imaginación, sosegadas, indiferentes y plácidas» ([1941] 1986, 119). Y también escribe Valentí Puig sobre el contagio de este *ethos* de calma: «Matriz de afectos volubles o de lealtades fugaces, en Palma determinados desmayos de la voluntad pueden llegar a durar –seguramente por fortuna– varios años y no son escasos los ejemplos de alguien que en el pasado aprendió a renunciarse paseando con estilo por sus calles» (1989, 12-3).

Solo en el inciso que introduce la descripción de Rusiñol, existe un palmesano que trabaja todo el día y que no tiene tiempo, en su actividad diaria, de contagiarse del clima tranquilo de la ciudad. La calma, pues, se identifica con un sector particular de la población urbana y también con la mirada aparentemente contagiada del viajero peninsular –maravillado, como Rusiñol o impostadamente aburrido, como Pla– que la recorre por el Born o por las callejuelas traseras la Seu. Como el pintor cómodo de Miquel dels Sants Oliver, los escritores peninsulares no traspasan muy a menudo las fronteras que marcaban las murallas, si no es para hacer una breve incursión hacia barrios concretos y emblemáticos y de proximidad marina, hacia el Terreno o hacia el Molinar.

Hablaremos más adelante sobre esta identificación entre la ciudad y su centro. Me interesa de momento notar cómo esta tematización de la calma vinculada a la esencia de la ciudad va calando en las descripciones de Palma a lo largo del siglo XX y hasta la contemporaneidad. En un opúsculo publicado en 1946 titulado *Palma. La ciudad de Mallorca*, Lluís Ripoll recurre a menudo a la imagen de la tranquilidad que se ha convertido en tópica y que parece incluso contagiar a los objetos que la pueblan. En Palma, escribe Ripoll, «Cada patio, en fin, es un sumario jardín. No abundan los geranios y los clavos: el grito desgarrado de sus rojos y carmines agitaría tumultuosamente el silencio» (1946, 45). Este silencio que incluso los colores pueden estorbar es fruto de un patrimonio de siglos de los que la ciudad no puede despertar, dice así describiendo la Rambla: «¡Aquí sí que el tiempo se ha detenido! Solo es sensible la mutación de los árboles: los castaños de Indias y las acacias se han transformado en plateros; los mismos muros desconchados de los conventos, donde la vida se aletarga en una modorra de siglos» (50).

Incluso en las descripciones donde prima la representación del movimiento, la calma proverbial se describe como la esencia de la ciudad. Así ocurre en el retrato que Màrius Verdaguer elabora en *La ciudad desvanecida*, que toma el Born como centro neurálgico de la vida urbana. En la memoria de Verdaguer, el Born de principios de siglo es un espacio abierto a los acontecimientos increíbles desde la mirada de un niño: desde la exhibición del primer aparato de grabaciones sonoras a la proyección de las primeras películas, hasta la cotidiana observación de los buitres que bajan de la sierra de Tramuntana para atacar a las palomas que, a las tres de la tarde, se acumulan en el paseo ciudadano, congregando a todos los vecinos y parroquianos para observar el combate. Todos estos hechos –sean innovaciones o escenas violentas– se perciben, a pesar de su recurrencia, como contingencias ocasionales que estorban a la esencia ‘real’ del entorno urbano. Así, cuando se van los buitres: «El Born adquiría novament el seu aspecte tranquil. Retornava la seva alterada quietud provinciana» ([1953] 1976, 17).

La quietud contagia incluso el paso del tiempo, que, afirmaba Rusiñol, parecería ralentizarse en la isla. En el cuadro de costumbres irónico que Miquel Villalonga dibuja en *Miss Giacomini*, esta lentitud parece afectar incluso al correcto funcionamiento de En Figuera, el nombre popular del reloj del Ayuntamiento, que no llega a medir el tiempo como debería el aparato que marca el ritmo de la vida municipal. Esto enciende las iras de Fernando Alameda, el antiguo impresor y mecenas de la cultura reconvertido –tras un viaje Barcelona durante la Exposición Universal– en uno de los ‘elementos avanzados’ de la ciudad:

Lentamente, el reloj del Ayuntamiento deja percibir doce campanadas graves i majestuosas. Al oírlas, don Fernando Alameda corre hacia su despacho-observatorio y comprueba, una vez más, que el reloj del Ayuntamiento es un perfecto modelo de inexactitud [...]. Don Fernando se sienta a la mesa y anota en un cuadernito de bolsillo, 28 marzo, 1899, martes: cinco minutos adelantados. Y al recordar que ayer, lunes, el reloj del Ayuntamiento sonó con siete minutos de retraso, don Fernando no puede contenerse y en una casilla del cuadernito, dedicada a *Observaciones* escribe estas dos palabras entre signos de admiración ¡¡¡Qué vergüenza!!! (Villalonga 1986, 28)

De hecho, Josep Maria Palau i Camps (1959) dedica todo un capítulo a explicar la dinámica particular de En Figuera, personalizado y que gestiona su temporalidad según sus propios caprichos, sin atender a su función de marcar rítmica y correctamente la hora. En un tono muy diferente, Miquel dels Sants Oliver, recordaba en el poema «Hores provincials» el paso lento de las horas en Palma, «callades i dítxoses», «lentes i moroses» que corrían en paralelo a las «onades | batent el mur de la ciutat». En las calles cercanas a la Almudaina, según un poema de 1919 de Miquel Ferrà, «El temps retarda son rellotge» (2023, 50). En Palma, las horas transcurren lentas, sin posibilidad de medida exacta, delatadas por los relojes que les intenten imponer un cómputo rítmico constante y ajustado al avance del tiempo.

Este tiempo atrofiado parece contagiar también al espacio que, sinestésicamente, se describe como lento. Para Gabriel Janer Manila, «Palma, la ciutat de Mallorca, s’escampa suaument sobre les sinuositats del terreny que davalla *amb amorosa lentitud* al mar» (1988, 9. Subrayado mío). El mar del Molinar –antiguo barrio pescador– es según Miquel Dolç todavía en 1943 tranquilo, y sus olas «com pits de dona oscil·len suament» (2023, 55). Calmada, sinuosa, amorosa, lenta y silente, Palma es también una ciudad feminizada, casi desprovista del movimiento que, como ha notado Cresswell (2006, 8), se ha asociado a la masculinidad como sinónimo de la posibilidad de acción. Escribe también Valentí Puig desarrollando esta feminización de la ciudad en un fragmento donde la individuad es inequívocamente

masculina y machista: «Como ciertos individuos que regalan un plus de embellecimiento a las mujeres a las que seducen, Palma también puede favorecernos –por fugaz que sea esa aureola de prestación– con una cierta placidez y parsimonia» (1989, 12-3).

La imagen desde fuera de la isla que convertía en tópica Rusiñol, viajero desde una Barcelona explosiva, parece haberse convertido en parte de una autoimagen, impregnando la visión que los palmesanos tienen de sí mismos con una mirada ajena y que privilegia la inacción. Más allá de la ‘responsabilidad’ de Rusiñol en la difusión de este modelo, creo que también una lectura superficial o, por lo menos, parcial de *Mort de dama*, publicada por primera vez en 1931, –quizás más atenta a los tópicos tradicionales que a la ironía del Llorenç Villalonga cuando los critica– contribuirá a la extensión del mito de la ciudad calmada. Como a menudo ocurre en la prosa de Villalonga, la novela construye escenarios de doble fondo, donde lo que se ve no siempre es tan real como lo que se oculta. La imagen villalonguiana del barrio señorial de Palma dibuja un espacio dormido y en reposo, donde «els senyors, els canonges i els gats viuen en una perpètua sesta» (1989, 18), y donde los individuos se muestran aparentemente inhabilitados para la acción, aunque el autor nos describa sus constantes idas y venidas de salón en salón en busca de la última conspiración o del chisme más pernicioso. Villalonga convierte la calma panorámica de Rusiñol en una condición moral –«El més estàtic esdevé el més moral» (18)– pero en un mundo de apariencias hecho de salones señoriales y de apellidos aparentemente nobles que, tras la pesadez de los damascos esconde cortinas apolilladas y bajo las genealogías impolutas, oculta las ovejas descarriladas conocidas por todos, como la corista emigrada a Barcelona que heredará la fortuna de la Dona Obdúlia que agoniza junto a la ciudad de las apariencias. Esta complejidad hecha de ambigüedades –donde los silencios de Dona Maria Antònia o los sueños de Dona Obdúlia son más significativos que las conversaciones impostadas de salón– no volverá a estar presente en las representaciones de la ciudad que muestran, apelando a Villalonga, el aura calmada de las calles más emblemáticas de Palma como si fuera la «real».

Junto a la imagen de la calma «carregada de presagis» (1989, 18), *Mort de dama* introducirá dos cuestiones que creo que también se acabarán tematizando en la representación de la ciudad: su identificación con unas determinadas calles en el enorme centro histórico de Palma, así como, sobre todo, una idea de agotamiento de un mundo que se acabará proyectando, desde el microcosmos que representan estas mismas calles, a toda la ciudad. En el primer sentido, la identificación de la Palma ‘auténtica’ con las calles de los palacios señoriales se trama en Villalonga a partir de una oposición dicotómica con los turistas glamourosos que habitan el Terreno, pero donde no tienen lugar ni los menestrales, ni los campesinos, ni los

comerciantes modestos ni los artistas de feria que sí habían habitado las representaciones de los textos de Gabriel Maura o de Miquel dels Sants Oliver, como veremos más adelante. La Palma señorial, la ciudad de dobles caras y múltiples facetas de Villalonga se ve reducida en muchas de las representaciones posteriores a una imagen plana que acabará formando parte de un patrimonio turístico. Se trata de un escenario bello y evocador, pero vacío y percibido como deshabitado por los turistas que se adentran allí los días que llueve demasiado para broncearse en la playa.

Esta Palma hecha de edificios nobles e individuos con apellidos de renombre sobrevive incluso en la representación plural y diversa de la ciudad contemporánea que encontramos en los relatos de Biel Mesquida, y que podemos detectar en los apellidos de algunos personajes y los vínculos personales y familiares a partir de los cuales se caracterizan. Así, por ejemplo, en *Homersea*, un homenaje simultáneo a la ciudad y a Joyce en la celebración del Bloomsday, Mesquida construye un itinerario particular por la ciudad actual protagonizada por una joven palmesana denominada Catalina Felipa, aspirante a cantante e hija de la relación esporádica entre un *marine* americano afrodescendiente y una chica palmesana de buena familia que, a resultas del embarazo, será desheredada. Justo en el día en que espera muy nerviosa los resultados de unos análisis de salud, Catalina Felipa recibe una carta de su abuela moribunda que le comunica que ha decidido, después de años de desprecio, considerarla heredera del patrimonio familiar. La joven aspirante a cantante, cajera de un supermercado y enamorada a la vez de una pintora catalana y un inmigrante polaco, se convierte en una nueva candidata a la herencia de una especie de reencarnación de Dona Obdúlia que parece haberse mantenido delirante y moribunda en su mundo de apariencias y moralidades, recluida en un cuarto que sobrevive en las representaciones de la ciudad. La nueva 'heredera', sin embargo, no ve en la notificación de la herencia un beneficio, sino que rechaza el patrimonio de quien la ha rechazado a ella y, con él, un modelo de ciudad que no se corresponde con su ciudad practicada, una ciudad en la que los edificios monumentales conviven con los supermercados, los bares de tapas y los servicios médicos. La Palma 'señorial' también está presente en los relatos intensos de Biel Mesquida como un patrimonio que, lamentablemente, va perdiendo su identidad, puesto a la venta al mejor postor y que solo algunos idealistas intentan preservar. En «Xicarandanes, joïoses i bellíssimes xicarandanes», Gaspar, un hombre progresista y de izquierdas, llora ante la catástrofe que significa para él la subasta de los bienes nobles del casal de los marqueses de Bellpuig. Desde esta mirada aparentemente contradictoria, que se construye a la vez como progresista y capaz de reivindicar la necesidad de pervivencia



de lo aristocrático, parece posible preservar lo patrimonial como un elemento vivo de la ciudad.

La identificación de la Palma-auténtica con el casco antiguo monumental que comentábamos antes se proyecta a menudo desde el centro neurálgico de la catedral -isla en la isla para Rusiñol y «lugar esencial en los silencios y quietudes de Palma» (1989, 77) para Valentí Puig- hasta los límites de las murallas. Derribadas en 1902, la huella de las murallas, identificable en el trazado de las avenidas que rodean el centro histórico, persiste como límite simbólico en los retratos sobre la ciudad a lo largo del siglo XX. En *Miss Giacomini* resultan el paseo más bello de la ciudad, así como también el círculo en el que se vuelve a cerrar la urbe una vez el 'peligro' -encarnado por la corista que ha desquiciado unas semanas la calma proverbial- ha salido de la isla. La novela termina con una mirada tópica del *skyline* de la ciudad: «Ceñido el dorado cinturón de sus murallas, la ciudad reposa en el cobijo de la catedral. Los montes azules se alzan al fondo, como símbolos de discreta medida: ni enormes ni diminutos... Todo es quietud en el ambiente» (1986, 129).

Con una mirada inversa, se iniciaba el poema «Auca» de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que seguía la panorámica de la ciudad amurallada para adentrarse en los rincones de los jardines y los «secrets de les vànoves» de las casas antiguas de Palma hasta llegar, hacia poniente, al bastión de Sant Pere. Como en otras ciudades amuralladas, el derribo de las murallas posibilitó el crecimiento urbanístico de la ciudad. Sin embargo, en Palma parece que el sentido simbólico del límite que dibujan se mantiene y predetermina sus representaciones. En su guía de 1946, Lluís Ripoll, para situar al hipotético viajero al que dirige su retrato en el barrio antiguo, necesita desplazarse al pasado para definirlo a partir del recinto amurallado. Las murallas pretéritas se convierten así en el límite imaginario de una ciudad inscrita en el pasado, como si su crecimiento fuese ligado necesariamente a una pérdida de identidad irreversible. Las murallas se convierten en el límite imaginario que posibilita otorgar un sentido a la ciudad, lo que se percibe como una identidad patrimonial, por contraste con el caos diverso e ilegible de la urbe contemporánea. Con el derrumbe de las murallas, escribe Ripoll «se multiplicaron los boquetes por donde la vieja ciudad tenía que perder su carácter» (1946, 24). Cuarenta años después, en el prólogo a la guía de Jaume Vidal Alcover *Unes passejades per ciutat*, Antoni Serra comparte la impresión de Ripoll: «Personalment, crec que va ser un error greu enderrocar les murades, l'inici de la despersonalització i de la deshumanització de la ciutat, encara que tenc motius més que suficients per pensar que hauriem arribat a un resultat urbanístic més o menys igual al d'ara» ([1986] 1993, 11). En el libro *Palma*, de Valentí Puig (1989, 27), el derrumbe de las murallas es también el inicio de una pérdida, escribe: «Con sus murallas, la ciudad se hace poder y límite, libertad

y medida, algo que visto desde ahora [...] puede ser breve o irreal, pero que tuvo su fascinación, sus sensaciones enervadas, pululación de color y carácter, la permanencia inerte de un destino». Para Puig, las murallas derruidas, ocupadas por las Avenidas que separan el casco antiguo de los arrabales y del ensanche, son todavía una frontera psicológica: «no puedo cruzar cualquiera de esos anchos pasos de peatones [...] sin la sensación de que estoy dando la espalda a la ciudad» (13). La ciudad auténtica es la que queda dentro de las murallas, incluso cuando las murallas ya no están. Este contagio de lo pretérito en la mirada presente es constante en el libro de Puig, que combina el relato desencantado sobre la ciudad actual con la remembranza de un pasado que ya no se encuentra:

La calma fue siempre una de las presunciones de Palma [...] Aquella calma era, esencialmente, una sabia interpretación de la rutina. [...] He vivido en Palma otros espejismos de la calma, pero ahora debo confesar que, en muchos sentidos, Palma ya no existe. Lo que importaba ha cambiado y lo que nunca fue ya no será: solo triunfa, enconadamente, lo que pocas veces importó. (23)

Vemos cómo la ciudad real no se identifica con la ciudad actual. La 'auténtica' ciudad siempre aparece desplazada en el tiempo, extrañamente inaccesible. Esta idea de una Palma agotada, solo identificable desde la mirada de quienes pueden reconocer, bajo la ciudad actual, la imagen de una ciudad auténtica pero pasada, es recurrente. Es esta, quizás, la segunda herencia del peso de *Mort de dama* en la representación de la ciudad. Y es, creo, de nuevo, fruto de una lectura superficial de la obra de Villalonga. Si en el relato de Villalonga esta idea de agotamiento aparecía por contraste del mundo antiguo con un mundo nuevo de turistas y recién llegados que estorbaban la paz de la isla, en muchas de las representaciones posteriores, parece que la derrota se ha reificado para convertirse en una esencia de la urbe.

Palma es descrita recursivamente como una ciudad agotada, casi inexistente. Así representada, la ciudad se convierte en algo parecido a lo que Mario Vargas Llosa (1996) en un contexto muy distinto designó con el oxímoron *utopía arcaica*, utópica en la configuración imaginada de una calma imposible en un entorno urbano, y arcaica en tanto que siempre se inscribe en el pasado, que es imposible captar en un presente si no es desde los remanentes fantasmagóricos que perviven. No se trata, únicamente, de la construcción de lo que Joan Ramon Resina (2003) ha denominado una imagen anterior (*after-image*) de la ciudad que condiciona nuestra mirada presente, sino de una imposibilidad de captar la ciudad real en la ciudad actual. Esta imposibilidad sitúa a la esencia de la ciudad en un pasado siempre

inaccesible y que condena a la contingencia todo lo que se hace presente en la ciudad efectivamente vivida.

Esta mirada ruinosa –esto es, que interpreta el presente desde lo que le falta del pasado– se convierte en dominante en muchos de los volúmenes de nuestro corpus. Condiciona desde el título el libro de memorias de Màrius Verdaguer, *La ciudad desvanecida*, crónica de lo que no perdura y que parecía esencial en la vida ciudadana. Antoni Serra utiliza el mismo término introduciendo la guía de Jaume Vidal Alcover de 1986 –escribe en concreto: «la ‘guia’ és, per tant, una aproximació a la ciutat que, esvaïda i tot, mereix alguna cosa més de la seva gent» (Vidal Alcover 1993, 17). La de Vidal Alcover es una descripción curiosa en tanto que se plantea desde una mirada a la ciudad actual contagiada no solo por la huella de lo antiguo o patrimonial sino también por un recuerdo más reciente pero cuya pervivencia parece imposible de constatar en el presente. Describe, así por ejemplo, dirigiendo la mirada a la plaza dels Socors: «En aquest carrer, davant la placeta del mateix nom, hi ha l'església dels Socors, amb el convent de frares agustins, que tenen, a més, col·legi; un temps –i supòs que encara ara– de bona anomenada entre les famílies benestants de Ciutat» ([1986] 1993, 62. Subrayado mío) y un poco más adelante, en la calle Argenteria: «Hi tenen botiga oberta els argenters mallorquins, que solien fer molt bona feina, i per ventura encara l'hi fan» ([1986] 1993, 62. Subrallado mío). También en *La ciudad perdida*, de Eduardo Jordà, encontramos esta certeza de lo pasado frente a la imposibilidad de confirmarlo en el presente: «No sé si sobrevive una sombrerería de la calle Sindicato, la última que se ha visto abierta en Palma» (2001, 44), escribe, e incluso desde la toponimia del callejero: «No sé si ahora se llamará igual pero cuando Cela y Charo Conde vivían allí, su casa de la Bonanova estaba en la calle Soldado Francisco Vidal Sureda» (2001, 66). Es como si, incluso en la crónica actual, el presente se escapara a las descripciones de la ciudad, donde es imposible –o carente de interés– atender a lo que actualmente ocurre.

En muchas de las crónicas que nos ocupan, esa imposibilidad de la ciudad ‘auténtica’ de actualizarse contagia de tono de elegía los retratos de Palma. Escribe Puig al final de su libro: «La silueta de Palma empieza a despuntar como el horizonte de una ciudad fatigada y vieja, sumergida para siempre en cada uno de sus habitantes. Emerge el nuevo día como una panorámica de silencio y elegía, de reproches y ausencias» (1989, 147). También encontramos esta mirada exhausta en la introducción al volumen divulgativo coordinado firmado por Guillem Frontera, Guillem Rosselló-Bordoy y Guillem Soler y publicado por el Ayuntamiento de Palma en 1988. Después de un resumen histórico determinado por la capacidad de la ciudad de adaptarse a cualquier dependencia, la Palma contemporánea resulta un lugar desprovisto de identidad: «Palma esdevé una ciutat

sense tragèdia. Irònicament viu el drama de la pèrdua de la seva identitat. Una ciutat sense record... sense rastre del seu perfum» (26). Y todavía más adelante:

Des de la Llotja s'alça una veu sense pietat: desídia, recel, ignorància, peresa, si no és ofuscació o miopia. Però tal vegada per a molts de nosaltres, igual que passava amb aquella Alexandria que descrivia Kavafis, no hi ha altra ciutat i continuam estimant-la amb el trist amor que es té per les coses perdudes, per les coses que ens han abandonat. (28)

En las crónicas biográficas de *Passes per Palma* (2023) de Biel Mesquida, se pretende explicar la ciudad desde lo que de ella se va yendo, convirtiéndose en memoria. La imagen de una ciudad amada pero perdida y que solo perdura bajo la ciudad que efectivamente se recorre cotidianamente impregna también el libro de memorias urbanas de José Carlos Llop desde el título, *En la ciudad sumergida*. Para Llop, esta idea de sumersión del universo urbano es quizás algo más compleja que la que elaboraba Puig utilizando el mismo adjetivo para referirse a Palma. El retrato de Llop se elabora desde la crónica de lo vivido hasta la creación de un patrimonio elegido y particular desde el que construir una ciudad posible, donde caben desde los intelectuales avanzados de los años veinte hasta el descubrimiento adolescente de los bajos fondos. Se trata, podríamos decir, de la crónica de una conquista de los sentidos de la ciudad y de su posterior conversión en un mito, en un mundo, pues, apropiado por el escritor como un universo particular que nunca puede coincidir con el mapa de la ciudad actual, en constante transformación. La Palma de Llop es lo que Augé (2007, 78) denomina una ciudad-recuerdo, tan tendenciosamente descrita como necesariamente irreal, imposible de describir en presente. Se trata, sin embargo, de un retrato honesto, que declara su posición sesgada. Se inicia el prólogo diciendo que «A principios del siglo XXI, la ciudad donde nací dejó de ser la ciudad donde había nacido» (Llop 2010, 15). Bajo la ciudad actual sucumbe otra ciudad, conocida y, de alguna manera, más auténtica que la real, aunque esté perennemente hundiéndose en ella. La única forma de salvar de la desaparición esta ciudad sumergida es recorriendo los libros donde se ha aprendido a recargarla de sentidos. Esto es, en el caso de Llop, releyéndola a partir de las representaciones de Llorenç y Miquel Villalonga:

Leer a ambos hermanos era como visitar una casa vacía y apuntalada, a punto de ser derribada, que años atrás perteneció a la familia. Los leía, pues, como quien vuelve a casa –que era lo que estaba haciendo– y lo que encuentra al volver no coincide con la memoria de su propia casa, pero te la explica, explicándote también a ti mismo. En aquella época llegué a la conclusión de

que aunque la Palma que yo había conocido estaba ya con el agua al cuello, existía un fragmento de su espíritu que era eterno e inamovible: todo lo que había sucedido, todo lo que sucedía, todo lo que sucedería estaba o iba a estar entre *Mort de dama* y *Miss Giacomini*. Nada escapaba ni podría escapar nunca de esa maldición tragicómica y sainetesca palmesana, ni de su distanciamiento de las cosas de la vida y el mundo (y el demonio y la carne, habría que añadir). (296)

Desde su sumersión, la ciudad se convierte en un universo textual, casi palimpsestico. La ciudad actual se representa como una ilusión o como un espejismo, simple lugar de paso que solo remite confusamente a la ciudad auténtica y perdurable que se oculta.

En los relatos de Jordá y en *Temporada alta*, de Nadal Suau, esta ciudad recordada y en fuga se vincula a la propia memoria y a sus espacios. «La ciudad de la que trata este libro ya no existe», empieza Jordá (2001, 9). El peso de la propia historia ante la ciudad que se desvanece es más consciente en el texto de Suau que, sin embargo, parte de la sugerencia de que «en los últimos años no ha muerto Palma, algo que desconozco cómo podría ocurrir, pero sí una idea ficticia de Palma para la que, con imaginación y sin cinismo ni añoranza, podemos concebir alternativas» (Suau 2019, 11). Y añade, reiterando la imagen de Llop sobre la superposición de ciudades e introduciendo en su mirada una crítica a la ciudad globalizada y turistizada que centrará parte de sus reflexiones de aquí en adelante:

Mientras tanto, otra Palma se extiende sobre el trazado de Palma: no es exactamente una ciudad, y contemplar su avance es tan perturbador como fascinante. Tiene la forma de lo vacío, de lo rentable y de lo segregado, y ahora utilizaré dos metáforas que no volverán a aparecer en adelante, lo prometo: es un parque temático o un centro comercial. Qué pena que las hayamos gastado tan pronto sin apenas ahondar en ellas, igual que hemos malgastado el tono elegíaco cada vez que cerraba algún local emblemático (pero emblema de qué) o que a un comentarista le salían canas y decidía que su propia desaparición era la desaparición de los demás. (12)

Parece pues como si se hubiera producido algún tipo de fractura que impidiera la identificación en la Palma actual de la Palma patrimonial, sea el patrimonio que se busca el íntimamente vivido en el pasado o el históricamente representativo de una identidad colectiva. Palma se entiende y se representa desde lo que ha sido, desplazada, en pretérito, inmóvil y anclada en un pasado bello y calmado. Las calles actuales no son más que el suplemento de una autenticidad oculta, de un significado que nunca es accesible al hermeneuta que se acerque a ella.

### 3.3 La ciudad encrucijada

Hemos empezado este capítulo revisando la confusión entre Palma, La Palma y Las Palmas. A la vez, hasta ahora hemos visto empleados indistintamente los términos Ciutat y Palma para referirnos a la capital de las Islas Baleares, dos términos que junto a Ciutat de Mallorca, Ciutat de Mallorques y Palma de Mallorca han sido utilizados con diferentes connotaciones para nombrarla. La existencia de diferentes nombres para referirse a un mismo entorno urbano debería ser un indicio de la pluralidad de perspectivas que conviven, de la multiplicidad de miradas que la han recorrido: la de los habitantes de los pueblos que llegan a 'Ciutat', de los turistas que en los setenta llegaban a 'Palma de Mallorca', a los habitantes de los barrios que, aunque residimos en el término municipal de la capital, 'vamos a Palma' cada vez que nos dirigimos al centro histórico. Esta pluralidad de topónimos no se aviene a la idea de ciudad estática y agotada que hemos visto que esencializaban algunas representaciones. Se trata de un modelo de identidad que se desdibuja si tomamos en cuenta los aspectos contingentes de estas representaciones, y consideramos lo que, aunque está en los textos, queda fuera de su foco de atención prioritaria, sea porque se considera poco relevante en la búsqueda de una esencia de Palma, o sea porque forma parte de unas periferias que imposibilitan la representación de la ciudad como un todo calmado y provincial que dibujan algunos textos.

Fuera de los límites de la muralla, la ciudad se abre a una variedad en expansión difícil de conjugar en un relato de coherencia articulado en torno a la idea de la calma. Se trata, en los textos más antiguos o tradicionales, de una 'aberración' respecto a lo que se considera la esencia de la ciudad. «La part d'urbanització moderna de la capital mallorquina» -escribe en 1930 Miquel Ferrà en *La ciutat de Mallorca*- «d'una banaliat desconsoladora, ha estat molt mal digerida» (xi). Y también en el año 1946 Luis Ripoll, en una guía por la ciudad patrimonial escribe que, a causa de la demolición de las murallas, «ciudad y alrededores se fundieron en barrios amorfos unas veces, otras en esta teoría de casas y chalets por donde discurrimos» (1946, 24). Esta ciudad moderna, «desparramada hoy por extensos ensanches» (1946, 25), resulta informe y caótica para el observador en busca de la panorámica patrimonial, supone un entorno más incoherente y también mucho más permeable al cambio.

El 1931, en *Mort de dama*, Villalonga situaba esta posibilidad de cambio en la periferia del Terreno, contrapuesta a la esencia inmóvil de las barriadas señoriales: «A l'altre cap de la ciutat, als afores, pel Terreno, per Gènova, es belluga un món colonial, compost de pintors, turistes i senyores que fumen. Són gents estranyes, que es banyen a l'hivern i viuen d'esquena a la religió [...] El barri antic fingeix ignorar-los» (1989, 17). Y, sin embargo, notaba Villalonga,

la aparente ignorancia mutua entre el nuevo mundo de extranjeros que circula por el barrio alto y empieza a utilizar las playas de la isla como espacio de ocio, está empezando a interferir en la vida de los palmesanos. Esta interferencia se mantiene a veces medio oculta (la venta de la posesión a un austriaco rico por parte de doña Maria Antonia o en el rumor sobre la muerte del marqués de Collera en un prostíbulo que deriva en una conversación sobre la depravación de los nuevos visitantes a la isla). En otras ocasiones se hace perceptible en el cambio de hábitos que hace que alguna señorita mallorquina «en els tes quasi litúrgics del casino, demana ja cocktails de ginebra i vermut» (1989, 18) o que, imitando a las americanas, se atreva a pasar a la parte ‘de los hombres’ en las playas (18). Esta lenta permeabilidad que muestra el retrato de dobles morales de *Mort de dama*, no evita que el Terreno se haya convertido en muchas de las representaciones que nos ocupan en la otra cara de Palma, una oposición que permite seguir esencializando el centro y contraponerle una ciudad nocturna y abierta a los de fuera, la Palma de noche que en las representaciones más actuales de Valentí Puig, José Carlos Llop o Biel Mesquida se convertirá en un lugar desde donde mirar, a cierta distancia, la ciudad antigua.

Por lo que se refiere a las periferias que se abren justo al otro lado, al este de la ciudad, tanto Josep Pla como Santiago Rusiñol se desplazarán hasta el Molinar, desde donde el primero contempla cómo «Palma s’estampeix sobre una posta de sol discreta, esfumada, sense escenografia» (Pla 1970, 90-1), esto es, es un espacio donde nada puede pasar. El segundo, en cambio, observa los molinos que permanecen en el barrio como ruinas de una actividad limpia y pasada, opuesta a las edificaciones industriales de la zona que, incoherentes en la estampa de la isla inactiva que está dibujando, perturban el escenario evocador de unos molinos que:

Posats de rengle, vora del mar, s’aguanten ferms com la tradició i es defensen del modo que poden de les coses lletges que els volten i que, lo mateix que una mala herba, se’ls hi estan menjant les arrels. Allí, cases de cartró-pedra, amb aquella fredor simètrica que solen tenir els coberts que s’aixequen. Allí, dipòsits de benzina i magatzems de terregada, destil·lant aquella negror que destil·len certes indústries. Allí, barraques amb emparrats que la pols no els deixa fer raïms. Allí, fàbriques d’aquelles coses que les ciutats se les treuen fora, i allí tot lo que fa nosa, voltant aquells pobres molins, que s’enfilen cap amunt, perquè tenen por de tacar-se. [...] Els molins de l’illa ja no volen. Quan volaven, ai!, devien volar a ritme suau, com tot lo de l’illa. Ja no volen, però s’aixequen, com fantasmes d’un altre temps, i fins morts i tot, com ara són, tenen el do de recordar, i això tenen de bo les illes: que tot lo que no tenen ho suggereixen. (Rusiñol 2001, 35)

De nuevo la mirada agotada, ruinosa, impone un pasado lento y calmado al presente activo e inadecuado en el molde de ciudad, que se entiende como auténtico. La mirada de los dos autores peninsulares sobre el barrio mariner de Palma contrasta fuertemente con la que Gabriel Maura había dibujado en el relato «Ses casetes». El inicio de este cuadro de costumbres nos sitúa ante un continuo ir y venir de familias menestrales que van a la casita de Son Sardina, el Terreno, Son Serra, el Molinar, el Pont d'Inca o Son Rapinya, a pasar el verano, desde el día de la Virgen de Agosto hasta el día de Todos los Santos, o simplemente a pasar el fin de semana. Se trata de un tráfico absurdo desde la mirada conservadora del *alter ego* de Maura, Pau de la Pau, que se ve obligado a pasar un domingo desastroso en la casita del Molinar de un vecino orgulloso de su segunda residencia. Este ir y venir de los ciudadanos del centro a las afueras es recogido en 1899 también por Miquel dels Sants Oliver (1981a, 12-13) a la hora de describir el tráfico de entradas y salidas del popular Hostal de la Bolla.

Los relatos costumbristas de Maura, elaborados desde una mirada conservadora e irónica, están llenos de movimiento, de puertas de entrada y salida del modelo de ciudad que hemos reseguído hasta ahora. La Palma de finales de siglo que nos muestran los *Aigoforts* publicados como libro en 1982 es una ciudad hecha de itinerarios que van de la Seu al mercado de la plaza Mayor en «Un homo de casa»; que recorren el casco antiguo hasta los pisos de los mozos de la barriada de la Lonja en «Donya Juanita»; que circulan por una Palma de domingo -de la Gerreria hasta el edificio de la Misericordia- poblada de 'oradores populares' que practican sus discursos, de soldados y criadas, de solteras 'viejunas' y de señores arruinados, en «Quatre passes»; o que observan las miradas a través de quienes intentan seguir las modas en «Es Born». En el retrato de este ir y venir que se escapa a la mirada de Rusiñol, ignora a Pla y hace como si no viera la ciudad señorial de Villalonga, resulta muy relevante el relato «Ses Peparrines», historia de la señora Josepa y la su nuera Pepita, dos mujeres de ocupación sospechosa, dedicadas a toda una serie de tareas sumergidas que se insinúan a lo largo del relato, desde revender la plata de las buenas familias venidas a menos a hacer algún sortilegio para acabar la relación 'indecente' entre una criada y algún hijo de buena familia, todo ello con un amplio margen de beneficio y con tanta discreción como sea necesaria para preservar el buen nombre de unos y la actividad sumergida de otros. La ciudad por donde se mueven estas dos mujeres es, de día, una ciudad de señores y buenas costumbres. Para que mantenga la apariencia es necesario recorrerla de noche adentrándose en los extrarradios, entrando en callejones y subiendo por escaleras estrechas. Pepita, de noche, «partia amb un carril i se n'anava devers Son Rapinya a veure si en el casull que allà tenia per deixar-lo a ses amigues i fer un favor en cas d'extrema necessitat, hi havia res de nou» (2007, 66), se



acercaba también al puerto, donde «tenia entrevistes llargues, a una algorfeta de devers es Puig, amb un patró que feia es tràfec a Alger; i mentre algunes vegades ella li duia bultos que pesaven molt, se'n duia altres vegades, quan aquell havia tornat de viatge, qualque rodill de papers francesos» (2007, 66), o visitaba a un joven capaz de montar y desmontar joyas, en «una escaleta que no tenia fi, a un carreró molt lluny de sa Ferreria» (2007, 66). La Palma sumergida de las *peparrinas* no es, pues, una ciudad ideal, sino un mundo de corrupción y de movimiento que existe para que la apariencia de calma se mantenga. Maura, muy dado a la ridiculización de los personajes femeninos de sus relatos, emplea a las dos mujeres 'malas' para mostrar esa doble cara de la ciudad que también aparece en relatos como «Ja ho és» o «Donya Juanita», donde también encontramos una otra oposición que será operativa en la construcción de una imagen de la ciudad, y es el contraste entre Palma y el resto de la isla, un entorno rural que en ambos relatos aparece descrito como un espacio donde los juegos de apariencias y las modas absurdas que influyen a los ciudadanos no tienen lugar.

Eduard Moyà (2015) ha identificado ya esta tensión entre lo urbano -cosmopolita, turístico, no auténtico- y el campo -'auténticamente' mallorquín- en los relatos de viajes de los visitantes de principios del siglo XX, que encontraban en Palma un tramado ya organizado de hoteles y medios para facilitar la visita. Como ha notado Joan M. Ribera, las descripciones de Miquel dels Sants Oliver (1981) en 1906 y de Santiago Rusiñol (2001) en 1913 se cierran dejando adentrar a los *flanêurs* protagonistas que han recorrido la ciudad en el entorno rural, pasajeros del tren que poco a poco va dejando atrás el urbano para observar paisajes más naturales. Luis Ripoll copiará esta misma perspectiva de salida ferroviaria en Palma, donde escribe que «El campo, topográficamente, es la continuación de la ciudad» (1946, 151). En Palma, se entra desde la bahía que se abre a los barcos pero sale hacia otra Mallorca aparentemente desprovista de urbanidad, que desde la panorámica variable e intermitente que propicia el avance rápido del tren, se convierte en un continuum. Para Ribera (2002, 237), estos finales donde el viajero ciudadano acaba adentrándose en la isla denotan un predominio de lo insular sobre lo urbano en las representaciones de Mallorca:

El destino del embate al que asistimos entre ciudad e isla parece ser ese. Incluso cuando las literaturizaciones elegidas permiten emerger la presencia de Ciutat, en ellas mismas asistimos a cómo la isla acaba por engulliría, a someterla bajo su naturaleza telúrica. Así, los dos textos glosados no nos llevan de Ciutat a Mallorca para devolvemos a la primera mediante una estructura circular; por el contrario, autor, texto y lector nos sumergimos en la isla sin posible camino de retorno.

Ciertamente, la oposición campo/ciudad en las representaciones insulares mallorquinas es una ecuación compleja que creo que da lugar al menos a dos percepciones opuestas. La primera tiene que ver con lo que Ribera denomina un 'predominio' de la isla por encima de la ciudad. Palma sería en este discurso una capital cuya urbanidad queda subyugada a la circularidad de la isla, sin otra ciudad grande con la que competir en busca de la capitalidad, y crecida durante muchos años a base de migraciones internas del campo a la urbe. Esta posición refuerza una idea de Palma como capital imposible, como ciudad provinciana cuya identidad se justifica solo en función de su oposición relativa al entorno rural. En *En la ciudad sumergida*, José Carlos Llop (2010, 312) recoge esta idea sobre Palma, donde incluso la ciudad señorial no es más que una herencia de la Mallorca rural:

Hay, por lo tanto, una especie de imposibilidad de ser ciudadano. En la mayoría de ciudades europeas [...] tras la ciudad está la nada. En Palma, no. En Palma existe, mayoritariamente, una relación, más o menos estrecha, con el campo. El origen estrictamente urbano es escaso. En consecuencia, la vivencia de la ciudad -la ciudad como alma propia- adolece de una malformación original y es perjudicada o, como mínimo, sospechosa de desarraigo.

Los ciudadanos de Palma, escribe Llop, son habitualmente descendientes de habitantes 'de pueblo'. Y, sin embargo, este hecho, lejos de derivarse de una falta de ciudadanía, es la tónica habitual de los entornos realmente urbanos, de su capacidad de atraer a recién llegados, su conformación plural, fruto de la asunción de quienes llegan de un 'fuera'. Manuel Delgado (1998) ya ha notado ese carácter 'caníbal' de la ciudad, donde nunca nadie puede ser considerado intruso porque casi todo el mundo es inmigrante, o descendiente de inmigrantes. Este 'afuera' de origen, en el caso que nos ocupa, es tanto el de la migración mallorquina del campo a la ciudad, como el de las diversas oleadas migratorias que han ido conformando la geografía humana actual.

La otra posición sobre el lugar que ocupa la ciudad en la isla tiene que ver con lo que se insinúa al final de la cita anterior de Llop, y es la idea de Palma como brecha donde la isla pierde sus raíces 'auténticas'. El crecimiento de la ciudad, su extensión en forma de urbanizaciones en las rutas de salida de Palma, así como la densificación de la red de carreteras que permiten el acceso desde el resto de pueblos y ciudades de la isla, es vista como un síntoma de la urbanización que amenaza con convertir al resto de Mallorca en una amplia zona metropolitana de Palma. Como veremos en el próximo capítulo, la ciudad se percibe como un monstruo de cemento que va ganando terreno en la isla. La imagen es recurrente en los discursos sobre la defensa de los espacios naturales y contra la destrucción incontrolada del territorio

que ciertamente ha sufrido Mallorca en los últimos cuarenta años. Se vincula, asimismo, a la defensa de una identidad auténtica y arraigada que parece que la ciudad rechace. Por oposición, construye una imagen de la ciudad elaborada desde la identificación equívoca entre lo urbano y lo urbanizable –entendido como suelo que se puede construir. Esta identificación simplifica la complejidad de los procesos de especulación que han determinado la corrupción del territorio de Mallorca, ligados a menudo a un modelo de construcción muy poco ‘urbana’ (y, en el caso de unifamiliares con jardín que llenan la conurbación de Palma y se construyen también en los entornos de los pueblos, de la exportación de un simulacro de ensueño americano televisivo que niega la misma posibilidad de una vida urbana y la sustituye por un sucedáneo de entorno natural simplemente ajardinado). Se trata, según se describe en «Un ull» de Biel Mesquida –en el relato de un itinerario en coche que nos conduce desde la plaza Cardenal Reig a una urbanización cerca del barrio de la Indioteria– de unas afueras que ya no son ‘ni campo ni ciudad’, espacios rururbanos que desdibujan la dicotomía urbano/rural. Sea como fuere, en las dos posiciones en torno a la ecuación Palma/isla planea una idea de mallorquinidad ‘auténtica’ ligada a lo rural que no es más que un espejismo, una nueva utopía arcaica insostenible en un entorno cada vez más colonizado por un turismo llamado ‘rural’ y por la proliferación de centros comerciales situados en el interior de la isla, simulacros de centros de ciudad que desplazan hacia el interior de la isla la capitalidad comercial que históricamente había tenido Palma.

La representación de Palma también se alimenta de otra contraposición, y es la que la opone a Barcelona, de donde suelen partir los barcos que llegan a Mallorca. La encontramos en *L’illa de la calma*, que se inicia con la llegada lenta del barco al puerto de Palma en el viaje de un artista, Santiago Rusiñol que, según explica Margarida Casacuberta, para la avanzada intelectualidad de Mallorca: «podia assumir a la perfecció el paper de mediador entre la bellesa ideal de l’illa i el prosaisme inherent a la societat catalana, sobretot barcelonina» (1996, 16). La calma de la ciudad y la isla contrastan con la innovación de la ciudad peninsular. Así ocurre también en el relato «Aventures d’un mallorquí» de Miquel dels Sants Oliver, donde el señor Mandilego, espécimen de tendero palmesano instalado en el rechazo a la innovación, se convence de partir con el barco para visitar Barcelona en motivo de la exposición universal, de donde retorna engatusado y deslumbrado del movimiento y los avances de la ciudad condal. Se trata de un relato que quiere ridiculizar el provincianismo palmesano. El contraste es desprovisto de idealismo en la descripción de Josep Pla, que inicia su relato isleño desde el puerto de Barcelona, lo que le permite empezar con una panorámica de la ciudad catalana que «exhala una resplendor de foguera, fa la impressió de contenir, dintre dels seus límits llumínics,

un dinamisme considerable» ([1921] 1970, 80). Al final del itinerario, en cambio, Josep Pla se dormirá, ahorrándose así de tener que reiterar la descripción de la llegada a Palma desde el barco que se avecina lentamente a la ciudad, una imagen que será casi inevitable en muchas de las descripciones de Palma.

«Hi ha dues maneres de fer el viatge a Mallorca: o prenent a Barcelona el vapor per anar-hi, o naixent allà mateix» (1981b, 9), escribía en 1906 Miquel dels Sants Oliver al principio de *La Ciutat de Mallorca*. En muchas descripciones posteriores, ni los nacidos en Palma podrán ahorrarse la descripción de la llegada de los barcos que –según Luís Ripoll (1946, 17), avanzan «calmosamente», «casi sin agitar el agua» hacia el puerto– y la panorámica que propicia: la de un *skyline* típico con las murallas, la catedral y el castillo de Bellver al fondo. En sus «prosas ciudadanas», Josep M. Palau i Camps (1959, 18) empieza la descripción rechazando la perspectiva de la postal que, sin embargo, aparece desde su negación:

Si això fos una postal de les que es venen per a ús de turistes o perquè les enviïn a casa seva les parelles de casats de fresc que ens visiten, la vista general consistiria en el port, la Seu, la Llotja i el passeig Marítim en primer terme, i un caramull, més o menys informe, de cases com a teló de fons... Però això no és una postal, i haurem de mirar les coses una mica més d'aprop i, sobretot, donar menys importància a lo general [sic] i insistir en els detalls que poden donar una més exacta idea de la nostra Ciutat.

Biel Mesquida (2023, 33) se permite describir su primera llegada al puerto de Palma a brazos de su madre, impostando una memoria pueril desde la que tiene de las múltiples veces que ha llegado por mar a la ciudad. De entre las miradas que lo reproducen me interesa aquí comentar también la de José Carlos Llop (2010, 197-8):

La visión de la ciudad desde fuera de la ciudad fue el reflejo especular de la Palma que me había cautivado desde la sala mirador del piso racionalista de mis abuelos. Y ese reflejo –como el de las ciudades que se miran en el agua– iba a ser una presencia real –una de esas presencias que nos hace– el resto de mis días. [...] Recuerdo ese olor a mar que era el olor a algas y a peces muertos, pero también a pintura del barco, tan identificable ese olor, para un insular, como el perfume de la humedad en las estancias cerradas, y cuando digo identificable me refiero a identidad. Recuerdo ese olor a algas y a pintura del barco de la Transmediterránea, la compañía de navegación del magnate Juan March [...] y en ese olor tengo conciencia de ser. Ser en la arribada, contemplando la ciudad y aspirando su perfume; es decir, con la ciudad ante mí, pero a debida distancia.

La mirada panorámica desde el barco sitúa al observador en un punto impreciso y móvil fuera de la isla, observa su patrimonio desde un reflejo irreal ya cierta distancia.<sup>5</sup> Esta panorámica marítima de la ciudad es también la que sigue la visión iluminada de Rosselló-Pòrcel en «Auca», que avanza desde las murallas de Palma hasta el puerto para convertir en protagonista del itinerario un barco que se adentra –quizá siguiendo el curso antiguo de la Riera, y pues, circulando por la ciudad sumergida y pretérita que mencionábamos antes– por un Born «fart de mirades», hasta la Rambla (1998, 81). El barco, decía Michel Foucault ([1967] 1984), es la heterotopía por excelencia, espacio perennemente de paso que a la vez propicia un asentamiento, un lugar donde establecer relaciones o desde donde mirar. La oposición dentro/fuera, desplazamiento/asentamiento se anula en el espacio fuera de lugar que supone el barco, un marco de relaciones en muchas de las representaciones que nos ocupan, como en la de Pla o en la de Oliver, donde se establecen contactos y conversaciones sobre los sitios que se abandonan o que se visitarán. En cuanto a las representaciones literarias más actuales, resulta interesante destacar el espacio del barco en el relato «Te deix, amor, la mar com a penyora», la historia del descubrimiento paralelo de la ciudad y del amor, que se acabará consumando en una cabina de barco, único espacio fuera de lugar donde el amor prohibido de la protagonista con su profesora, es posible, «un lloc fora del temps, de l'espai (un migdia, un vaixell), fet a la nostra mida i on cauríem sense salvació» ([1975] 1983, 25).

Volviendo a los medios de llegada a la isla, hay que considerar una imagen que, aunque sin tomar mucho protagonismo, se hace presente en los textos de Rusiñol, Pla y Oliver, y es el movimiento del puerto, los coches preparados para conducir a los viajeros al centro o indicarles el mejor hostel. Pla, que se ha quedado dormido en el barco, debe conformarse con los servicios de un joven que le lleva la maleta en un itinerario a pie desde el puerto –el Terreno, Santa Catalina, la Lonja– hasta Can Tomeu del Born, donde se alojará. Se trata de un itinerario casi idéntico al que abre el retrato contemporáneo de la ciudad que Biel Mesquida trama en *Homersea*, esta vez siguiendo la línea del autobús que lleva desde los entornos de Marivent hasta el centro, siguiendo desde la mirada móvil de la protagonista la historia personal que asocia a los escenarios urbanos. Como hemos visto que afirmaban Baudry y Paquot (2003), la ciudad

---

**5** Asumiendo a la vez que subvirtiendo las representaciones típicas del entorno, Biel Mesquida propone al relato «Tot de pètals de rosa entre les mans» una mirada parecida pero cambiándole el punto de origen, que ya no es el mar distante, sino la explanada del muelle antiguo donde los jóvenes se juntan para beber en una «munió de cotxes que tenen les músiques a tota i vessen d'al·lotes i al·lots que consumeixen litrones, telèfons mòbils, coques, converses, pastilles, balls i besades» (2001, 137).

es apropiada a partir de los desplazamientos, de una mirada cinética que cambia en función del medio desde la que se observa. Tras citar la llegada paradigmática desde el puerto, los relatos de Jaume Vidal Alcover (1993) y Gabriel Janer Manila ([1986] 1988) continúan su descripción de la isla siguiendo los accesos a la ciudad también por tierra. Palma se describe como lugar de llegada y salida, como espacio de tráfico donde, además, a menudo los lugares de paso se convierten en espacios de relación. Un ejemplo curioso para el lector contemporáneo es la descripción del tranvía que sube desde el centro al Terreno que recogen tanto Miquel dels Sants Oliver como Santiago Rusiñol. La descripción del primero me parece particularmente relevante, dice así:

*La carrozza di tutti.* A Palma té una fesomia del tot particular. Tothom s'hi coneix, tothom s'hi saluda. Senyores grasses que venen del *chalet*, que davallen de la Bonanova o de la Capelleta, carregades de flors, de romaní i sajolida, carregades d'infants i carregades de reuma. [...] El tramvia espera. Mentrestant, el conductor fa un cigarret i parla amb el primer badoc que allà es troba. Puja un pescador d'afició, amb un feix de canyes i salabres, quedant a la plataforma; puja un menestral acomodat, amb un joc de persianes pintades de fresc; pugen unes criades amb coves de verdures i telers de brodar. Tot és domèstic, íntim, casolà... El tramvia arranca, per últim, fins a una altra parada, amb les mateixes despedides i lentituds. L'interior de l'òmnibus o de la jardineria és un mirall de l'exterior: els passatgers conversen d'un cap a l'altre, de plataforma a plataforma. Parlen amb més llibertat que al cafè, parlen al desconegut sense discreció, sense reserva. [...] Per altres viles i ciutats sol dir-se: «al casino no es tracta d'altra cosa». Aquí es diu: «el tramvia en bull» [...]. El tramvia silenciós de les grans capitals, on tothom se mira i s'observa amb desconfiança, no té res que veure amb la carrossa ressonant de veus i rialles que recorre mitja ciutat i passa per Santa Catalina i pel Terreno [...]. (Oliver 1981b, 70-2)

También en el capítulo que Rusiñol dedica a *La isla de la calma*, el tranvía palmesano es pausado y divertido, no es para quien tenga prisa y «qui en dugui, que se'n vagi a peu, que arribarà més aviat. Més que una eina de fer camí, ve a ésser una mena de casino o una reunió familiar per a tenir les seves converses» (2001, 39). Ambos relatos retratan a una población que disfruta de moverse, que se hace encargos con medios más o menos extraños, que se da a conocer de camino de ida o de vuelta, que se saluda o, si no se conoce, hace lo posible por empezar una conversación. Biel Mesquida (2023, 71) evoca también esos viajes de tranvía recordando que siempre le parecía que duraban demasiado poco. Lejos de la ciudad en calma,

entramos en contacto con una población que tiene muchos motivos para circular, y, cuando no los tiene, se los inventa.

Las carreteras y calles centran incluso dos volúmenes de los que no me ocuparé directamente en estas páginas. Miquel Àngel Llauger i Llull dedicaba el año 1992 un estudio a *Les rondes de ciutat*, esto es, una descripción pormenorizada de las carreteras y accesos. En *Els carrers de Palma* (2012) Gabriel Bibiloni elaboraba un erudito inventario sobre los nombres de las calles de Palma, quizás utilizando la mención patrimonial que a menudo recoge la toponimia para intentar patrimonializar o repatrimonializar su tránsito. Como ya ha notado Pilar Arnau (2004), en la narrativa actual que emplea Palma como escenario de sus ficciones, la insularidad parece menos importante que las referencias ligadas al transporte que se vinculan a ella o que atraviesan la isla. El tranvía a menudo es sustituido por una circulación urbana mucho menos dada al intercambio comunitario. Palau i Camps (1959) dedica un espacio relevante a los semáforos recién inaugurados en la ciudad, objetos casi decorativos en unas calles todavía con pocos coches. Menciona también las escaleras que permiten múltiples accesos de la parte más alta a la más baja de la ciudad y específicamente, en un divertido capítulo, las que unen la plaza de Cort con el principio del Born, con escalones de una medida demasiado pequeña para irlos bajando de uno en uno pero demasiados grandes para hacerlo de dos en dos. Aparecen también en el volumen de Climent Picornell, como un guiño particular a todos los palmesanos que nos hemos sentido ridículos si las intentamos bajar con prisa. Todas las descripciones, de nuevo, incluso las que propiciarían el desplazamiento, parecen orientar hacia la calma.

En los relatos contemporáneos, los coches que entran y salen y se mueven por ciudad crean nuevas panorámicas y una percepción particular de la geografía de la ciudad. Biel Mesquida recoge esta nueva perspectiva en muchos de los relatos breves de *Acrollam* y, sobre todo, de *T'estim a tu*, donde los personajes, con detallados nombres, apellidos, oficios y vínculos sociales circulan en unos itinerarios siempre localizados y cuyas connotaciones son de fácil identificación para los lectores palmesanos. La ciudad de Mesquida es una ciudad habitada, donde el escenario patrimonial convive con los espacios de tráfico. Los personajes se mueven como quien descifra un texto complejo, identificando las dobles lecturas y, a menudo, utilizando las localizaciones como correlatos significativos de un recuerdo o idea. Es curioso notar cómo, lejos de la idea asociada al ajetreo automovilístico, en algunos de los cuentos de Mesquida, el coche parece el espacio que permite la calma, el momento de paso entre localizaciones donde ocurren eventos de los que no se puede escapar. El coche es así un sitio al margen de los lugares, un paréntesis entre los espacios saturados, desde donde es posible repensar la propia posición en una compleja red de relaciones y recuerdos. Así lo vemos, por ejemplo, en «Les autopistes

són per a volar», donde un hombre recientemente diagnosticado de Alzheimer encuentra la calma para reescribir los caminos de su vida. Lo mismo ocurre en el relato «Som carn d'autoodi», que se inicia con el tráfico de la protagonista, Sebastiana Sureda, conduciendo su Ford Focus, desde la autopista del aeropuerto a la altura del Coll de Rabassa hasta la policlínica Vistamar –Miramar, en la realidad–, donde debe visitar a un amigo que ha tenido un accidente cuando salía de Son Vida –barrio lujoso de la ciudad– con un chaperó. El tráfico determina los pensamientos de Sebastiana, que mira por la ventana a la vez que recuerda a su amigo. Llegar a la ciudad por carretera ofrece una perspectiva muy diferente a la de la belleza del puerto que impregnaba la visión más paradigmática:

Les sirenes d'un estol d'ambulàncies s'acosten a tota cap aquella terra de ningú on, Sebastiana Sureda, està aturada al voltant del ford focus, dins l'embós inacabable. A l'esquerra tens la ciutat enterrada del cementiri de Palma i veus la cúpula dels March que sobresurt per damunt de les cases de pisos de les tombes. A la dreta hi ha una esplanada immensa plena de grues, picapedrers, murs mig aixecats, estructures de ferro i una grandiosa fàbrica de ciment rere una antiga possessió solitària amb un fasser, que ha quedat penjada just damunt la via de cintura. (Mesquida 2001, 15)

El mismo uso reflexivo, lo encontramos en el relato de Miquel Bezares «La culpa a cent seixanta per hora», donde la velocidad del automóvil marca la tensión entre la pareja de amantes que vuelven a la ciudad después de una escapada furtiva a un hotel. Esta movilidad, además, no solo es física, sino que también es, de alguna manera, social. El tráfico, el movimiento de los personajes de ficción por la ciudad facilita la representación de las múltiples facetas de la ciudad. Salen a la luz las permeabilidades entre los lugares diversos de la ciudad que se insinuaban en *Mort de dama*. Esta posibilidad de tráfico abre también nuevos espacios de encuentro, sitúa el coche en el sitio del *flanêur* contemporáneo, una identificación que encontramos irónicamente en el libro de poemas visuales de Andreu Terrades *Palma, 9 km* (1978). Este narra en veintiocho imágenes el viaje de un Seat 600 del aeropuerto de Palma hasta la Seu, en la explanada que actualmente es el Parque de la Mar pero que en ese momento estaba amenazada por un proyecto de construcción del aparcamiento en el que el 600 se acaba estacionando. Maria Muntaner (2010) ha notado ya que este volumen recoge una mirada efímera, una mirada en tránsito sobre el territorio del coche que durante el camino se va encontrando ruinas de molinos –las que hemos visto que enaltecía Rusiñol– pero también anuncios publicitarios, talayots y señales de tráfico. La autopista no solo está determinada por las indicaciones que, según exponía Marc Augé (1992, 121), regulan las normas de



uso de los no lugares. La mirada (auto)móvil sitúa al ciudadano en una mezcla de códigos que hacen imposible la lectura coherente si no es desde el trayecto del coche, verdadero protagonista de la ciudad representada por Terradas, y a la que se accede desde el aeropuerto.

La crónica visual de *Palma. Apunts d'un dibuixant urbà*, de Feliu Renom, se abre con la imagen de un avión llegando a Palma sobre los molinos de viento cercanos al aeropuerto, que han perdido su función agrícola para convertirse en souvenirs. Se cierra con una perspectiva sobre la parte oeste de la ciudad que aparenta la que se obtendría desde una ventana de avión. En la narrativa más reciente, el acceso a la ciudad en avión ha sustituido a la del barco, que permitía llegadas lentas, mareadas oportunas y noches de conversaciones reposadas en los relatos de Rusiñol, Pla u Oliver. La llegada a la isla por el cielo, entrando por la bahía de Palma o por la sierra de Tramuntana, dibuja un acceso más acelerado, una perspectiva descendente que permite a menudo a los personajes de los relatos de Biel Mesquida o de Miquel Bezares una reflexión sobre la isla como entidad completa y también sobre las posibilidades de volver por parte de aquellos que han salido de ella. De la metonimia que convertía los edificios emblemáticos vistos desde el puerto de Palma –la Seu, l'Almudaina, la Llotja– en símbolos de la ciudad patrimonial, hemos pasado a una mirada panóptica: la que desde la altura se acerca vertiginosa en la isla. Esta llegada, además, obliga a un paso por el aeropuerto, centro neurálgico del acceso a la isla que resulta muy presente, por ejemplo, en los relatos de Bezares. Antes de llegar a Palma debemos recorrer los pasillos blancos de Son Sant Joan, un lugar de paso que, como veremos a final de este volumen, Pere Rosselló convertía en *L'infern de l'illa* en un purgatorio laberíntico en forma de ensaimada. Se trata, sin embargo, si nos apropiamos de la imagen de Rosselló, de un purgatorio que permite, tras las identificaciones a las que nos obligan los límites de los controles de seguridad, cierto anonimato, una pausa impersonal antes de la llegada a una isla cargada de recuerdos, de bagajes y de historias. En «Cándida y el pinar», de Miquel Bezares, permite al protagonista dudar y reflexionar sobre su regreso:

L'avió s'acosta a la pista sobrevolant la badia, i aquí el mar és, estranyament, en calma. L'aeronau aterra amb suavitat mentre el passatge guarda un escrupolós silenci. Un cop a la terminal, m'obliguen a fer un interminable camí fins a la sortida. Un camí blanc i anodí que, esper, no sigui senyal del que m'espera a l'illa, a la qual tant temps feia que no veia, i que des de la finestra de l'avió m'ha semblat depredada i ferida, agònica. (Bezares 2009, 77)

Y, sin embargo, los aviones y el aeropuerto que pueblan los relatos contemporáneos no son solo los espacios impersonales y anónimos que Augé convertía en paradigma de los no lugares. Como ya han

notado, entre otros, Urry y Sheller (2006), aeropuertos son espacios de relación donde no solo los individuos que circulan y trabajan interactúan, sino que permiten la entrada en una red de encuentros entre uno entorno global -la posibilidad de partir hacia los múltiples destinos que inundan el espacio sonoro de las terminales- y la localidad concreta desde la que se parte o a la que se llega. En cuentos de Bezares como «L'ultralleuger o l'advent» o «L'hidroavió», los aviones permiten encuentros más o menos inesperados, sitúan a los protagonistas de los relatos en una situación de espera, mirando, como en «Quan els avions cauen», a los múltiples aviones que van aterrizando en Son Sant Joan. Frente a la ciudad patrimonial y en calma, se nos dibuja una ciudad de encrucijadas cuyo centro sería el aeropuerto. Ante la ciudad cargada de imágenes, irreal en el presente, sumergida en su capacidad de evocar memorias, se abre, pues, un espacio aparentemente descargado de identidades donde es posible repensarse. Manuel Delgado ya ha notado la necesidad de revisar el carácter peyorativo que Augé atribuía al no-lugar, para releerlo como «espacio hecho de recorridos transversales en todas direcciones y de una pluralidad fértil de intersecciones» (2007, 61). El final del relato «Encontre a Son Sant Joan o el mar nu», de Biel Mesquida, ejemplifica esta relectura posible del aeropuerto como lugar abierto a la pluralidad de identidades que pueblan la isla. La protagonista, una limpiadora del aeropuerto, se le imagina como «un ventre càlid en què milers de persones de tota casta d'adeenes, històries i nacionalitats, viuen dins un brogit que et recorda amb delícia la remor dels òrgans de la teva mare en aquella època, quan nedaven dins el líquid amniòtic» (2008, 76). El aeropuerto es, pues, un lugar de pasaje no necesariamente frío ni agresivo, un lugar de obligada espera antes de acceder a un exterior aparentemente más «real» al que no siempre tenemos por qué tener ganas de llegar. En el cuento de Mesquida, el aeropuerto es un espacio familiar para la limpiadora y donde interacciona gente diversa, lo que abre las expectativas de un encuentro inesperado, en este caso concreto, el de la trabajadora con un inmigrante esposado en el cuarto de la guardia civil, a quien ella ofrece un poco de agua intuyendo «el començament d'alguna cosa nova, difícil i bella» (2008, 78). Mesquida ya había situado el final de *Homersea*, el itinerario de Catalina Felipa por la Palma contemporánea al que hemos mencionado en el anterior apartado, en un aeropuerto donde parecía posible empezar una nueva existencia:

estic dins una felicitat càlida som dues i ara serem quatre i després cinc o sis o set o mil i un emperò em sembla que som molts que estam plegats ho veig tot des del meu món submarí com si l'autopista de l'aeroport, l'aeroport i tota l'illa ens trobàssim navegant davall aigua amb la respiració dels peixos de colors els

colors m'enrevolten com si tot fos un arc iris que es multiplica sense treva. (Mesquida 2004, s.p.)

Lejos de ir a recoger su parte de la herencia patrimonial que le corresponde, en la casa trasera la Seu donde yace moribunda su abuela noble, la protagonista de Mesquida acaba en la sala de llegadas del aeropuerto, un espacio en el que recibir y celebrar la posibilidad de generar nuevas vidas.

### **3.4 Conclusiones**

La imagen submarina y feliz de Mesquida se puede leer de lado con la fantasía de ciudad sumergida que hemos visto que también imagina a José Carlos Llop y que, décadas antes, había hecho posible, en el «Auca» de Rosselló-Pòrcel, que uno barco se adentrara en la ciudad siguiendo el curso antiguo de la Riera. No deja de ser curiosa la reiteración de esta inmersión de lo marítimo en lo urbano en una isla de la que el tópico ha dicho que vive «de espalda al mar». Girar la espalda no deja de ser un acto consciente, el de moverse y simular despreocupación por lo que se deja detrás. En caso de que nos ocupa, la ignorancia aparente no es más que la conciencia de unos límites imposibles de fijar con precisión, de unas fronteras portuarias que no pueden evitar las llegadas y las partidas, los rechazos y los contagios. Desde la conciencia de la permeabilidad de las fronteras de Palma, he intentado en este capítulo releer algunas representaciones de la urbe para mostrar cómo el modelo de ciudad 'en calma' no es más que un espejismo. Un espejismo bello y agradable, útil para la comercialización turística de la ciudad y también para que los palmesanos y los foráneos puedan justificar, cuando lo necesiten, su apatía. Un espejismo, sin embargo, que obviamente no encaja con la ciudad real y que ha estado funcionando también como corsé, como unas murallas figuradas que, más de un siglo después del derribo de las arquitectónicas, no han permitido la configuración efectiva de un modelo de ciudad más maleable, más vinculado a la efectivamente vivida. Hacer visible las múltiples formas de moverse de la ciudad, o propiciarlas, es atentar contra una forma concreta de percibirla. Me ha interesado poner sobre la mesa las fisuras de un modelo de ciudad basado en la idea de estaticidad contrastando esta imagen con el movimiento constante que ha convertido a Palma en una ciudad de encuentro, en una ciudad encrucijada. Mi lectura es programática en la medida en que debería permitir considerar el estado convencional de las posiciones desde donde a menudo se ha 'mirado' a la ciudad para entender que, en toda ciudad, hay una heterogeneidad compleja de ojos que la miran.

De hecho, esta misma imagen, que vincula la identidad de Palma a las diferentes personas que la habitan, aparece destacada en las

crónicas más recientes de la ciudad. «What is the city but the people?» se pregunta citando a Shakespeare, Climent Picornell, y, de hecho, el encuentro con diferentes personas conocidas articula su relato, como había articulado también el de Llo o Jordà. Para Nadal Suau, la conciencia sobre esta ‘propiedad’ compartida de la ciudad supone también una interrogación sobre los mecanismos de autorización y, por tanto, de escritura desde los que tramar un nuevo relato sobre Palma. Escribe así, a partir de una reflexión introducida por una amiga:

«Les persones, Josep, la ciutat són les persones. Això no ho oblidis». Y bien, ¿quién soy yo para mediar entre esas personas y la escritura, entre el tejido vivo de la ciudad y el tejido vivo que aspira a ser, sin lograrlo casi nunca, un libro? No lo sé, pero esa es ahora mi mayor vocación. Aunque repita el término a menudo, no creo en ‘mi ciudad’ si la entendemos como una apropiación del territorio para autoproclamarme autor, protegido por mi estética, mi genealogía y mis mitos. Claro que existe una ciudad que solo conozco yo porque la interpreto con mirada, herencia y capricho propios e irrenunciables. Sin embargo, esa es la semilla de mi escritura sobre la ciudad, no su sinónimo. Quisiera que la escritura me enseñara a leer de nuevo el lugar en el que vivo, sin reafirmarme, sin complacerme. (Suau 2019, 86)

En suma, todos estos textos nos deberían permitir entender que lo exhausto no es la misma ciudad sino la mirada estática determinada en parte por la necesidad de encajar en una suerte de postal turística y también por una necesidad de congelar su imagen en diferentes momentos de profunda transformación (el boom de los sesenta, la gentrificación actual). Desde la postal, nos hemos acostumbrado a percibir el patrimonio o la identidad cultural como la herencia inerte de un pasado más o menos glorioso, y no como un bagaje necesario cuyo significado se puede reinventar en la ciudad presente. Es solo desde una nueva mirada que la ciudad contingente, es decir, según la primera acepción del término en el DIEC, la que ‘podría ocurrir’, podrá resultar un espacio contingente también en el sentido que le otorga la segunda entrada del mismo diccionario, es decir ‘algo a lo que muchos contribuyen’.