

5 De la isla escenario a la performatividad crítica

Índice 5.1 Desafiando el paradigma filológico desde la insularidad turística. – 5.2 Turismo y prácticas performativas: del giro a la recreación. – 5.3 Conclusiones.

En los anteriores capítulos, hemos visto cómo la isla se construye como un espacio de calma al que se llega para descansar.¹ Resulta, aparentemente, una imagen de postal en la que transitar sin que pueda pasar nada más que ocio, o que lo que pase no sea visible, quede en los márgenes de la postal. La resistencia a la turistificación se expresa mediante la visualización de lo que ocurre en estos márgenes, en los reversos y el fuera de campo de la imagen turística. En este capítulo, propongo una mirada complementaria: la que se produce con la percepción del espacio turístico como escenario preparado para desarrollar un tipo de acción –y donde los agentes son figuras preestablecidas que desarrollan roles marcados por el consumo ocioso– y, en su reverso, como imaginario a subvertir creando nuevas performatividades críticas con su conformación inicial.

1 Una versión inicial de este capítulo fue publicada bajo el título «Tourism and performative practices in contemporary Mallorca» en el *Journal of Romance Studies*, 2023, 23, 4. 401-27. Aquí se actualiza y expande.

Algunas de las producciones recientes del Teatro Principal de Palma, en las Islas Baleares, –como, por ejemplo, *Kelly* y *Baalconing*–² tratan sobre los vínculos entre el turismo y la identidad. También *Paradís*, de Sergio Baos (2021), cuya historia oscura se sitúa en los márgenes de lo turístico, fue galardonada con el Premio a la Mejor Dramaturgia y a la Mejor Interpretación Masculina por la Associació de Teatre Públic de les Illes Balears en 2020.³ El 2025, Alejandro Fuster ganaba el premio Art Jove 2024 de danza con «Hem caigut i he tancat els ulls», una coreografía que recorría con humor y dolor diferentes formas de manifestación del turismo en Mallorca. No es un fenómeno nuevo ni asombroso en el contexto insular. La escena teatral, performativa, musical y artística de la Mallorca actual sitúa estos temas entre sus centros de interés prioritario.⁴ Más aún: desde los años sesenta del siglo XX, los novelistas mallorquines han tratado y retomado la cuestión (Arnau 1999, Barceló 2018). La reedición en 2020 de la novela *Corbs afamagats*, de Gabriel Tomàs (1970), un retrato de los inicios del turismo de masas –el llamado ‘boom turístico’– desde la perspectiva de los residentes y trabajadores, puede servir de vínculo simbólico entre los dos momentos puntales de la preocupación social y medioambiental sobre los efectos del turismo: el de la consolidación de un modelo masivo que produce cambios demográficos y sociales irreversibles y el de una saturación que algunos valoran como agotamiento de un modelo de desarrollo, más aún cuando la pandemia del Covid-19 mostró las debilidades del monocultivo turístico (Colom-Montero 2020). Como hemos visto en los anteriores capítulos, en la Mallorca actual, esta preocupación se expresa con frecuencia usando lenguajes experimentales y desde la cooperación entre creadores y movimientos sociales. En los productos que genera, se plantea una interrogación sobre conceptos clave en la definición de la propia identidad cultural, como los de *herencia*, *localidad* y *agencia*.

En este capítulo, estudiaremos un corpus de creaciones que resulta muy relevante para analizar las reacciones culturales al turismo por parte de la cultura residente. Desde un plano más metodológico, propongo que su consideración puede también generar una agenda particular para los estudios culturales en un área –la de los estudios catalanes– orientada a menudo desde un paradigma de base literaria y peninsular –esto es, restringida a lo que se produce en Cataluña.

² Ver las fichas correspondientes de *Kelly* <https://www.teatreprincipal.com/es/ficha/detalle/440/kelly/> y *Baalconing* <https://www.teatreprincipal.com/ca/programaci%C3%B3/espectacles/baalconing/>.

³ Ver <https://www.elsomniproduccions.com/es/obra/paradis/>.

⁴ El otro tema sería la memoria democrática o memoria histórica, como se argumentó en el marco del simposio «Memòria, realitat i teatre a les Illes Balears», organizado por Joan Tomàs Martínez y Francesc Foguet el mes de junio de 2021 en Palma.

Postularé, para empezar, que una visión tramada desde lo performativo y a lo turístico puede contribuir a forjar unos estudios culturales catalanes más atentos a la geopolítica del territorio y la afectación local de dinámicas globales como las que provoca el turismo.

5.1 Desafiando el paradigma filológico desde la insularidad turística

La cultura puede ser percibida como patrimonio o como práctica. Ambas concepciones no son exclusivas pero modifican la manera de analizar lo cultural, con la atención centrada prioritariamente el inventario histórico y el capital simbólico que movilizan o desde la implicación de agentes diversos en sus usos y evoluciones. Diseñar un programa de acción para unos estudios culturales catalanes debería comportar no solo una ampliación del corpus o de la tipología de objetos susceptible de atención crítica –como se propone en algunos de los pocos manuales o programas de estudio existentes, que incorporan la gastronomía, el fútbol o el cine (Keown 2011)– sino también desafiar a algunos de los axiomas del análisis literario y cultural precedente. En el contexto catalán, los estudios literarios han estado condicionados por un paradigma filológico que, como ya hizo notar Josep Anton Fernández (2014), se orienta desde una fantasía de plenitud: esto es, una expectativa de ‘tener de todo’ y de poder comprenderlo todo. La otra cara de esta fantasía es la construcción de una idea de continuidad por parte de la historiografía literaria. Esta, como notó Jordi Castellanos ([1983] 2013), estaba todavía a finales del XX comprometida con la articulación de una identidad nacional. Para construirse como coherente, se sustenta en un canon teleológico, de representatividades que sigan un guion ideológicamente predeterminado. Las instituciones culturales las convierten en el patrimonio a conservar y celebrar mediante placas, museos o efemérides. Uno de los efectos colaterales de esta aspiración hacia la plenitud y la continuidad es la desatención de los signos de heterogeneidad (Picornell 2013) y, específicamente, de la diversidad de localidades desde donde se produce una literatura y una cultura de filiaciones complejas y dividida entre tres estados y, dentro de España, en cuatro comunidades autónomas. Por eso, creo que una de las tareas de los estudios culturales debería ser la de desafiar las jerarquías y los centralismos de los estudios filológicos en el ámbito catalán y proponer nuevas cartografías donde entender las especificidades locales y cómo estas son afectadas por las dinámicas globales. Por lo contrario, en los estudios culturales, a menudo la atracción de Barcelona como espacio a la vez con una historia particular y una proyección global, ha obliterado las tensiones que la propia centralidad de la capital de Cataluña podía ejercer en el resto

de los entornos de cultura catalana.⁵ Estas tensiones son complejas y no actúan solo en forma de radio de acción unívoco entre un centro y una periferia.

Lo que propongo no es en ningún caso fomentar algún tipo de segmentación regional interna de los estudios catalanes que, para visualizar las dinámicas locales, olvide sus filiaciones con una producción más amplia y que denominamos inequívocamente *catalana*. Es más, esta segmentación regional, si se orienta desde las fronteras de las comunidades autónomas –Cataluña, Islas Baleares, Valencia– produce exclusiones – y no atiende a otro tipo de tensiones y semejanzas, por ejemplo, entre los espacios de capitalidad, las zonas rurales de Lleida y las de Mallorca o la turistización de Barcelona y de la ciudad de Valencia. Me interesa, eso sí, entender el campo cultural catalán como espacio segmentado por múltiples subcampos determinados, entre otros factores, por vínculos administrativos o territoriales que establecen relaciones complejas entre ellos, y también, particularmente, respecto a flujos culturales, económicos y sociales de dimensión global. Se orienta hacia un estudio comparativo atento a la vez a lo que Arturo Casas (2016) denominó las relaciones paratácticas e hipotácticas, esto es, a los vínculos complejos y dialécticos que determinan las imbricaciones entre lo local, regional, nacional y global. Los subcampos entre los que se pueden establecer estas filiaciones no son casillas estables sino nodos entrelazados con un hilo que no toma la forma ordenada de una red, tienen más bien el aspecto confuso pero necesariamente ligado de un ovillo desmadejado (Picornell 2019). En este ovillo, por ejemplo, la definición de una cultura *balear* puede tener sentido en la proyección internacional pero no funciona como marco de cohesión identitario desde el archipiélago que se vincula a ella. Al mismo tiempo, la literatura catalana puede establecer unas sinergias en subcampos donde la distinción local no sea operativa –por ejemplo, diría, en los catálogos de poesía de las editoriales independientes– que quizás no están tan claras en otras manifestaciones culturales – como los premios literarios, más condicionados por las instituciones autonómicas y municipales.⁶

Por otra parte, hablar desde el contexto mallorquín contemporáneo conlleva hacerlo desde un territorio concreto situado en el

⁵ Ver, por ejemplo, las aportaciones de Edgar Illas (2013), *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City* o de Helena Buffery y C. Cautfield (2012), *Barcelona. Visual Culture, Space and Power*.

⁶ Así lo constatamos desde datos empíricos en el trabajo «Segmentació territorial i institucionalització en la literatura catalana. Els premis literaris com a índex», llevado a cabo por Maria Inès Garcia y Pere Garau en el marco de la asignatura Teories del contacte literari i cultural, que impartí en el Máster en Llengua i Literatura Catalanes. Coneixement i Anàlisi Crítica del Patrimoni Immaterial, Universitat de les Illes Balears el curso 2019-20.

imaginario global como destino turístico, masacrado en términos medioambientales y que, desde su territorialidad precisa y amenazada, se escapa de las percepciones de Pol Preciado (2015) de una Cataluña trans, postnacional o desterritorializada. Como nota Hugo Achugar (2001) dialogando con Arjun Appadurai, la desterritorialización de la economía o los imaginarios no supone una eliminación de las coordenadas de espacio y tiempo y de sus determinaciones. Ahora y aquí, esto es, en la Mallorca de 2025, la tierra es en su materialidad un espacio de lucha y compromiso para la supervivencia. Nuestra ubicación geográfica en los circuitos globales de desplazamiento de población –sean migrantes de zonas empobrecidas o turistas de zonas más ricas– determina claramente las prácticas y los imaginarios culturales que generamos y consumimos. Lejos de ser un ‘tema’ más en los estudios literarios catalanes, el turismo resulta un espacio productivo donde considerar todas estas tensiones locales y globales, no solo porque de él depende gran parte de la economía actual de los Països Catalans, sino porque afecta a su percepción tanto desde dentro como hacia el exterior. Supone, pues, una práctica desde la que se hacen evidentes algunos determinantes culturales que no siempre han estado presentes en el imaginario filológico, como pueden ser una afectación de lo local por flujos globales que no contempla la llamada ‘proyección exterior’ de la cultura catalana planificada por las instituciones gubernamentales,⁷ o también, el complejo espacio de los Països Catalans en el contexto europeo, como frontera mediterránea con África. Mallorca, así como el resto de las islas Baleares y Pitiusas, ejemplifican muy bien este espacio de contacto y límite. Así lo han mostrado ya propuestas como las de Antoni Vives (2018), que orienta su análisis histórico desde una óptica crítica que permite valorar las jerarquías geopolíticas que produce y reproduce la práctica turística. Complementariamente, Guillem Colom-Montero (2019) introduce en el análisis del cómic insular la idea de trauma, vinculada a la compleja filiación de la memoria en el contexto mallorquín contemporáneo, así como de sus ‘caminos de entrada y salida’ – como dijo Néstor García Canclini (1990)– respecto a una idea de modernidad que es a la vez síntoma de progreso y de destrucción. En definitiva, hablar de turismo y cultura supone interrogarse sobre temas como las jerarquías políticas de representación cultural, la difusa idea de soberanía en un entorno globalizado, o la generación de modelos de identidad y su vinculación con prácticas y consumos culturales cotidianos.

7 Esto es, el Institut Ramon Llull y, parcialmente, en les Illes Balears, el Institut d’Estudis Balearics.

5.2 Turismo y prácticas performativas: del giro a la recreación

En este último sentido, una de las ideas centrales del programa de los estudios culturales es una percepción de la cultura como práctica o como evento que incluye tanto las ocurrencias de la denominada 'alta cultura' como las más mercantilizadas y masivas. La cultura, pues, determina nuestra forma de ver y de estar en el mundo. En consonancia, a la hora de segmentar mi objeto de estudio parto de una concepción amplia de lo performativo. Su pertinencia respecto a mis objetivos de investigación se justifica por tres motivos. El primero se liga a lo que en el marco de los estudios turísticos se ha venido a denominar *giro performativo* (Edensor 2000; Haldrup, Larsen 2009). El turismo, dice Tim Edensor (2000, 13), no es solo un tipo de desplazamiento o una industria, sino que es en realidad una forma de actuación individual o colectiva en el espacio. Afecta a los comportamientos y a las relaciones de las personas en el entorno turístico, así como, expone Keith Hollinshead (1998, 121), a la percepción social del pasado y del presente de los entornos donde esta práctica se produce. Esta afectación es importante para los visitantes, pero también para la población receptora. Si para los primeros el turismo permite un paréntesis extraordinario provocado por el desplazamiento y el ocio, para los demás comporta una cotidianidad vinculada a un particular mercado del trabajo y también al empleo constante por parte de los visitantes del entorno habitado. Veremos cómo las prácticas performativas planteadas desde el ámbito artístico a menudo sirven para hacer explícita y, por tanto, evitar la naturalización o, si se quiere, el acomodo respecto de las formas particulares de estar en el mundo que provoca el turismo.

El segundo y el tercer motivo están ligados. Hablar de prácticas performativas permite abrir un continuum de creaciones que abarca desde obras con base textual -y, como *Kelly* o *Rostoll cremat*, publicadas también en forma de libro-, a mecanismos de ocupación del espacio, como los que propone el colectivo Left Hand Rotation o el grupo de teatro de calle Col·lectiu Güilís. Algunas de las propuestas son, más que obras, lo que Arnaud Rykner (2008) denominaría 'dispositivos teatrales', y corresponden a procedimientos performativos contemporáneos vinculados al teatro del incógnito (Fons 2020). En su

conjunto, nuestro corpus resulta difícil de preservar en un archivo.⁸ De hecho, algunas de las creaciones que deberíamos tener en cuenta –como *Contribució de bàrbars* (2014)–⁹ no son analizadas ya que no hemos podido acceder a ningún registro conservado. En tercer lugar, esta dificultad de acceso y registro es un síntoma de incomodidad respecto a la cultura y la literatura entendidas como patrimonio, que es uno de los otros puntales de lo que he llamado antes ‘paradigma filológico’ y que resulta una cuestión que nos vamos encontrando a lo largo de este volumen. Supone, al mismo tiempo, un desafío a lo que podríamos denominar la turistización de la divulgación literaria que, bajo el amparo del concepto de patrimonio inmaterial, se ha expresado desde las instituciones y las ‘industrias’ culturales en el uso de formatos compartidos con los de la industria turística como rutas, mapas, postales o festivales literarios.

En suma, el corpus que tomo como objeto de estudio incluye producciones en las que se reflexiona sobre la afectación cultural y social del turismo en la Mallorca contemporánea. Para sistematizar su estudio y proyectar sus conclusiones a la definición de ámbitos de análisis de los estudios culturales catalanes al final del capítulo, destacaré tres líneas de sentido: a) la interrogación sobre la herencia, b) la reocupación del espacio turístico, y, c) la compleja creación de nuevos espacios de agencia y subjetivación.

5.2.1 La interrogación sobre la herencia

Analizando dos cómics mallorquines actuales, Guillem Colom-Montero (2019) ha empleado el concepto de *trauma* para explicar la conflictiva configuración de la memoria que surge de los procesos de transformación social abrupta, como los que puede producir la explotación turística intensiva de un espacio reducido. En las

⁸ Hablaré de *Comviure* (2017), de Diego Ingold y Joan Fullana; *Inauguració del Carril Guiri*, per Ciutat per qui l'habita (2017), *Nodo replicante de la ciudad escenario*, colectivo Left Hand Rotation (2017), *Hotel Paradise of Love*, Laboratori Teatral ESADIB (2018), *Històries del barri y West Mallorca Story*, de Juanjo Bermúdez de Castro (2018 y 2019), *Rostoll cremat*, de Toni Gomila (2019), *Apoptosi*, de Miquel Brunet, Marcel Pich y Guillem R. Simó (2020), *Sa Mateixa*, de Lali Ayguadé, Santi Carera, Joana Gomila, Magí Serra y Laia Vallès (2020), *Kelly*, de Rafael Gallego (2020), *Souvenirs*, de Joan Fullana (2021), *Balconing*, de Cati Carrasco (2021), *Paradís* (2022), de Sergio Baos, *Cul-de-sac* (2023), de Joan Tomàs Martínez, *Hem caigut i he tancat els ulls* (2024), de Alejandro Fuster, la performance *Zooller* (2025), de Lluïcia Victòria Cerdà y Joan Oliver, las acciones del Col·lectiu Güllis, además de otras obras mencionadas a las que no he tenido acceso o de las que no ha quedado registro.

⁹ Basada en la obra homónima del escritor Bartomeu Fiol, se plantea como un homenaje al escritor y un «contrahomenaje a la balearización», esto es, a un modelo determinado de urbanismo vinculado a la expansión turística intensiva en entornos litorales. Ver <https://www.corcada.com/contribucio-de-barbars/>.

prácticas performativas que hoy nos ocupan, esta complejidad de la memoria tiene que ver sobre todo con la dificultad para anclar en un relato del pasado concreto un discurso sobre la herencia que otorgue estabilidad a la identidad mallorquina actual. Como veremos en un capítulo posterior, este discurso se trama a menudo desde un registro cercano a la nostalgia. Desde la sociología, la psicología y la antropología ya se ha notado la función de la nostalgia como emoción que asegura un sentido colectivo de continuidad sociohistórica que a su vez provoca una idealización, mitologización o simbolización del pasado (Brown, Humphreys 2002). En el contexto performativo que aquí estudio, esta apelación nostálgica hacia un pasado recreado se manifiesta en relación con dos ‘momentos’ diferentes y de filiación aparentemente contradictoria. Por un lado, en primer lugar, se apela a una ruralidad difusa que se presenta como origen de identidad. Por otro lado, se rememora un turismo más amable, fuente de riqueza y trabajo para los residentes, que permitió el acceso a los bienes de consumo y también a cierta libertad en los comportamientos sociales que el franquismo había restringido, así como el acceso a referentes culturales internacionales importados por los turistas y adaptados por los locales.¹⁰

La ruralidad se presenta como espacio para la identidad amenazada en las dos obras más emblemáticas de Toni Gomila, *Acorar* y *Rostoll Cremat*. La primera fue un éxito sin precedentes en la escena teatral de la isla, que motivó la filmación de un documental, y traducciones al italiano, francés y castellano.¹¹ Me interesa más la segunda obra, porque sitúa al turismo en el centro de atención. *Rostoll Cremat*, dirigida por Oriol Broggi, se articula a partir de un eje diacrónico en el que la evolución del turismo se ejemplifica a partir de las aspiraciones de una familia de cuento tradicional, la de Joanet de la Gerra, que ejemplifica la ambición desmedida. Así, cada vez que Joanet sube al cielo a pedir riqueza y poder a Jesús, prospera su lugar en la industria turística: pasa de tener solo una casa a regentar un *rent-a-car*, de ostentar poder económico a tener poder político. La progresión escenifica también el abandono de la vida de payés que marca, explícitamente, el agotamiento de un mundo tradicional y en consonancia con la naturaleza. Lejos de ser maniquea, sin embargo, la oposición de estos dos mundos se trama desde una conversación entre

10 Y aquí, como ha estudiado Francesc Vicens (2012) es especialmente relevante el caso de los referentes musicales, que contribuyen a la creación de una industria de canción turística y motivan la creación de grupos de música moderna que viven del entretenimiento en hoteles y locales de ocio pero también actualizan los referentes musicales locales (por ejemplo, Los Javaloyas, Grupo 15 o Los Valldemosa). Reflexionaremos sobre estos y otros usos de lo nostálgico en el capítulo siete de este volumen.

11 Ver <https://www.deferro.org/estrena-documental-acorats-cronica-dun-fenomen/>.

dos generaciones con motivos propios y discursos contradictorios: la de los padres que han vendido la tierra al turismo para acceder a una vida económicamente más holgada y la de una hija que quisiera recuperar un mundo ya perdido, pero sin renunciar a los beneficios heredados. Cada generación, dice la madre, deja a sus herederos no un mundo, sino una forma de sobrevivir en el mundo.

La escenografía de *Rostoll cremat* marca también esta ocupación de un espacio rural: el espacio cultivado es invadido progresivamente por toallas y sillas de playa. Los turistas van ocupando el lugar para la siembra, primero con la indignación del campesino y después con su connivencia. Este espacio rural se identifica con una identidad originaria que, en la obra anterior, *Acorar*, se ejemplificaba con la celebración de las matanzas del cerdo. Lo que se recrea no deja de ser sin embargo un referente que no tiene un claro referente histórico. Resulta a su vez pasado y presente, perdido y en pérdida. No es fruto de una clausura sino de un empleo de los referentes de una cultura local que nunca llega a ser sustituida del todo, sino que se actualiza para encajar respecto a una suerte de modernidad impuesta por el modelo económico. Así, por ejemplo, en *Rostoll cremat*, la madera del olivo, árbol 'atávico' de Mallorca, es empleada para hacer *souvenirs* para los turistas -llaveros o pianos 'de Chopin', el ilustre residente en Valldemossa- que, finalmente, acabarán siendo de plástico y fabricados en China. «Tenim caràcter d'olivera», resistente, según la hija de la familia. Pero, sin embargo, los olivos se venden a buen precio para imposter una mediterraneidad 'auténtica' en las fincas de turismo rural y, además, contesta el padre, la mayoría han sido injertados con acebuches. En *Dilemas de la cultura*, James Clifford (1995, 267) situaba en posiciones opuestas los productos singulares de alta cultura y los *souvenirs*, que encajan con la imagen exterior sobre un lugar y una identidad, la artesanía étnica y las falsificaciones. Desde la circulación global del símbolo local del olivo y sus usos turísticos y resistentes, no solo los objetos circulan entre las categorías del diagrama de Clifford, sino que las cuatro categorías mismas se entremezclan y colapsan.

El tono de *Rostoll cremat*, sin embargo, no es puramente elegíaco sino que, como resulta del estilo de otras obras y actuaciones de Gomila, se mueve entre la evocación emotiva que se produce cuando conecta, sobre todo, con el público mallorquín a partir de guiños referentes al bagaje en común y un humor que recuerda el de los sainetes costumbristas, donde abundan las bromas lingüísticas y los estereotipos locales. Este reconocimiento empático de una identidad desde el relato de su pérdida resulta así, paradójicamente, un espacio productivo de identificación comunitaria. La identidad mallorquina contemporánea no puede identificarse por completo con lo que se presenta emblemáticamente como payés o rural. En sus representaciones culturales, la imagen de la vida rural resulta a

menudo estereotipada y, por tanto, fácilmente consumible. De hecho, es la misma imagen que explotan algunas marcas comerciales de productos ‘isleños’ para el consumo de residentes y turistas ‘bien informados’ y que llegó a su apoteosis con la fabricación industrial de mascarillas de ‘tela de llengües’,¹² esto es, con la glocalización de un producto masificado por el impacto de la pandemia. Esta comercialización de los rasgos locales es a la vez un fenómeno global que entronca con la reivindicación de los productos Km0 y de la proximidad entendida como calidad y autenticidad. Enlaza también con la creación de una marca de genuinidad y autenticidad de algunos productos contemporáneos que, según, Elizabeth Outka (2009) contribuye a erosionar la gran división entre alta cultura y cultura de masas que, según Andreas Huyssen (1986), se había escenificado como rasgo distintivo la modernidad. Volveremos a la cuestión de la modernidad en breve. Me interesa de momento poner de relieve cómo esta reivindicación nostálgica de una ruralidad estilizada y difusa se produce sin negar su hibridez, esto es, el hecho de que sea fruto de una mezcla ineludible. No puede ser pura y no remite a un pasado al que se pueda retornar. No es ni reificable ni conservable, no se identifica plenamente con la construcción de una ‘particularidad cultural’ que intentaron conservar los folcloristas locales -y, de forma ejemplar, Antoni Maria Alcover- pero dialoga con ellos. Ahora no hay ya pureza a conservar, sino una urgencia por recrear un presente posible sin borrar del todo los referentes del pasado que pueden particularizar el lugar desde donde ‘estamos en el mundo’. En 2025, la instalación Zooller juega con el nombre del municipio de Sóller, con una enorme ocupación turística, y el concepto de zoo. Se plantea como una crítica a la folclorización de los elementos considerados propios de la cultura mallorquina para su consumo turístico. Materializa esta crítica ubicando dentro de jaulas una sobrasada, una ensaimada y, en su espacio central, la marioneta a tamaño real de una abuela en su espacio propio, pero objeto para la contemplación de quienes visiten la instalación.

12 Un tipo de tela típico de la isla, que se elabora mediante el procedimiento del lkata y que actualmente se ha extendido en la confección de todo tipo de productos de consumo, desde bolsas de tela a pendientes.



Figuras 45-46 Sa vorera des tassó. Capturas de la cuenta de Instagram dedicada a Zooller, 2025.
Fuente: Instagram

Esta mirada nostálgica y consciente de un pasado que se identifica con la ruralidad y las tradiciones locales se convierte en materia de hibridación en otras producciones performativas. En el montaje *Sa Mateixa*, por ejemplo, como en otras producciones de la cantante y compositora Joana Gomila, las tonadas y danzas folclóricas –el *ball de bot*– y los juegos tradicionales se mezclan con danza contemporánea, distorsiones electrónicas y la promoción turística de una *party boat* en Platja d'en Bossa de Ibiza.¹³ En la descripción del proyecto en la web de Gomila, se explica como un ejercicio de repetición que evoca la memoria y la hace resonar entre generaciones. De ahí la ambigüedad del nombre del montaje, 'la mateixa', que remite a la vez el de un tipo de danza y a la similitud que provoca la repetición en una obra presente de fragmentos de elementos folclóricos – en una traducción recta en castellano, 'mateixa' quiere decir 'misma'. «Hem caigut i he tancat els ulls» (2024), de Alejandro Fuster, intercala en su coreografía diferentes personajes –turistas en bicicleta, go-gos de fiesta nocturna– con residentes que bailan danzas tradicionales. En su culminación, el bailarín sin disfraz saca de una caja de ensaimada un pretzel que, ya cansado, empieza a comer.¹⁴ El mismo bailarín, con su alter-ego drag Loly Pamboli, ya había realizado una performance en el marco del festival Territoris, titulada «Ich bin es teu souvenir» (2023), donde paseaba como si fuese un souvenir por las calles de Ibiza en un proceso en el que acababa degradada entre los restos de basura de la ciudad turística.

13 Más información en <https://www.joanagomila.com/sa-mateixa>.

14 Una representación completa de la obra se puede ver en el canal de Youtube del bailarín <https://www.youtube.com/watch?v=KSgTRLr3X54>.



Figuras 47-48 Loli Pamboli. «Ich bin es teu souvenir». Fotografías de la performance tomadas del Instagram de Territori Festival y @loli.pamboli. Fuente: Instagram

En su perfil de Instagram, la performance se describe como una crítica a «l'exploració de les nostres illes mitjançant l'art drag, l'art queer. una persona abusada i ofegada per tot el que ve, una persona robada però que encara ha de somriure».

En *Apoptosis* (2020), en cambio, el relato sobre lo recuperable se plantea desde una elegía desesperanzada. *Apoptosis* es una producción conjunta de Miquel Brunet, Guillem Simó y Marcel Pich, que aportan respectivamente improvisaciones de piano, ilustraciones y canciones y poemas.¹⁵ La producción se presenta como una obra de diálogo interartístico que quiere mostrar, según se explica en el vídeo de promoción, una 'sociedad enferma', una «Mallorca insana que mira amb passotisme la seva pròpia destrucció». El título, de hecho, remite a una destrucción orgánica causada por el propio organismo. Responsabiliza, así, a los isleños, de la pérdida de los propios referentes culturales y de la destrucción del territorio. En la formalización de toda la creación no existe ningún rasgo estético que pueda manifestar una idiosincrasia concreta de la obra. Es muy distinto, así, del proyecto anterior de Miquel Brunet, *Ferments* (2015), que partía de Miles Davis como marco de improvisación al que incorporar 'injertos' de referentes locales, tanto musicales como culturales.¹⁶ Aquí, los cuentos tradicionales se recitaban sobre una base de jazz, en inglés, en ruso y en catalán. En los textos de Pich que se cantan y leen en *Apoptosis*, el pasado, en cambio, son solo «fotos de la familia sobre la taula» que ponen la piel de gallina: «Tot el meu futur cap dins una glosa d'aquelles que recites quan vas gat»

¹⁵ Ver <http://onaedicions.cat/apoptosi.html>.

¹⁶ Se puede consultar información al respecto en http://onaedicions.cat/ferments_tv.html.

-declama, pero también- «Què direm als propers que venguin si ja no sabem cantar?».

De nuevo, la temporalidad se evoca desde una ambigüedad compleja. No es un pasado a recuperar sino una multiplicidad de evocaciones que emocionan o motivan la percepción de una identidad común en lucha. Lo mismo ocurre en cuanto al segundo 'momento' en el que se ancla esta búsqueda de una herencia. Este remite a una cierta imagen del turismo y, en general, del ocio asociado al turismo y también disfrutado por los residentes, cuando este no estaba masificado. No hay fecha clara para este pasado, pero estéticamente se identifica con las canciones turísticas de los sesenta y setenta. Esta estética es el paisaje sentimental de una generación, pero resulta también un pasado incómodo, en tanto que es la causa de la sensación de agotamiento actual. En la pieza experimental *Sa Mateixa*, de hecho, las composiciones musicales que se incorporan lo hacen desde un reproductor de cintas de *cassette*. Es esta también la estética que determina el conflicto intercultural en la versión que el grupo de teatro universitario de la Universitat de les Illes Balears hizo de *West Side Story*, que, con el título *West Mallorca Story* (2018), reproducía el argumento de base shakespeariana enfrentando ahora a las familias de los Montes y los Capellà, esto es, los trabajadores de procedencia inmigrada que trabajan en el sector hotelero y los propietarios mallorquines. En una de las zonas de la 'lavandería' del proyecto -laboratorio teatral «Hotel Paradise of Love», del que hablaré a continuación, esta rememoración toma la forma de un 'Guateque' -la denominación que remite a las fiestas juveniles y casi domésticas de los años sesenta del siglo XX. Los actores implicados en el proyecto reproducen los movimientos congelados en las fotografías investigando sobre las emociones que podían tener los protagonistas (Fiol 2020, 44). En uno de los momentos más emotivos de *Rostoll cremat*, Gomila evoca la vida de playa de su infancia, la simple felicidad de poder comprar un polo de helado cuando los niños iban solos por la playa sin peligro y conocían por el nombre a los hijos de los extranjeros que iban año tras año.

En definitiva, esta evocación del turismo de los inicios del *boom* supone un camino fácil hacia la conexión emocional con cierto público. Sin embargo, sería inadecuado pensar que solo es eso. Puede tener también cierto potencial político, en tanto que supone la asunción de la propia responsabilidad colectiva en la construcción de un modelo que acaba significando la pérdida del propio mundo. Supone afirmar que este es también nuestro propio patrimonio. En «Paradís», su último disco y espectáculo, Joana Gomila incluye una «Jota dels hereus», donde contrapone su propia visión contra el turismo a la asunción de una herencia que incluye también hoteles. La herencia, dice en la presentación de la canción, no se elige, sino que tú la recibes y decides qué hacer con ella. La jota, con tonada tradicional,

base electrónica y acompañada de castañuelas, comienza con una enumeración de escenarios turísticos -hoteles y nuevos topónimos- y se cierra con un estribillo sobre la construcción de una casa futura, en cuya interpretación se suma el público de la sala, que puede reconocer fácilmente el ritmo y la melodía. Si no estuvieran sentados, seguro que la mitad de los asistentes la bailarían con los pasos tradicionales de una jota. Todo ello nos sitúa en un escenario complejo donde no hay una herencia clara a recuperar, pero sí una tendencia a compartir la emoción hacia lo que parece que se pierde y que significa algún tipo de identidad. Esta pulsión es ya en sí misma una voluntad de identificación, la de una memoria colectiva confusa y herida que solo puede sustentar a un sujeto colectivo en tránsito. Antoni Vives (2013) habla de *ambivalencia* para describir esta confusa identidad insular, que puede ser interpretada como déficit, pero también como signo de la capacidad de adaptación a los cambios del tiempo, de una especie -en palabras de Vives- de «sabiduría periférica», que Colin Michael Hall (2015) vincula también a la resiliencia y la vulnerabilidad de las poblaciones insulares, más conscientes que de otros colectivos, de estar consumiendo los recursos de un territorio finito.

5.2.2 La reocupación del espacio

La segunda línea de sentido que encontramos en algunas de estas prácticas performativas tiene que ver, de hecho, con esa conciencia de los límites del territorio, tanto en el sentido físico como en el figurado. Se expresa, también, desde la ambigüedad de las posiciones *in-between* que Homi Bhabha (1994) identificaba en el entorno poscolonial, nunca del todo asimilables con la cultura del invasor ni libres de su influencia. Algunas de las prácticas performativas que estudiamos tienen que ver con la reocupación efectiva y simbólica de los espacios acondicionados por el turismo. Así se percibe por ejemplo en algunas propuestas del laboratorio teatral *Hotel Paradise of Love*.¹⁷ En «Una brecha en la ciudad» se propone una experiencia de teatro de incógnito dirigida por Charlie Windleschmidt, en la que diez autores equipados con micrófonos representan obras que solo pueden escuchar los espectadores con auriculares que están en la misma calle. La obra, pues, se desarrolla en el espacio público, con presencia de peatones y dialogando «con el espacio, el presente, la comunidad». La performance «Colapso», dentro del mismo proyecto, reflexiona sobre las prácticas cotidianas de quienes caminan por la ciudad turística. En este caso, el 'reto' planteado por los cinco

¹⁷ Este laboratorio surge del proyecto *Discursos escènics davant la marginalitat social: estratègies de teatre document postdramàtic*, dirigido por Martí B. Fons y financiado por la Conselleria d'Educació i Universitat (2018-20).

actores implicados fue el de avanzar conjuntamente por las vías más transitadas por turistas (Fons 2020, 26). Caminar por las calles céntricas de Palma comporta «evitar, esquivar, sortear o fintar» la masa turística que «nos obstaculiza el camino creando un flujo corporal propio de la invasión».

En una línea similar se plantea la propuesta del colectivo Left Hand Rotation en su intervención en el proyecto coral «Ciutat de vacances». Este colectivo propone la acción «Nodo replicante de la ciudad escenario», a partir de una reflexión sobre el Pueblo español de Palma, un parque temático realizado a partir de la reproducción miniaturizada de los edificios emblemáticos de España. Lo que aquí se denuncia es la conversión de la ciudad en un escenario para el consumo turístico. Esta denuncia se realiza mediante la colocación de una serie de placas en las que se han detectado síntomas de la 'ciudad escenario' en lugares de Palma que van perdiendo su condición de lugar habitado. Lo que nos interesa de esta propuesta es que se ejerce desde la escenificación de una reocupación del espacio. La colocación de las placas, de hecho, se realizó en una ruta con intervenciones de investigadores y activistas de colectivos como «La ciutat per a qui l'habita», que resignifican la función de las placas que encontramos en los lugares patrimoniales o de información para turistas, con el fin de vehicular una crítica a la descarga del sentido cultural o social para estas ubicaciones. La paradoja productiva se encuentra en que la performance no deja de utilizar la misma calle como escenario, a la vez que critica su conversión como tal. La propuesta del colectivo artístico se asemeja a la vez a diversas performances realizadas por grupos vecinales que han organizado, por ejemplo, ocupaciones carnavalescas del espacio, como la demanda de creación de un 'carril guiri' que permitiera irónicamente 'reordenar' la circulación por la ciudad.¹⁸

De manera similar se orienta la creación del Col·lectiu Güilis, un grupo de teatro-acción que trabaja muy específicamente sobre los efectos del modelo turístico en el espacio público. En su proyecto «Güelcome» (2022) se planteaba un proceso de investigación creativa a partir de los restos materiales de la práctica turística en el contexto urbano de Palma y, posteriormente, del barrio del Poblenu, en Barcelona. Con estos restos, se elaboran nuevos souvenirs paródicos pero, según la promoción humorística, «originales y sostenibles».

18 La prensa local se hizo eco de la acción: <https://www.diariodemallorca.es/palma/2017/05/20/nace-carril-guiri-palma-3407375.html>.



Figuras 49-50 Convocatoria de acción de recogida de restos de la práctica turística en Palma. Col·lectiu Güllis, 2022. Convocatoria en redes sociales de la acción realizada en Poblenou (Barcelona), 2023. Fuente: Instagram

En estas prácticas, el *performer* se pone en el sitio del turista para refigurar el espacio que ocupa en la ciudad. En otros dispositivos de reflexión sobre el espacio, en cambio, es el sitio del residente el que se plantea como espacio de experimentación. Así ocurre, por ejemplo, en *Comviure*, una propuesta teatral de Joan Fullana y Diego Ingold producida por el Teatre Principal. *Comviure* se representa en un pequeño piso del centro de Palma donde interactúan ocho actores y quince espectadores durante noventa minutos. Estos quince ‘invitados’ son en la obra los nuevos habitantes de un piso cuyo precio del alquiler comporta que 23 inquilinos paguen unos 300 euros para poder dormir en un colchón en habitaciones compartidas. El planteamiento obliga a la participación del público. Y es que, si se me permite la broma, en un piso reducido con 23 inquilinos no hay sitio posible para una cuarta pared. Durante el transcurso, se plantean las diferentes dificultades de convivir en un espacio tan restringido desde su reducción al absurdo: las horas en las que se puede estirar la cadena del inodoro, las responsabilidades de los delegados de habitación y, en definitiva, las larguísimas normas para que sea posible cohabitar. Toda la obra juega con la sensación de saturación y la imposibilidad de crear espacios de privacidad. Cada inquilino puede tener solo una maleta pequeña, de las medidas de las que dejan embarcar en los aviones. El colapso contamina las formas de vivir de los residentes en su casa. En *Souvenirs*, también de Joan Fullana, esta vez con Miquel Mas Fiol, esto se muestra desde la creación de escenas ambiguas que nos enseñan a la vez lo que cabe dentro del marco de la postal turística y en su reverso. En la escena «No oprimeixis a un turista» se hace desde la ironía: la trabajadora de un bar pronuncia un monólogo combativo sobre el trato injusto que los residentes hacen a los visitantes. En «La pomada podal» y también en el *teaser*

de promoción de la obra,¹⁹ el reverso de la postal nos muestra el cansancio que sigue a la sonrisa impostada de la azafata de vuelo y del trabajador de atención al cliente una vez salimos del campo de visión de la mirada turística. De hecho, este fuera de campo de la mirada turística que hemos visto ya en referencia a lo representable en los límites de la postal se expresa también en el teatro. Obras como *Paradís*, de Sergio Baos (2022) o, más recientemente, *Cul-de-sac*, de Joan Tomàs Martínez (2023), sitúan el punto de atención en lugares de fuga de la turistización, desde un entorno rural que dista mucho de semejarse al de la nostalgia preturística o la postal, o desde la situación de revuelta ante la gentrificación y la turistificación actual.

Esta reflexión sobre la ocupación del espacio ocurre en un momento en el que el turismo ha colonizado casi todos los rincones de la isla. Ya no se recluye en los hoteles o zonas acotadas para los visitantes extranjeros, sino que impregna el día a día y los espacios considerados ‘propios’ por los residentes. No hay frontera clara entre las prácticas turísticas y las de los locales. Esta ruptura del límite no solo tiene como consecuencia la queja ocasional del residente, sino que podría motivar también una toma de conciencia sobre el propio papel asumido en el entorno turístico.

5.2.3 La apertura de nuevos lugares de acción

Tanto la herencia compleja como la huella de las prácticas turísticas sobre la vida cotidiana de los residentes configuran un escenario intrincado en el que no es posible que emerja un sujeto colectivo coherente. En los últimos años, la necesidad de refigurar el concepto de identidad mallorquina ha generado debates relevantes. En 2016, el volumen *Somnis compartits: la identitat mallorquina a debat*, de Joan Pau Jordà, Joan Colom y Gabriel Mayol, consideraba el boom turístico de los años sesenta «uno de los procesos históricos más intensos e importantes que ha vivido nuestra tierra» (2016, 7). En *Un país anomenat nosaltres* (2018), Antoni Trobat ponía sobre la mesa un conflicto político respecto al sujeto tradicional del soberanismo isleño, no ausente de polémica. Trobat apuesta por la apropiación política de lo que denomina la ‘mallorquinidad líquida’ –esto es, la defensa populista de ciertas particularidades de la insularidad mediterránea– y la necesidad de desvincular la identidad mallorquina de un esencialismo identitario que, mirando de manera mimética hacia los procesos políticos y nacionales de la Cataluña peninsular, pierde la noción de su propia pluralidad. La propuesta es polémica y toca la fibra de muchas generaciones de resistencia nacionalista

19 El *teaser* está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jg6nzJoJX24>.

catalana en las Islas Baleares. Trobat desvincula la idea neurálgica de ‘mallorquinidad’ de la ruralidad ‘auténtica’ que hemos visto que determinaba algunos discursos nostálgicos, y la desplaza hacia una Palma criolla, hecha de la mezcla de varios procesos migratorios y abierta al mundo. «Massa estelades per a tan poca gent», escribía Trobat en referencia a la profusión de banderas independentistas en una crónica sobre una concentración del colectivo «Asamblea Soberanista de Mallorca» en apoyo a las luchas por la independencia de Catalunya, «i massa poca preocupació, [...] pel subjecte real de la sobirania illenca, que són més les kellys [las camareras de piso de los hoteles] de Magaluf que no els nacionalistes de tota la vida» (2016, 23).

En las propuestas performativas que trabajamos, se plantean algunas de estas nuevas filiaciones. Solo en *West Mallorca Story* se presenta una oposición de clase entre mallorquines catalanohablantes poderosos y migrantes castellano hablantes de clase obrera, que quizás podría tener sentido en los años sesenta en los que se ambienta la obra, pero en las obras contemporáneas, resultaría anacrónica. «Per ser foraster has de ser d'aquí», dice el protagonista de *Rostoll cremat*, para oponer la categoría vinculada sobre todo a los migrantes españoles a la de los turistas. La categorización es, sin embargo, una marca de diferencia dentro de la categoría ‘nosotros’ o ‘aquí’ y genera un centro identitario más ‘auténtico’. En el monólogo que abría los premios Ramon Llull de 2016, Toni Gomila vinculaba la identidad de los isleños a un ‘tot s'aprofita’ que va incorporando cualquier bagaje que llega, y lo dedicaba trabajadores de la hostelería, y «a totes les persones anònimes que, venguin d'on venguin, donin llum a un arxipèlag sense nom».²⁰

Esta incorporación de nuevas agencias se produce de forma relevante en dos sentidos. En primer lugar y de forma destacada, con la introducción de los trabajadores de la hostelería y servicios como protagonistas del relato turístico. En segundo lugar, y de forma mucho más discreta, en la reflexión sobre las motivaciones y los comportamientos de los turistas que llegan a la isla. La primera se da en al menos dos de las propuestas de nuestro corpus. Los actores del laboratorio *Hotel Paradise of Love* plantean en «Krekovic camina» un paseo por el barrio de Nou Llevant del cuadro «Éxodo» del pintor de origen croata Kristian Krekovic, cuyo museo está en el mismo barrio. Se trata de una propuesta escénica elaborada con el apoyo de Roger Bernat y que se ubica dentro de los modelos de participación ciudadana que el dramaturgo ya había planteado en dispositivos como *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (Chile, 2014). Aquí, la

20 Se refiere a la dificultad del archipiélago para disponer de un topónimo colectivo asumido por toda la comunidad. Se puede ver la grabación completa en <https://www.youtube.com/watch?v=8nh6rdanD4Q>.

ruta por el barrio obrero, poco frecuentado por los turistas, se trama desde la intervención de los colectivos vecinales en distintos lugares del escenario urbano (Fons 2020, 25). Los actores profesionales crean un patrón a partir de la investigación sobre la historia del barrio, poblado a partir de las distintas capas de migraciones que han llegado a Palma a trabajar en puestos mal pagados de la industria turística. Los protagonistas, por tanto, son activistas vecinales que explican su memoria de reivindicaciones y luchas a la vez que pasean una obra de arte que trata sobre unos desplazamientos que no tienen que ver con el turismo, sino con la búsqueda de una mejora de las condiciones de vida. El formato, pues, se asemeja a las rutas urbanas que he tratado en el apartado anterior, pero configura su sentido desplazando la agencia hacia los trabajadores. Para cerrar el círculo, y ya desde prácticas performativas no ligadas a la escena artística, el verano que siguió al confinamiento derivado de la pandemia por el Covid-19, se organizaron diversas ediciones de la llamada «Vía guiri», una ruta guiada a la memoria del turismo por la zona de Magaluf, donde muchos mallorquines nunca han estado. De repente, pues, la pandemia abría la posibilidad de reocupación del espacio turístico por excelencia por parte de los residentes, y lo hacía desde una patrimonialización compleja, que recoge en el propio inventario de memoria un bagaje enajenado, esto es, hecho para el consumo de los demás.

Las camareras de piso han sido seguramente el sujeto político emergente más consecuente en la Mallorca de los últimos años. Son las protagonistas de una de las producciones recientes más exitosas del Teatre Principal, fruto de su estancia como autores residentes de Rafel Gallego y Laura Marte.²¹ La obra se crea desde el contacto con el sindicato Kellys Union Balear y ha estado dirigida por uno de los directores teatrales más prestigiosos de la escena catalana, Sergi Belbel. *Kelly* es una obra entre épica y militante, protagonizada por un grupo de limpiadoras de hotel. Bajo la excusa metaficcional de la realización de un documental sobre su experiencia, se explican momentos de la organización de una huelga. El texto, bilingüe, dibuja perfiles distintos de la militancia laboral. Las condiciones de trabajo se contrastan con las expectativas imposibles de los turistas, que buscan escenarios idílicos en un entorno masificado. Solo el director del hotel defiende el modelo económico como signo de prosperidad, y lo hace en una escena grotesca, donde acaba imitando una gallina, esto es, la gallina de los huevos de oro que supuestamente es el turismo para los mallorquines. La reivindicación de las limpiadoras

21 El 2019 se estrenaba también en un café teatro de Palma la obra «Las kellys, el drama de las cambreres [sic] de piso», de la compañía Teatre Estable de Mallorca con texto y dirección Martín G. Ramis, de la que no hemos tenido acceso al texto y a ningún registro.

sitúa la perspectiva sobre el turismo y la identidad desde una posición feminista y de clase. Declaman así las trabajadoras: «¡Serem la lumbàlgia del patró! El gra en el cul del turisme de masses» (Gallego 2021, 146). Cabe decir que Laura Marte acabaría creando desde esta misma experiencia de cocreación una instalación fruto de la colaboración directa con la asociación Kellys Unión Balear, titulada «Exposades però invisibles. Afectes i aliances entorn a l'art», donde la idea de alianza en la creación daba importancia a la agencia de las implicadas que, en la obra de teatro, eran representadas por actrices profesionales.

Por último, *Baalconing*, de Catalina Carrasco, plantea una mirada del residente sobre el turista. Se trata de un espectáculo de danza orientado a partir de la coincidencia particular entre la inspiración mítica del nombre de Baleares –que hay quien vincula al prefijo *bal-* que se derivaría de una consagración de la isla al dios Baal– y la ópera prima de Bertolt Brecht (1918), centrada en esta divinidad demoníaca y encarnada en el personaje de un joven poeta alcoholizado, que rechaza a la sociedad burguesa y baja a los infiernos de una vida disoluta hasta la muerte. Según Carrasco, la obra supone una interrogación sobre las motivaciones de los jóvenes europeos, a menudo de clase obrera, que vienen a las islas a disfrutar de un ocio nocturno sin límites y, en ocasiones, acaban lanzándose por el balcón del hotel intentando llegar a la piscina. En la obra coetánea *Souvenirs*, el *balconing* se trata desde la alterización absoluta del turista herido, que quita la plaza de hospital a un residente accidentado, pero menos urgente. *Baalconing* supone un interesante giro en el marco performativo que hasta ahora nos hemos planteado. En esta obra, los artistas residentes se interrogan sobre el comportamiento errático del joven turista que no se ha preocupado por conocer la cultura del lugar que visita. Desde esta mirada compasiva, el sujeto residente se sitúa en un espacio reflexivo que anula la posición pasiva y agente en el que se sitúa genéricamente a los trabajadores del sector ‘servicios’ por excelencia.

5.3 Conclusiones

Después de esta panorámica de prácticas performativas en torno al turismo y la identidad en la escena mallorquina contemporánea me queda volver a la interrogación inicial en torno a la definición de los estudios culturales catalanes. Como decía en un principio, postulo que la afectación cultural del turismo es un ámbito desde el que puede ser útil repensar el programa de acción de los estudios culturales catalanes, en tanto que permite revisar algunas de las concepciones sobre la cultura que han sido preeminentes en los análisis de base filológica. Propongo que estas se pueden sintetizar

en cuatro líneas de interrogación. La primera tiene que ver con la cuestión del patrimonio y la identidad: nuestro corpus de tema o crítica turística nos ha permitido trabajar con un conjunto de prácticas que suponen distintas formas de interacción social, y que no siempre pueden conservarse como algo inventariable. Dialogan de manera compleja con el entorno y, si realizan rutas o se centran en paisajes, es con una perspectiva crítica o paródica, lejos del formato habitual de las casas museo o de los itinerarios guiados para visitantes. Nos proponen, pues, una forma un tanto diferente de entender la imbricación colectiva de la literatura con el entorno social, que no tiene que ver con un corpus a aprender, ni con un canon de autores a homenajear, sino con una manera de practicar la cultura y, por tanto, de formar parte de ella. Para los estudios culturales catalanes, la patrimonialización de la cultura es también una práctica institucional vinculada a una determinada idea del valor y la representatividad colectiva que se concreta en forma de acontecimientos –años literarios, visitas guiadas– y condiciona la confección del archivo de la comunidad –esto es, en el sentido de Michel Foucault (1969, 23), de lo que se conserva y determina lo que puede decirse en una cultura. Desde un punto de vista analítico, el patrimonio se trata, por lo tanto, como una práctica vinculada al poder y a la identidad, no como un objetivo de investigación ni de una condición previa para la selección del corpus digno de atención.

La segunda interrogación tiene que ver con la construcción de una idea de herencia. El proyecto *Funcions del passat en la cultura catalana*, dirigido por Jaume Subirana y Josep Anton Fernàndez desde la Universitat Oberta de Catalunya, ya profundizó en este tema en su momento. Hemos visto que, en las prácticas performativas estudiadas, se producía un anclaje confuso de la memoria propia, que no depende tanto de las fechas concretas como de las emociones o del sentido que generan en el presente. Por ejemplo, la ruralidad que en la escena teatral mallorquina se presenta desde una nostalgia combativa, es también un tema presente en muchas novelas catalanas actuales estéticamente diversas –obras con amplia difusión como *Primavera, estiu, etcètera* (2011), de Marta Rojals o *Canto jo i la muntanya balla* (2019), de Irene Solà, entre muchas otras– y se representa para mostrar el cambio social en la ficción televisiva valenciana contemporánea, en series como *La alqueria blanca* o *La forastera*. El joven youtuber mallorquín Miquel Montero, ha hecho de sus explicaciones sobre la vida rural un fenómeno de masas. Incluso ha publicado el libro *Uep! Mis aventuras en el campo*, en catalán y castellano, en la editorial Planeta, esto es, uno de los grupos con mayor peso económico en el entorno hispánico. En el mundo globalizado y transcultural en el que vivimos, la herencia local ya no es algo unívoco ni concreto, sino un espacio a la vez amenazado si se entiende autenticidad y en constante reelaboración si se vincula a la

posibilidad de resiliencia o hibridación. Cómo generar una idea de pasado en la que los habitantes de un entorno se sientan parte de una comunidad se convierte en uno de los retos esenciales de cualquier cultura socialmente cohesionada. En el contexto catalán, en el que la herencia simbólica ha sufrido históricamente rupturas y retos complicados, se trata de una cuestión desde la que es posible aportar herramientas e ideas a unos estudios culturales que dialoguen con el sentido histórico y político de las comunidades imaginadas.

La tercera interrogación tiene que ver con la ubicación geopolítica del territorio, y con una revisión crítica desde los estudios culturales de lo que se denominó el ‘giro espacial’ (*spacial turn*) de las humanidades. Desde la industria y la práctica turística, Mallorca se plantea como un lugar orientalizado, como un sur que, sin embargo, participa desde la industria turística, de una riqueza económica de unos pocos que oculta la condición precaria de los trabajadores del sector servicios y el descalabro social y ambiental que afecta, por ejemplo, de manera grave, la contaminación y el acceso a la vivienda. El turismo es el indicio de un modelo de progreso y ‘modernidad’ a la que hay que encontrar alternativas. Franco Casano (1996) las ha planteado desde una mediterraneidad que sitúa al sur en un lugar no periférico respecto a modelos de progreso importados ‘del norte’. Esta óptica nos acerca, pues, a las epistemologías planteadas desde América Latina en el marco de los estudios decoloniales. Es un paradigma que, desde nuestra posición periférica y fronteriza entre el sur de Europa y el norte de África, podría ser relevante. Si somos parte de una cultura europea es, como argumenta Antoni Martí Monterde (2019) revisando cómo Pascale Casanova disfraza de universalismo a su centralismo francés, desde una percepción diversa de Europa, que no se articula únicamente desde una centralidad prevista desde los países económicamente más ricos.

En cuarto lugar, desde una herencia híbrida y mirando a la vez al norte y al sur, se configura también un modelo de identidad ambigua y resiliente, confusa y creativa, que utiliza la parodia como medio de expresión y no rehúye las contradicciones de su bagaje. Desde este modelo de identidad hay que empezar a decir que para ubicar la cultura catalana en el mundo puede que no sea tan esencial tener un Nobel catalán –un tema que ha preocupado desde hace décadas a algunos sectores intelectuales– ni gastar grandes presupuestos en ‘proyección exterior’. Hay muchas exterioridades dentro mismo de nuestra cultura que hay que tener en cuenta, y que forman parte y se expresan en ella, la contradicen y se asumen o combaten. La dimensión global de la cultura catalana no siempre tiene que ver con el éxito de la traducción de un autor catalán, sino también con cómo la globalización de prácticas culturales, como la turística, que afectan a la proyección y la constitución de nuestra cultura. Como escenario turístico y como lugar de atracción de migrantes, estamos

presentes en el mundo, aunque quizás no como las instituciones culturales preveían. Estudiar la cultura catalana en su proyección internacional es también valorar cómo estas determinaciones nos acercan a otros entornos culturales, que deben negociar su localidad en un circuito de flujos económicos y demográficos de alcance global.

En suma, en este capítulo he analizado diversas prácticas performativas de tema turístico realizadas en Mallorca en el siglo XXI. Desde esta producción, concreta y localizada, he postulado varios caminos para aportar análisis innovadores a los estudios culturales desde el ámbito catalán, unos análisis que deberían considerar críticamente conceptos como los de patrimonio, herencia y agencia. Desplazar el centro de atención habitual en los estudios filológicos catalanes hacia la insularidad turística, y, por tanto, hacia una periferia afectada por los flujos globales del capital, me ha permitido proyectar hacia el conjunto de la cultura catalana una serie de interrogantes que afectan tanto a sus vínculos con un concepto de identidad particular como a su proyección en el entorno internacional. Mi propuesta, pues, no surge de la voluntad de superar paradigmas obsoletos o de ampliar necesariamente los objetos dignos de estudio, sino más bien de cambiar el punto de vista, esto es, de situar la mirada crítica para que la posición desde dónde analizamos la cultura no sea solo la heredada desde la tradición académica, sino la que se deriva del lugar preciso donde se produce y se consume la cultura, un lugar por definición heterogéneo, contradictorio, plural y cambiante, como lo es la cultura catalana contemporánea.

