

9 Los límites de lo sostenible: distopías y *balconing*

Índice 9.1 Reiniciar. – 9.2 La distopía turística o cómo simular el final un simulacro. – 9.3 *Balconing* o cómo encarar los límites de la alteridad turística.

9.1 Reiniciar

El verano del 2025, el cantautor Pere Andreu publicaba en redes sociales una canción titulada «Resset», que aparecería en su segundo disco, *L'espasio*. En el vídeo que la difundía aparecía sentado en una silla en la plaza de Sóller, constantemente interrumpido por taxis y paseantes mientras tocaba una tonada sencilla acompañada de una letra dedicada a explicar la necesidad de un final. «Algues i fongs. Tornar començar es cicle. | Fer un pet universal i fer *reset*», explica la canción como única opción de futuro posible, mientras en el vídeo aparecen superpuestas imágenes de situaciones derivadas de comportamientos abusivos de los turistas en las islas: caos circulatorio, colas imposibles en el autobús, borracheras y residuos al lado de la playa, o un grupo de jóvenes visitantes lanzando una roca enorme de un espacio natural al mar.

Cuando un recipiente llega al límite de su capacidad se derrama o explota. En los estudios turísticos, para conjurar los riesgos de este límite, se importó desde el ecologismo el concepto de 'sostenibilidad' que, desde los años noventa, empezó a contagiar todos los discursos

sobre la necesidad de una buena praxis, responsable con los efectos sociales, económicos y ecológicos de la industria turística. El turismo sostenible se definía, según Richard Butler como «Tourism which is maintained [...] in such a manner and at such a scale that it remains viable over an indefinite period and does not degrade or alter the environment (human and physical) in which it exists to such a degree that it prohibits the successful development and wellbeing of other activities and processes» (1993, 29). Como nota Richard Sharpley, sin embargo, no se fijaban claramente los mecanismos para detectar este grado de ‘alteración’ intolerable:

However, it is in the context of its relationship with sustainable development that the notion of sustainable tourism is weakest. In other words, sustainable tourism is considered tourism that is developed in accordance with the principles of sustainable development. However, if the characteristics of tourism as both an economic and social activity are mapped against the fundamental elements of sustainable development, it becomes evident that there is a lack of ‘fit’ between the two concepts. In other words, the development of tourism is unable to meet sustainable development’s fundamental principles, nor its development and sustainability principles. (Sharpley 2010, 9)

La indefinición del concepto –esto es, la dificultad de generar medidas concretas, universales y objetivables sobre los límites de la sostenibilidad– lo convertían en una palabra útil en múltiples entornos. Finalmente, el ‘turismo sostenible’ ha devenido una etiqueta más a las que añadir para seguir comercializando lo turístico o, paradójicamente, para ampliar la oferta mediante la creación de marcas vinculadas a lo ‘eco’ –ecoturismo, turismo rural, turismo de naturaleza, etnoturismo, etc. En su sobreuso, ha devenido un concepto vacío o, como propone Sharpley, un mito. En el casco antiguo de Palma existe desde hace años un bello mural del artista SOMA, donde el término ‘turisme sostenible’ se ilustra con un unicornio.

Ciertos usos espurios desgastan el sentido de algunas palabras. *Sostenibilidad* es la capacidad de *sostener*, esto es, si devolvemos el verbo al diccionario «sufrir, tolerar», «mantener, proseguir» o «mantenerse en medio o en un lugar, sin caer o haciéndolo muy lentamente». Sostener, así, implica no solo una capacidad de mantenerse sino también la reacción a un daño, a un peso, hasta un límite que puede costar aguantar. Como veíamos que ocurre con la ‘saturación’ en el capítulo 4, comporta la conciencia de un límite que, en nuestro caso, marcan físicamente las fronteras geográficas de una isla. En lo que sigue de capítulo jugaré con estos límites de lo sostenible, en el sentido primigenio del término, para analizar dos fenómenos limítrofes aparentemente distintos, esto es, los que surgen

del hecho de imaginar el final del turismo desde sus formas distópicas y los que emergen justo en el límite en el que el turismo encara su muerte, esto es, en el *balconing* como tema central de un corpus de poemas de autores mallorquines actuales. Es curioso notar que la estética de los poemarios que los incluyen –ya tratados en el capítulo 7– se acerca a lo distópico desde la mirada a la ciudad apocalíptica –*Turista zero*–, el presagio de un final –*Apoptosi, Kiribati*– o la recurrencia de imágenes ruinosas o de deshecho –*Uralita, Memory amb postals*. Las narrativas distópicas y los poemas, genéricamente muy distantes, coinciden en su reflejo hacia el fuera de campo turístico, desde la proyección de sus desencajes en su dimensión futura o desde la revisión de sus efectos más extremos.

9.2 La distopía turística o cómo simular el final un simulacro

Los últimos años, el adjetivo ‘distópico’ ha poblado los discursos sobre el turismo insular. En 2015, *The Sunday Times* caracterizaba Magaluf como una «distopía vomitiva» causando un gran revuelo en la política local.¹ En junio de 2024, Cristina Martín Vega titulaba un artículo sobre el barraquismo en Ibiza «Ibiza, la isla de la distopía».² Este mismo verano, el suplemento cultural de *El País* publicaba un artículo titulado «Tres libros para entender cómo Mallorca se convirtió en una distopía turística» en el que reseñaba tres libros muy diferentes, el poemario *Uralita*, de Pau Vadell (2025), sobre el que ya hemos hablado antes, *Les possessions*, de Lluçia Ramis (2017) y *Andrea Vicitrix*, de Llorenç Villalonga (1973).³ Solo el último libro resulta un relato distópico en términos propiamente genéricos. Lo distópico de estos titulares no remite al registro literario de las obras sino al presente de la isla turistizada.

Encontramos este mismo registro en múltiples intervenciones creativas y de denuncia. El curso 2023-24 la Comissió de Medi Ambient de l'IES Berenguer d'Anoia de Inca llevaba a cabo el proyecto «Distopia a Mallorca» que, con la ayuda del artista Joan Aguiló, culminaba en un mural en el que personas diversas apiñadas en peceras son observadas por unos animales atentos y en blanco y negro, invirtiendo así el lugar que les correspondería en un zoo.

¹ Ver Camila Long, «‘Shagaluf’, a perfect storm of sex, drink and anger», *The Sunday Times*, 13 de julio de 2014.

² Publicado en *Diario de Ibiza* el 16 de julio de 2024.

³ «Tres libros para entender cómo Mallorca se convirtió en una distopía turística». *El País*, 19 de julio de 2025.



Figura 57 Alumnos y profesores del IES Berenguer d'Anoia. «Distopia a Mallorca», 2024. Mural en el IES Berenguer d'Anoia (Inca). Fuente: <https://redo1s.caib.es/>

El verano de 2025 diferentes pueblos presentaban imágenes de la saturación turística llevada al exceso elaboradas con IA. El diario *Última hora* titulaba un artículo al respecto «La distopía de una Mallorca hiperturística se propaga por los pueblos gracias a la IA».⁴ Diferentes cuentas de Instagram difundían imágenes de sus espacios convertidos en puros parques temáticos o donde los residentes ya no encontraban su espacio. En la cuenta de Instagram *@iamallorca* se utiliza la 'inteligencia artificial' como herramienta para amplificar la huella del turismo en el espacio, esto es, se multiplican personas o previsiones de construcción que desbordan los límites mismos de una isla de la que los residentes son expulsados.

⁴ Gemma Marchena «La distopía de una Mallorca hiperturística se propaga por los pueblos gracias a la IA», *Última Hora*, 12 de mayo de 2025.



Figuras 58-59-60-61-62 Capturas del perfil de Instagram «illesenresistència». Ilustraciones elaboradas con IA. Fuente: Instagram

Las imágenes son hiperbólicas pero a menudo no representan tanto el futuro como un presente de desposesión amplificado. Lo que se exagera no es imaginario, es coetáneo, pero se multiplica. En las reivindicaciones actuales, lo distópico no siempre se refiere al futurismo de los relatos sino que juega con los límites de lo documental exagerado. Lo distópico resulta, en algunas propuestas, un lugar de indagación. En su Trabajo de Fin de Máster, titulado «Morir de éxito. Visualizando la distopía de Ibiza», Marina Ferrer (2017) proponía un estudio y realización mediante la combinación de pintura al óleo y pintura digital, de diferentes escenarios emblemáticos de Ibiza, y los situaba, mediante la manipulación digital de pinturas y esbozos hechos al fresco, en un futuro amenazado por la sequía, los efectos de los incendios o la contaminación. Su objetivo era analizar «la transformación de un paisaje paradisíaco» y «un diseño de entorno basado en un futuro distópico de Ibiza que ilustra lo que podría llegar a pasar si no cambia su gestión turística y medioambiental» (2017, 2). El trabajo artístico de Ferrer Tur ejemplifica muy bien la dinámica estructural de lo distópico:

En Photoshop, trabajando por capas, fui transformando un paisaje tan reconocible como Es Vedrà tratando de seguir un orden cronológico mostrando un efecto acción-reacción, causa-efecto. Por ejemplo, cambio climático -subida del nivel del mar -modificación del litoral; sobrepoblación -aumento de residuos; fondeo sobre posidonia y proliferación de embarcaciones -deforestación de la especie, pérdida irreversible de la transparencia de las aguas. (Ferrer Tur 2017, 2)

Desde lo conocido hacia su proyección distópica, la imagen transformada deviene un recurso para alertar sobre las consecuencias del modelo económico actual. En este mismo sentido resulta curioso el volumen de autoría colectiva *Science Fiction, Disruption and Tourism* (Yeoman, McMahon-Beattie, Sigala 2021), donde la ciencia ficción y el relato distópico se utilizan como herramientas para proyectar escenarios futuros desde los que calibrar los retos de la explotación turística en un futuro incierto.

Ya en la literatura, la distopía es un registro efectivo para la crítica de los efectos de la turisficación a causa de dos características relevantes de su configuración: su carácter hipertextual y la articulación temporal de su trama.⁵ En el primer sentido, la distopía es siempre un relato secundario, esto es, que necesita de un referente previo para elaborar su versión. Gerard Genette (1982) denominaba

⁵ Una versión previa del análisis más narratológico de este apartado ha sido publicada como artículo en la revista *Primerjalna književnost*, 48, 3 con el título «Tourism and Imperfect Island Futures» (Picornell 2025).

‘hipertextual’ esta condición, que es también paródica, en el sentido etimológico del término, esto es, la de una representación tangencial, en contrapunto o deformada de un referente primero, o, en términos narratológicos, hipotextual. El relato distópico toma un referente de oposición que debemos reconocer para que la distopía conecte con el presente y funcione. Según Fredric Jameson, lo que caracterizaría el discurso utópico es la intertextualidad radical y explícita: «pocas formas literarias se han afirmado con tanto descaro como argumento y contraargumento» ([2005] 2009, 6).⁶ Partiendo de esta idea, Elizabeth McMahon analiza la distopía y la utopía como formas conectadas en la representación de la insularidad, a la vez paraíso y prisión. Esta conexión propiciaría una lectura compleja de las representaciones utópicas y distópicas que obliga siempre a contemplar la proyección (optimista o pesimista) y su contradiscurso. Explica McMahon:

In this process, the reader not only compares utopian and dystopian projections but must also consider the negative elements within the supposedly positive alternative and vice versa. The simple binary is thus doubled as a chiasmus, with the reader directed to consider and dismiss not two but four alternative visions in a complex grid of separate and shared qualities. This double cancellation acts as a double negative to disallow reification. In its place, the reader must constantly shift between possibilities, none of which are acceptable but which cannot be wholly discarded, and which direct the reader to assess the merits of each possibility against their own historical circumstance. (McMahon 2013, s.p.)

La revisión de McMahon refuerza la capacidad de lo distópico para contrastar versiones. Es más: en las distopías que han tomado como referente el turismo, el modelo a revisar remite a la construcción de una imagen previa que se constituye como objeto de atracción del visitante, construida a partir de referentes mitificados. En este sentido, las distopías turísticas serían también anti-Utopías según la clasificación de Jameson ([2005] 2009, 143), en tanto que se construyen frente a una especie de utopía edificada por la propaganda turística. La distopía de tema turístico, así, juega con un doble bucle en el que se simula críticamente un simulacro, esto es, la construcción de la imagen turística. Es como en dedo que señala máscara al que apelaba Roland Barthes (1983, 28) para caracterizar la orientación metalingüística de la literatura, un procedimiento metadiscursivo

⁶ Francisco Javier Martorell concluye que «Desde el prisma teórico [...] la distopía se asemeja a un género textual de segundo grado, carente de entidad propia en la medida en que se limita a reelaborar, canibalizar y enjuiciar los contenidos producidos anteriormente por la utopía en sí» (2015, 92).

o, mejor dicho, metaimaginario, que nos obliga a tomar consciencia sobre los procedimientos de construcción de imágenes de lo real, esto es, de los simulacros que se nos presentan a menudo naturalizados en nuestra vida social.

Para ejemplificar el funcionamiento del simulacro, Jean Baudrillard (1978, 5) utilizaba la imagen del mapa que imaginaba Borges en «Del rigor de la ciencia» que cubría la realidad que aparentemente representaba. En la distopía, este mapa no encajaría exactamente con el mundo que pretende representar, sino que significaría en su dislocación. La segunda característica de lo distópico que refuerza el rendimiento de la distopía para la crítica a la turistización es la distancia temporal que establece entre el referente y su ficcionalización. El distópico se construye como un relato desplazado, a menudo en el tiempo y/o en lo insólito. Este desplazamiento genera una estructura temporal particular, en la que los referentes que constituyen el pasado del relato distópico y que pueden ser casi coetáneos al lector establecen vínculos causales con un futuro no deseable. Adam Stock (2016) los denomina ‘future histories’ y los considera esenciales en la carga política de la distopía como género. En las distopías actuales, esta carga se conecta también con una crítica a una percepción capitalista del progreso en un contexto de producción en el que «la vivencia cotidiana del desarrollo histórico ya no es de progreso» (Pesado 2024, 270).

Esta temporalidad específica es utilizada por Conrad Scott (2022) para distinguir la distopía ecocrítica respecto de otras formas distópicas clásicas: «ecocritical dystopian texts fold the inherent ‘difference’ into a connection with the present day» (2022, 13-14). Sin embargo, también sería reduccionista entender lo ecológico como motor principal de la distopía turística. Como hemos visto antes, en Mallorca, la crítica a los efectos del turismo se justificó inicialmente desde sus efectos medioambientales –referidos, sobre todo, a la urbanización de zonas naturales– pero ha evolucionado para atender otras dimensiones que tienen que ver con la vida social –y, específicamente, con la gentrificación y la dificultad del acceso a la vivienda provocada por la proliferación de los alquileres turísticos (Murray, Yrigoy, Blázquez-Salom 2017). Esta multicausalidad de la turistificación se refleja también en los relatos distópicos, para los que la caracterización como *ecocritical dystopia* resulta limitadora.

Revisando una casuística diversa, Mariano Martín (2019) identifica tres tipos de distopía literaria de tema turístico: a) aquellas en las que los nativos adaptan modos de vida para atraer a los turistas, c) las que reubican su trama en un ambiente galáctico, o c) las que construyen modos de organización opresiva. Por lo menos el caso de *England, England*, de Julian Barnes (1998) permitiría añadir una nueva categoría a la que necesitaría apelar para revisar la casuística mallorquina, aquella en la que la distopía funciona como parodia de

los modelos de atracción turística centrados en ideas estereotipadas de la autenticidad cultural.⁷ Según Martín, en las ficciones distópicas de tema turístico «parece promoverse una turismofobia inspirada por el nacionalismo en el marco de una oposición implícita entre localismo y universalismo» (2019, 287). Martín parte de la base de que «El turismo siempre ha sido un potente vehículo de universalización, lo que obra a favor de unas sociedades más abiertas y puede ir en detrimento, por lo tanto, del mantenimiento de las sociedades homogéneas tradicionales» (2019, 287). Desde esta opinión, identifica estas «sociedades homogéneas tradicionales» con las que defenderían posiciones nacionalistas en territorios españoles turistizados, como Barcelona o las Islas Baleares. La reiteración de la distopía turística en la literatura catalana –en la que se ubican las novelas mallorquinas que estudio a continuación– se explicaría según Martín por la perturbación que había ejercido el turismo en «unas comunidades antes cerradas y cuya conciencia particularista era muy viva a consecuencia del uso de una lengua regional, sin olvidar el recurso a tal diferencia lingüística para justificar un discurso nacionalista que, por su carácter étnico en este caso, se esforzaba por oponerse a toda tendencia a la asimilación en conjuntos mayores y más cosmopolitas» (2019, 229). El juicio de Martín no tiene en cuenta el calendario histórico de las zonas estudiadas, cuya masificación turística se produjo en los años sesenta, esto es durante la dictadura franquista, un régimen que precisamente había actuado para eliminar del discurso público estos mismos idiomas. No tiene en cuenta tampoco que los discursos críticos contra la turistización en estos territorios emergen desde la reivindicación ecologista y recientemente se han vinculado a otros aspectos de la vida social (Valdivielso, Moranta 2019). La ciertamente amplia casuística distópica en la literatura catalana suele responder a la recepción de corrientes del género en la literatura europea⁸ y, como ocurre en el caso gallego (Pesado 2024), solo en contadas ocasiones y recientemente –*Catallunya* (2021) firmada por Corto Maltese o *Terra cremada*, firmada por Pau Pèrrim– remite al nacionalismo o tiene su centro de interés en lo identitario (Albújar Escudero 2019).

7 Escribe Alberto Lázaro sobre *England England*: «Más que mostrar los peligros que pueden tener los avances tecnológicos en una sociedad futura, como ocurre en los relatos distópicos propios de la ciencia ficción, esta novela prefiere centrarse en el pasado y cuestionar las versiones e interpretaciones históricas que pueden pasar por auténticas en un futuro próximo» (2002, 199).

8 De hecho, enlaza con una importante tradición de literatura de ciencia ficción y fantástica, constatable, por ejemplo, en la existencia de una sección ciencia ficción en la Asociación d'Escriptors en Llengua Catalana que se constituiría como Societat Catalana de Ciència Ficció i Fantasia el 1997 y resulta una entidad activa en la dinamización de encuentros sobre estos géneros.

En su registro puramente literario, lo distópico ha centrado por lo menos cinco novelas publicadas en Mallorca. Se trata de *Andrea Vicitrix* (1973), de Llorenç Villalonga, *L'infern de l'illa* (2002), de Pere Rosselló, *Territori amortitzat 114*, de Antoni Roca y Maria I. Deyà (2001), *La ciutat de Mal* (2020), de Jaume Pons Alorda y *Contra el món* (2023), de Pere Antoni Pons. Pese a tratarse de cuatro obras muy diferentes, comparten algunos rasgos relevantes. El primero que destacaremos se vincula con la estructura hipertextual de lo distópico. Se concreta en la profusión de referentes intertextuales, que en Villalonga, Rosselló y Pons Alorda, saturan las conversaciones y las citas y alusiones. En la novela de Pons, el referente pictórico genera un espacio similar de reflexión sobre el mundo y su representación. En segundo lugar, temáticamente, las cuatro obras insisten en diversas líneas de crítica del turismo que se vinculan con la compleja temporalidad compartida por distópico y lo turístico. Esta se concreta en un imaginario constante de saturación –el exceso de estímulos, de personas, de comercios, de urbanización– que tiene su reverso en las imágenes de vacío o de desecho en los márgenes –espaciales o históricos– de la práctica turística. A menudo tienen que ver con los riesgos de una idea capitalista de progreso. Como contrapunto, nos detendremos también en qué aspectos se mantienen como signos de reconocimiento de la identidad mallorquina, sea desde un registro banalizador, mercantilizado o resistente, para sacar conclusiones sobre cómo dialogan las distopías turísticas con un pasado preturístico susceptible de recuperación o idealización nostálgica.

9.2.1 *Andrea Vicitrix*

Si bien *Andrea Vicitrix* (1974) ha sido visto como un caso particular en la trayectoria de Llorenç Villalonga, son diferentes críticos los que leen la novela como reiteración y/o culminación de su obra, que insiste en la representación de un mundo en decadencia. El mismo autor presenta la novela con una tercera versión sobre Mallorca que complementaría la de sus dos novelas más exitosas, *Mort de dama* (1931), que representaba el cambio social acaecido a principios de siglo, y *Bearn* (1961), la decadencia de la aristocracia decimonónica propietaria de grandes haciendas rurales. *Andrea Vicitrix* representaría el futuro, pero un futuro narrado desde un registro que no se asimila ni al costumismo de *Mort de dama* ni al realismo psicológico de *Bearn*. El intento distópico de Villalonga transita entre la ironía o la llevada al absurdo ocasionada por el uso hiperbólico de referentes de la contemporaneidad de su escritura, esto es, de los años sesenta y setenta del siglo xx –la profusión de electrodomésticos inútiles que no caben por las casas o se acaban

tirando por el balcón- y la novela de tesis -con largas crónicas de conferencias de tema histórico o moral.

El narrador de la novela -según Alfons Gregori (2012), una especie de *alter ego* del mismo Villalonga- es congelado en la vejez para ser revivido el año 2050. Al despertar se encuentra con una isla transformada en una sola ciudad: Palma -la capital de Mallorca- es ahora Turclub, esto es, una abreviatura de su nombre oficial, Club Turista de la Mediterrània. Se encuentra en el año 632 de la denominada era fordiana, situada en los Estados Unidos de Europa dominados por un régimen autoritario controlado por la Monsieur-Dame. En Turclub, aparentemente todo el mundo vive una existencia lujosa garantizada por la compra masiva de «átomo-domésticos» y el consumo de la bebida oficial del régimen, la Hola-Hola. Los camareros son la clase con más distinción y los que cuestionan el régimen son encerrados en clínicas psiquiátricas de reeducación donde se les reorienta al consumo y a la búsqueda constante del placer. El narrador rechaza este sentido del placer, pero no puede dejar sentirse atraído fatalmente por Andrea Víctrix, joven que, como los habitantes actuales, es andrógino. Los géneros, de hecho, se han abolido en esta nueva sociedad donde la viviparidad es perseguida.

Progresivamente, nuestro narrador-protagonista se va adentrando en este nuevo universo para descubrir sus falsedades y conectar con una red de individuos resistentes a este modelo que aceleran un declive al que el mismo sistema de progreso constante conduce. Letreros dorados con la máxima «El progrés no es pot aturar» aparecen adornando la ciudad. En uno de los textos clandestinos de resistencia, «El vel d'Isis», un antiguo trabajador de la Hola-Hola comprende que en realidad esta bebida no es nada. El misterio de su fórmula -que, como el nombre, remite irónicamente a la Coca-Cola- en realidad oculta un vacío. El relato, escribe el narrador: «aixecava la punta del vel i deixava veure al lector espantat una paret nua» (1973, 108). Esta misma articulación del manuscrito parece trasladarse al volumen que tenemos entre las manos al final del libro, en el que el narrador renuncia también a la resistencia al dudar de la realidad misma de la autoridad a la que se opone: «Etic pensant» -dice riendo en la última línea de la novela- «que Monsieur-dame tal volta és també un ornament» (1973, 290).

De hecho, la idea de ornamento es esencial en la constitución de este nuevo mundo orientado aparentemente al placer: todo es superficie sin apenas contenido. La Universitat Clàssica está integrada por profesores especializados en historia decorativa. La sexualidad es omnipresente -el gobierno organiza orgías masivas gratuitas a las que es aconsejable asistir- pero el objeto del deseo del protagonista hacia Andrea y otros u otras que se le ofrecen es inaccesible para la moral un desplazado del siglo XX a causa de la falta de asignación genérica. Los árboles y las flores son de plástico,

los pájaros programados para cantar devienen cacofónicos cuando acaban las pilas. Los restaurantes son lujosamente custodiados por camareros elegantes y serviciales, pero sirven conservas sin gusto. De hecho, la ausencia de comida en un universo que ha abandonado la agricultura será lo que desencadenará el declive de este nuevo imperio turístico.

El turismo aparece reiteradamente en las descripciones del protagonista. Como ha estudiado Pilar Arnau (1999, 79 y sig.), Villalonga ya había tratado sobre el tema en *Mort de dama*, donde se refería al contraste de la vieja aristocracia del barrio antiguo con las costumbres modernas de los turistas –y ante todo, las turistas– que comenzaban a frecuentar algunos barrios de Palma. En otra novela, ya de los sesenta, *Les fures* (1967), el turismo es una fuente de dinero rápido para los payeses que abandonan el campo, y también para un joven muchacho que hace de gigoló para turistas maduras y adineradas. La pérdida de moralidad es similar a la que aparece, desde una mirada más irónica, en *Andrea Vicitrix*. Su proceso de escritura, desde principios de los sesenta hasta su publicación en 1974, marca de hecho los años clave en la masificación del turismo en Mallorca (Ventayol 2015) y aparecerá en la obra de muchos escritores que publican narrativa en los últimos años del franquismo (Arnaú 1999). *Andrea Vicitrix* no es solamente una crítica al turismo, sino también a una idea de progreso sin límites –la industrialización que se orienta al puro enriquecimiento– y a la pérdida de referentes ilustrados en la sociedad de consumo. El turismo, sin embargo, localiza la crítica en el entorno mediterráneo. Tres son los aspectos de esta transformación que se critican. El primero es la ausencia de calma y remite explícitamente a uno de los textos fundacionales en la imagen turística de la isla, esto es, *L'illa de la calma* (1915), de Santiago Rusiñol, que presentaba la isla como un lugar ideal para el descanso. En Turclub, esta calma es a la vez reclamo para el visitante e imposibilitada por el mismo ocio que se le ofrece. Las calles están siempre iluminadas y repletas de olores y ruidos. Los altavoces llenan las calles de propaganda hasta el punto de que hay una cierta preocupación por si este exceso pueda afectar la llegada de turistas. Describe así el narrador:

Érem a principis de maig i els turistes acudien per gaudir del sol i de la calma que les agències de viatges prometien, a més de les diversions. En realitat els divertiments –i els nostres eren a base de borratxeres, drogues i música negroides– constitueixen l'oposat de la calma i així ho havia observat Pascal; les brises arribaven rescalfades pels motors d'explosió i l'aroma marítim estava impregnat d'olis pesats i gasolina. Però el tòpic i l'eslògan, com quasi sempre, s'obrien camí. (Villalonga 1974, 166)

Se nos dice que en Cannes hay hoteles que se anuncian «Sans radio et sans TV: tout premier ordre» (1974, 59), pero que al intentar anunciar este eslogan más fuerte que los hoteles cercanos que lo copian anulan su mismo propósito. Algunos de los lemas propagandísticos que se repiten son copiados de los que aparecían en la prensa balear desde 1963. Un autor intruso lo hace explícito en una nota al pie. Este gesto mínimo es enormemente relevante y contribuye a la toma de consciencia del simulacro a la que apunta también el juego intertextual. Es así porque rompe los límites del relato desde una nota al pie que es necesariamente de un autor intruso, distanciado de un narrador que como hemos visto podría parecer al lector informado un *alter ego* de Villalonga. Declara, así, desde la novela, su propio carácter ficcional.

El segundo efecto de la turistización que se critica en *Andrea Vicitrix* tiene que ver con la urbanización del territorio. Como ya hemos visto anteriormente en este volumen, la conversión de Mallorca en una gran ciudad es uno de los ejes que ha articulado la geografía crítica que se ocupa de la ordenación territorial de la isla. En Turclub, los rascacielos no dejan ver el cielo y los coches inundan carreteras y avenidas donde los conductores son premiados por atropellar transeúntes. Los edificios emblemáticos de la isla han sido convertidos en hoteles y la Catedral ha sido substituida por un edificio funcional. La ciudad, así, parece opulenta y bien urbanizada «amb carrers moderns i, de tant en tant, aquí i allà, algún monument antiquíssim, acabat de construir» (1974, 15-16). La arquitectura clásica aparece como un *pastiche* arquitectónico, reconstruido como un puro artefacto estético desprovisto de referentes. Encontramos, así, palacios romanos de reciente construcción en calles en las que la mayoría de los ciudadanos van vestidos con togas. Las autoridades han advertido que esta vestimenta será obligatoria excepto para los ‘gamberros’, que podrán llevar pantalones vaqueros. Esta excepción, le explica Andrea a nuestro narrador estupefacto, se explica porque los gamberros «s’han incrustat en el folklore... Sembla que interessin a alguns turistes» (1974, 64).

En tercer lugar, el localismo cultural aparece transformado para adecuarse a los gustos de los turistas. En el universo del placer y el exceso de Turclub, las payesas vestidas con el traje tradicional mallorquín que antes protagonizaban postales folklóricas resultarían demasiado púdicas, y se combinan ahora con toreros, odaliscas o guardias civiles. En el nuevo turismo acelerado, además, los ‘turistas supersónicos’ no pueden saber ya ni qué lugar visitan, por lo que los guías les informan que al llegar a casa tendrán un programa televisado de diez minutos y un resumen de 560 palabras con «la història, els monuments, el folklore i la cuina dels països visitants» (1974, 167) para que puedan explicarlas a sus conocidos. Los tiempos del turismo, así, han sido también alterados.

La pesadilla irónica de Villalonga invoca al turismo para elaborar un relato desencantado sobre un mundo opulento con los pies de fango. Los referentes culturales clásicos y locales no desaparecen, pero se convierten en un *pastiche* comodificado para el consumo. Sus destinatarios, además, no son solo los turistas sino también unos locales que viven para el ocio. La mediterraneidad es aquí polo de atracción construida en base a tópicos y elementos puramente estéticos que remiten a un clasicismo impostado -la arquitectura, las togas, el nombre de la ciudad turística. Al final de la novela, la única salvación que pueden imaginar los resistentes es orientarse hacia unas nuevas islas, las indonésicas, colonizadas con el propósito de recomenzar una historia de progreso sin referente que seguirá encaminándose, en el relato de Villalonga, hacia su decadencia.

9.2.2 *L'infern de l'illa, Territori amortitzat y Ciutat del Mal*

Publicadas con un año de diferencia, *L'infern de l'illa* y *Territori amortitzat* 114 pueden ejemplificar dos formas diferentes de acercarse a la debacle producida por el exceso de turistificación. Si el primer libro, de Pere Rosselló, utiliza la ironía para tejer una crítica no solo al modelo actual sino a aquellos que lo propician en la actualidad -políticos, hoteleros, ciudadanos que han perdido la identidad- el de Maria I. Deyà y Antoni Roca no tiene atisbo de humor: trama una historia familiar a partir de la cual los referentes de la Mallorca preturística pueden servir para reconstruir una isla completamente arrasada. *L'infern de l'illa* es una novela breve humorística y que tiene explícitamente forma de *pastiche* metaliterario. De hecho, sin conocer la literatura catalana y el mundo cultural y político mallorquín es difícil comprender la mayoría de las referencias del texto. Esta misma orientación local resulta interesante en una obra que se presenta como un guiño de ojo constante al lector, generando un espacio de reconocimiento como parte de una comunidad literaria y cultural que se declara en extinción en la misma obra. En esta, Santiago Rusiñol, que ya hemos visto mencionado en *Andrea Vicitrix* como fundador de la imagen de Mallorca como isla de la calma, vuelve a la isla ya difunto. Al llegar no conseguirá salir de un aeropuerto en constante expansión, tan grande que incluso los obreros que trabajan construyéndolo se han perdido y no han sido advertidos de la finalización de la obra y continúan, sin descaso, su tarea. Este aeropuerto que amenaza a consumir todo el territorio de la isla se describe como un paródico infierno dantesco por el que Llorenç Villalonga, el escritor convertido en personaje, acompañará a Rusiñol. El aeropuerto, repleto de pasarelas y caminos, es en realidad como una enorme ensaimada, esto es, el dulce típico de la isla. Visto desde las montañas de escombros de construcción que se acumulan en ella,

su expansión se percibe como un cáncer que devora todo el territorio. Pese al desconcierto inicial de Rusiñol, el aeropuerto-ensaimada es un lugar poco peligroso. Se trata, dice el guía escritor citando otro escritor -Salvador Espriu- de un laberinto «intrascendental, sense perill, per a turistes [...] una espècie de parc temàtic, una realitat virtual. No oblideu que la nostra illa és, al capdavant, un lloc de gaudi, un paradís» (2002, 36). La sala más aterradora de este laberinto lleva a una inmensa ciudad de hoteles, apartamentos, campos de golf, discotecas, etc., completamente vacíos y amenazados por una tempestad que no permite que acudan turistas. Es el infierno de los hoteleros que han destrozado la isla, condenados a vivir en su universo despoblado de visitantes.

El carácter irónico y metaliterario de la obra se refuerza mediante menciones constantes a su propia ficción. El mismo Rusiñol piensa que este aeropuerto en crecimiento constante no puede ser una pesadilla -ya que está muerto y los difuntos no sueñan- pero tampoco puede ser real. Si no es sueño ni realidad puede ser ficción. El aeropuerto se presenta explícitamente como «un símbol, una hipèrbole, una caricatura... una figura literària» (2002, 27). Las quejas de Rusiñol respecto a la dificultad de avanzar en este aeropuerto sin salida se ven apuntaladas por un Villalonga que le recuerda que el autor no puede hacer él solo la ficción y que ellos, los personajes, tienen que colaborar en su desarrollo. De hecho, este mismo autor de la *nouvelle* es criticado en las notas al pie por un supuesto editor que cuestiona, por ejemplo, que ponga en boca de personajes opiniones que no podrían haber compartido. De la misma manera, cuando Rusiñol se queja al final de la obra de que la novela que estamos leyendo es muy breve, otro escritor, Gabriel Alomar, le recuerda: «Oblides, Tiago, que l'illa és petita, que el territori i els recursos hídrics i energètics són limitats i que aquest infern, ensaimada, aeròdrom o laberint -com vulguis- només és de joguina» (2002, 111). Además, añade, con el poco tiempo que hay actualmente para leer, hay que facilitar la tarea a los lectores, que se quedan con la duda del momento al que se refiere este *ahora* incluido a la vez en el presente distópico y el de lectura. La novela termina con una evocación de un paraíso perdido que los hombres han destrozado: «Només ens resta el país del record i del somni més dolç, on habiten aquells que, si veuen la bellesa, tan sols és perquè la sabem mirar. Aquí ens hi podem quedar per sempre més» (2002, 112). Este pastiche irónico se cierra como una elegía en la que lo que queda de la isla es pura evocación. La isla auténtica no es accesible si no es desde el recuerdo y la ficción, esto es, de una densa red de referencias literarias y culturales compartidas con el lector local.

Un año antes de la publicación de *L'infern a l'illa* se había publicado una distopía sin atisbo de ironía titulada *Territori amoritzat 114*, de Maria I. Deyà y Antoni Roca. Su articulación responde mucho

más a los tópicos del género. Como *Andrea Víctrix*, se presenta aquí una geopolítica mundial diferente, en la que la especificidad de cada territorio se ha visto substituida por amplias confederaciones globales. En este nuevo entorno, Mallorca es una isla sin recursos y al margen de las redes financieras internacionales. La isla, así, se presenta como una contraimagen de la destinación turística. Frente a la demografía creciente actual nos encontramos ante un lugar casi despoblado, con un pequeño aeropuerto al que se tiene que acceder en carro. Un informe 'histórico' nos explica las causas de esta situación. Si bien a principios del siglo XX era un lugar rico, orientado casi por completo al turismo de masas que generaba riqueza en el sector hotelero y la construcción, los suministros de agua, energía y la gestión de los residuos generaban problemas relevantes. A causa de su monocultivo turístico, la isla pasó a cotizar en la Bolsa mundial bajo el nombre de «Mallorquische, societat territorial anònima» hasta que la subida de la mar debida al cambio climático la convirtió en un lugar poco atractivo para los turistas. Pese a los intentos infructuosos de un noble mallorquín para comprar la tierra, devino en 2030 un territorio amortizado, esto es irrecuperable e incapaz de generar riqueza.

En este caso, el extrañamiento sobre el paisaje de la isla viene de parte de una nueva viajera, una académica de origen mallorquín a la búsqueda de las joyas de la antigua corona de Mallorca. En este viaje encontrará diferentes personajes que se resisten a abandonar la isla y la conducen por lugares reconocibles para cualquier lector isleño y que se describen entre lo ruinoso -pueblos abandonados, escombros en constante combustión- y la recuperación de una vida más simple y natural. Los pocos habitantes que residen en la isla viven de la agricultura o de comerciar con residuos. La naturaleza ha ido recuperando lugares y los niños, sin televisión, juegan en la calle a juegos tradicionales. Los personajes que guían a nuestra protagonista son archiveros e historiadores, custodios del pasado. La distopía, así, acusa a los excesos de la comercialización del territorio para el consumo turístico y dibuja un escenario empobrecido cuando este es arrasado por el aumento del nivel del mar. Genera, sin embargo, un doble espacio de optimismo. De un lado, la naturaleza está regenerando espacios abandonados y lo hace de una manera creativa, esto es, no solo recuperando el terreno sino acogiendo nuevas especies en su seno. En segundo lugar, el descubrimiento de la genealogía de la protagonista -heredera de unas joyas medievales cuya riqueza y carga simbólica tendrían poder para comprar la isla- genera una nueva esperanza. La historia personal, así, se enraíza con la colectiva para motivar un futuro posible. Curiosamente, esta historia crítica y esperanzada es la que no incluye imágenes vinculadas a lo simulado, ni referentes intertextuales recurrentes. Aparece de nuevo la mención a los cambios de topónimos históricos

-Palma es Palmabadia- pero la temporalidad de la historia de base es lineal: del patrimonio y la herencia perdida pasamos al pasado reciente en el que se produjo la pérdida, y, finalmente, al presente de la novela en la que se explican sus consecuencias y a un futuro posible donde deshacer sus efectos.

Al contrario de *Andrea Vicitrix* y *L'infern a l'illa*, *Territori amortitzat 114* no juega con los referentes literarios con el que hemos visto que las otras obras apuntalaban su propia ficción. Sí que comparte este uso *Ciutat del Mal*, de Jaume Pons Alorda. La intertextualidad se construye aquí en base aquí tanto a citas -más o menos explícitas o declaradas en el epílogo- y los *alter ego* de algunos personajes, bajo los que podemos reconocer, más o menos difusamente, a algunos escritores. En este caso, sin embargo, no encontramos un narrador externo, viajante en el tiempo, sino un escritor (o escritora) desclasado y acomplexado que busca referentes en un universo depravado controlado por un ser autoritario denominado el Constructor. La ciudad en la que se ha convertido la isla es un lugar construido de nuevo sobre el espacio destruido. La imagen de lo simulado aparece de nuevo en lo distópico. Empieza así la novela:

Jo sempre he pensat, també, que el mar és com una persona, penetra i és penetrada. Tot i que aquest mar no es el que sembla, sinó una truculenta il·lusió, una basa artificial feta pel Constructor i els seus sicaris. Després del fracàs de l'última actualització de la Ciutat, varen eliminar barriades senceres per tornar a construir natura, però falsa. Així es tornava a oferir a la ciutadania una altra mentida, aquest cop a partir de verds i blaus i grocs i vermells lamentables. (2019, 11)

Al centro de la ciudad, nuestro protagonista -un escritor que en el discurso oral en registro directo siempre balbucea- se desplaza dentro de un gusano-metro para encontrar una ciudad típicamente distópica, de personajes estafalarios, más o menos violentos, y comercios extraños. Lo que rodea la ciudad es una ronda de «destrosses, solars calamitosos, carrers canviants, aquesta carretera tòrrida i la neu que ho empastifa tot amb xacra marronosa» (2019, 35-6). Como el Turclub de Villalonga, el entorno está marcado por una falsa opulencia y por una sexualidad que aquí resulta mucho más explícita. Las referencias a la cultura mallorquina que juegan a hacernos reconocer el lugar son quizás los más estereotipados, esto es, la matanza del cerdo como apoteosis de la celebración cultural y, también, las ensaimadas de todo tipo, como dulce que aparece recurrentemente, mezclado a menudo con orgías o escenas de sexo y violencia. Solo en un capítulo aparece un hotel en el que el/la protagonista lleva unas ensaimadas y se encuentra con una orgía que acaba con un acto de *balconing* ritual. El tema del turismo, así, no es explícito porque en el fondo

todo remite al turismo: la vida del exceso, la sobreconstrucción y la simulación de escenarios sobre el paisaje destruido.

9.2.3 *Contra el món*

El último caso que tomamos en consideración es *Contra el món*, de Pere Antoni Pons, que contrasta con las ahora tratadas en su registro realista, tanto por la contemporaneidad de la trama –aquí la distopía se produce desde lo insólito– como por la voluntad de mostrar a partir de tipologías de personajes mallorquines que representan diferentes actitudes ante el turismo y la vida local –constructores, ecologistas, artistas– la destrucción de la isla y de su identidad. Lo distópico se genera aquí desde un acontecimiento particular: un día cualquiera las montañas de la sierra de Tramuntana se elevan. Todo –naturaleza, pueblos, animales– desaparece absorbido por la atmósfera dejando una enorme explanada vacía en su lugar. La novela sigue los dos años después de la desaparición de la zona insular a partir de la reacción de diversos personajes. Su reflexión sobre las causas deriva en una discusión sobre la historia reciente de la isla. Si para Matias, que ha trabajado en el sector de hotelería, el turismo posibilitó el progreso en un territorio pobre como Mallorca, para Miquel, militante ecologista, no ha causado más que una miseria que se presenta como «frenética y opulenta» (2023, 48). «Mallorca» –afirma– «és aquest tros de merda, passa que li hem posat un biquini de colors, l’hem ajaguda davant una hamaca i li hem servit un daiquiri» (2023, 48). Para este mismo personaje, el acontecimiento supone algún tipo de venganza de la naturaleza frente al mal que se le ha infringido en la isla. Sin embargo, la búsqueda de las causas será poco prioritaria ante la necesidad de reconstrucción y la posibilidad de generar beneficios con una empresa de tal magnitud.

La elección de la sierra de Tramuntana no es casual: se trata de un espacio natural protegido y declarado Patrimonio Mundial en la categoría Paisaje Cultural. En la misma novela, se describe como el «‘paisatge més emblemàtic’, per dir-ho com ho diuen totes les guies turístiques, ‘l’àrea amb més riquesa ecològica i patrimonial de l’illa’» (2023, 59). Ante el acontecimiento, todo parece a la vez diferente y similar. Un vacío difícil de describir ocupa el espacio donde antes había naturaleza, pero también municipios con topónimos «que sempre havien sonat hospitalàriament inamovibles, ara ja només existeixen representats sobre la ficció caducada dels mapes» (2023, 62). El patrimonio perdido existe solo desde sus representaciones o en la memoria. La actuación gubernamental al respecto de la pérdida se orienta casi inmediatamente hacia la necesidad de mantener la economía y evitar que el turismo decaiga. De hecho, dos son las empresas turísticas que intentarán aprovecharse de la situación.

La primera y más inmediata proviene de iniciativas vinculadas *dark tourism* que no resultan exitosas porque el vacío que ha dejado la catástrofe, y sus pocos centenares de víctimas, no lo convierten en un lugar suficientemente fotografiable. La empresa que tendrá éxito en la reconstrucción será una corporación con capital alemán y español que planificará rápidamente un proyecto multimillonario de ocupación de este espacio. Bajo el topónimo 'Mallorca nova' se pretende una recreación del espacio local que se presenta como un «homenatge revitalitzador de la Mallorca perduda» (2023, 131) pero que, en su misma impostura, no puede ser más que un pastiche para la atracción de nuevos visitantes y residentes. Esta recreación toma como referente una imagen estereotipada de lo local -recrea incluso el monasterio de Lluc, centro espiritual de la isla- rodeada de nuevas urbanizaciones. En lugar de resolver el trauma, imposibilita su resolución. Explica un personaje: «Pot derivar en una apoteosi del kitsch que més que relligar el present amb el passat tot mirant d'apaivagar l'impacte del trauma faci a la fi l'efecte contrari, que enquisti el trauma del present en el cos del futur a còpia de mal gust, ostentació i cobdícia» (2023, 131). Resulta, así, sigue: «un escarni contra la realitat que s'ha esvaït i que ja només pot ser real en la seva memòria ferida» (2023, 131). De hecho, cuando este mismo personaje es invitado a visitar las zonas ya reconstruidas acaba vomitando bajo un árbol, a causa de la impresión al ver las imágenes de esta reconstrucción del lugar histórico, convertido ahora en un escenario aparentemente bucólico que justifica la construcción de grandes urbanizaciones en la misma zona. La imagen recuerda la de los parques temáticos de edificios emblemáticos en miniatura que proliferaron en las capitales turísticas españolas durante los años del boom turística. En Palma, por ejemplo, la promotora Conextur (Constructora y Explotadora Turística) inauguró el 1965 un museo al aire libre de reconstrucciones de edificios emblemáticos de toda España en Palma. Como hemos visto anteriormente, el año 2017, en el marco de la exposición colectiva «Ciutat de vacances»,⁹ el colectivo Left Hand Rotation realizó una intervención en la que el Pueblo Español devenía la encarnación de la ciudad 'necrópolis', esto es, de la conversión del espacio habitado en lugar para la explotación turística. En la intervención se recorrían los lugares turistizados de Palma como una réplica de la réplica del Poble Espanyol que se identificaban con una placa donde se cartografiaban los síntomas de la conversión del lugar en escenario, esto es, la desaparición del espacio público, de la vida urbana y de la memoria de barrio. Esta

9 Ver <https://www.esbuard.org/ca/museo/publicaciones/ciutat-de-vacances/> y <https://lefthandrotation.com/nodoreplicante/index.htm>.

idea de réplica de la réplica es similar a la que identificábamos en la distopía de tema turístico.

El segundo contrapunto a esta idea aparece con un correlative original. Sebastià, uno de los protagonistas es un pintor reconocido por sus pinturas abstractas. Ante el desastre acaecido en Tramuntana empieza a pintar una serie de pinturas de gran formato en las que reproduce de manera hiperrealista el paisaje natural, sin huella humana. Como representaciones del lugar perdido, las imágenes generan múltiples interpretaciones, entre las cuales, las que entienden el gesto como un «gest ploraner i nostàlgic per un passat irrecuperable» (2023, 263) o como una representación irónica en la que «el pintor s'eleva per sobre del drama de la desaparició de les muntanyes i s'enriu cordialment dels que pretenien quedar ancorats en la Mallorca del passat» (2023, 253). En realidad, ni el mismo pintor sabe de donde sale la inspiración para estas pinturas que, por motivos personales, acaba vendiendo a uno de los promotores de Mallorca Nova. Ni el arte puede generar alternativas a la destrucción, y acaba imbricado en la maquinaria del poder. De hecho, el final desencantado de la novela presenta un escenario en el que todo seguirá igual. Desde el cielo empiezan a caer sobre la isla los escombros que han estado flotando en la atmósfera. Pese a las esperanzas del ecologista del grupo ante un retorno intencionado de la naturaleza en realidad ningún meteorito impacta sobre la isla. «Mallorca ha quedat intacta» -piensa el pintor- «la destrucció és total» (2023, 409). Esta frase, que cierra la novela, nos deja ante una reflexión a la vez desencantada y alarmante: nada puede modificar el camino hacia el desastre -ni siquiera un aviso dramático de la naturaleza o, añadiríamos, una pandemia a escala planetaria- si no es un cambio radical de mentalidad de la población y de quienes la gobiernan. Seguramente lo más inquietante de la novela es que, más allá del acontecimiento insólito, se plantea desde la más plana normalidad, en un registro casi costumbrista. Dibuja las posiciones al respecto de la situación de unos políticos, inversores, intelectuales y ecologistas que podrían ser los actuales. Resulta, obviamente, una obra influida por la imposibilidad de los gobernantes de generar un nuevo modelo turístico post-covid, incluso cuando la pandemia demostró los peligros del monocultivo turístico.

Hemos visto como en la mayoría de las novelas distópicas comentadas encontrábamos una visión crítica del progreso entendido como un crecimiento ilimitado de la proyección turística de la isla. Para tramarlo, en estas novelas se genera una particular poética de la simulación, en la que el modelo de crecimiento exitoso -representado en forma de ocio accesible, grandes instalaciones e imágenes promocionales de la isla- se destapa como un gran engaño. La imagen turística se presenta así como una construcción que, desde la situación distópica, muestra su impostura y conduce al desastre.

Sin embargo, cualquier reconstrucción que parta de una orientación nostálgica no puede ser más que un pastiche irónico o nauseabundo. La única novela que se atreve a plantear un atisbo de esperanza – *Territori amortitzat 114*– lo hace como una posibilidad futura y desde una acción personal sobre un territorio despoblado. Si el registro distópico genera un lugar donde pensar de otra manera el territorio insular es mostrando lo simulado del simulacro turístico. Con este gesto, se crean fisuras en la burbuja del crecimiento turístico en las que sería posible mirar qué pasa fuera del simulacro, esto es, en el fuera de campo de la mirada turística.

9.3 ***Balconing* o cómo encarar los límites de la alteridad turística**

En lo que queda de capítulo, propondré una lectura sobre diferentes representaciones del *balconing* como rasgos de una manera de encarar los límites de la práctica turística desde una posición extrema, la que conduce del exceso a la muerte del visitante. Me interesará especialmente identificar los vínculos y distancias entre los agentes representados o a los que se apela en estos textos, como muestra de la generación de agencias que puede emerger en las prácticas resistentes. Hablar del *balconing* –esto es, la práctica de saltar del balcón del hotel a la piscina o a balcones colindantes que realizan cada año algunos turistas en las islas– bajo el paraguas semiótico de la sostenibilidad y sus límites puede parecer una broma de mal gusto. Los materiales que analizaré están en el límite de aquello que podamos considerar ético, y que trabajan desde un humor oscuro que puede provocar sonrisas a algún lector que a otro le podrían parecer de mal gusto. Me gustaría incorporar las emociones que os provoquen estos productos –la risa, la estupefacción, la ofensa– a este mismo análisis en tanto que forman parte del fenómeno que intento explicar, esto es, de como este choque emocional puede condicionar la creación de agencias.

Los límites éticos del humor que denominamos ‘negro’, esto es, aquel que nos confronta con los márgenes de nuestra propia ética, tiene también una función de cohesión social, de ‘broma interna’ (*inside joke*) entre los miembros de un colectivo. En Mallorca, el caso más conocido de este uso del humor satírico es el de la organización paródica Federación Balear de Balconing, que cada año elabora cuidadosamente los resultados de lo que denominan la BalconLeague, donde los países se clasifican en función de los ‘puntos’ conseguidos por los turistas que hayan hecho *balconing*, en función de variables como la cantidad de muertos o heridos, el total de pisos caídos o el piso más alto desde el que se ha sobrevivido. El lema actual de la federación, que se presenta como darwinísticamente

turismofóbica, es «Tot guiri que ve a botar a ca nostra cau a ses nostres classificacions». Este colectivo también ha diseñado una «equipación oficial» de camisetas, gorras, etc., jugando con empresas turísticas como «Balcón viajes» –en parodia con «Halcón viajes»– o del espectáculo, como «Paravall pictures» –invirtiendo el sentido irónico de «Paramount pictures», que en catalán se pronunciaría como ‘per amunt’, esto es, ‘hacia arriba’, opuesto al ‘para abajo’ del nuevo nombre. El grupo –que difunde sus resultados y otras noticias en X– ha generado indignación en el Reino Unido. El verano de 2024, la muerte de una joven escocesa de 19 años al precipitarse de un sexto piso de su hotel en Ibiza se presentaba en la red social como una ‘remontada’ del país en la clasificación de caídas. Las causas de la muerte podían apuntar, según los periódicos, al suicidio. La ministra de Políticas sobre Drogas y Alcohol de Escocia condenaba la publicación calificándola de vil y pedía su cierre. En una entrevista, los creadores de la Federación defendían que su pretensión era la de denunciar una práctica completamente evitable que en realidad es el iceberg de la problemática turística de las islas. A mi, personalmente, me cuesta posicionarme ante sus mensajes donde la muerte o lesiones que van a cambiar por completo la vida de unos jóvenes resulta objeto de mofa. La incomodidad que me provoca la empatía con los jóvenes turísticas me retorna a mi comunidad afectiva de origen cuando descubro que el mismo 2025 la canción seleccionada por la BBC para representar al Reino Unido en Eurovisión, esto es «What the hell just happened?», del grupo Monday today, que explica festivamente y de manera aprobadora las consecuencias de una noche de desenfreno de la que los protagonistas no recuerdan muchos detalles pero que les encantó vivir, y entre otras cosas se recomienda: «Went up on the roof, jumped into the pool, you should do it too, too, too, too».

En Mallorca, el *balconing* ha motivado también muchas canciones, a menudo irónicas. En la canción «Balconing», el grupo de música metal «Ca Rater» expresa su hartazgo residente ante la presencia de tantos turistas, y menciona el *balconing* como solución ‘evolutiva’, citando de nuevo a Darwin. El grupo de pop bailable Txanguito estrenaba el verano de 2025 la canción «Residents go home» donde cantaba los beneficios de quedarse en casa durante la temporada alta del turismo, invitando amigos a nadar en una pequeña piscina de plástico donde, irónicamente, saltan emulando la práctica peligrosa de los turistas. En su primer disco de canción de autor con bases electrónicas, «Es meu tema pendent», Miquel ‘Sancho’, reproduce con ritmo bailable las referencias a la Balconing league, con un inicio de base rítmica que repite «Tira-t’hi, tira-t’hi, tira-t’hi». Contrasta, al final de la canción, con una nueva toma de conciencia: «no té sentit, que es juguin la vida per viure una lliga que mai no ha existit».

Desde un registro también más irónico que concienciador podemos mencionar dos productos más. El primero sería el «Balconing

Simulator 2020», un videojuego elaborado en 2020 por -Fancy+Punk, un colectivo de creación de juegos aparentemente español que tiene solo en el mercado un producto más, el «Coronavirus Quarantine Simulator». En este particular videojuego, el jugador controla una persona de palo tridimensional vacilante –que imita la manera de andar de un borracho– en su habitación de hotel con el objetivo de llegar al balcón cogiendo carrerilla y saltar a la piscina. Esto genera un contador de puntos en función de los metros conseguidos, la cantidad de piruetas, etc., así como un premio especial denominado el «Darwin Award». El jugador puede estampar con diferentes banderas el bañador del personaje. Según Víctor Navarro, Beatriz Pérez y Ignacio Bergillos, su contenido es mucho más lúdico que el de la *Balconing League*, y se ubica en el marco de una moda de juegos humorísticos etiquetados como ‘simulator’. Sin embargo, muestra claramente «el carácter competitivo y exhibicionista del *balconing*» (2023, 89). El segundo corresponde al cortometraje *Ben*, de Miki Durán, candidato a los premios Goya de cortometrajes de 2025 y que se originó con una voluntad de crear una suerte de campaña antibalconing «dura pero realista, un poco satírica e irónica». Ante la dificultad de conseguir dinero para una campaña publicitaria que, de hecho, debería retransmitirse en medios extranjeros, el proyecto inicial se convirtió en un corto de ficción. El uso del falso documental como género desafía el desarrollo de la empatía ante una historia de aparente superación, la que motiva el entrenamiento que debe seguir un joven británico, Ben, para llegar a conseguir hacer *balconing* ‘de calidad’. Hasta la mitad de la filmación, sin embargo, el espectador no puede descubrir la finalidad real del entrenamiento del joven. Los juegos de palabras a lo largo de la filmación –la voluntad del protagonista de ‘tocar el cielo’ según su madre, la necesidad de trabajar el equilibrio según su entrenador– y las imágenes –Ben mirando con una sonrisa los balcones de Magaluf– nos encaminan hacia el drama.

Según el estudio de diversos autores sobre la base de los casos de *balconing* documentados en el Hospital Universitario Son Espases de Palma el perfil del joven que hace *balconing* es el de un joven de unos 24 años que ha consumido alcohol junto a algún otro tipo de droga (Segura-Sampedro et al. 2017). Según la fundación médica IO (datos de 2022) el 88% de los casos registrados corresponde a personas de nacionalidad británica pero incluso desde el estudio científico anteriormente citado el problema se identifica como un fenómeno ‘endémico’ de las islas Baleares. Esto me conduce a una segunda reflexión que tiene que ver con las responsabilidades y con las agencias cuando reflexionamos sobre los efectos de la turistización. Para concretarlo partiré de seis poemas de autores mallorquines contemporáneos que hablan sobre el *balconing* desde perspectivas diversas, abriendo así el abanico de posiciones desde los que percibir

la alteridad turística en su posición más extrema. Sitúan, así, al residente frente a esta alteridad casi incomprensible forzando los lugares desde donde aprehenderla y, desde allí, poder reaccionar.

El primer poemario que me gustaría atender desde esta mirada es *Turista zero*, de Agnès Llobet (2020). En este, la presencia del *balconing* es aparentemente anecdótica, ocupa una sola mención, pero a la vez motiva una búsqueda sobre la posibilidad de crear vida en un entorno en perenne destrucción. El poemario surge desde una temporalidad concreta que transita desde una zona marítima –en las entrevistas, Llobet explica que es el Arenal– hasta la catedral de Palma a la búsqueda de algún tipo de refugio simbólico para la vida. El detonante es la visión de alguien tirándose de un balcón:

He vist un home llançar-se al buit,
he anat a la platja,
he fet un cafè
i he entrat a ca teva. (7)

En esta casa vuelve otra vez la imagen de la caída:

Plor a la finestra.
Et despertes.
Et mir.
Em mires.
– Algú s’ha llançat al buit.
T’incorpores.
– Algú s’ha llançat al buit.
Obris la finestra. (15)

Empieza aquí una necesidad de salida hacia algún tipo de comprensión, por calles que parecen «el decorat | ridícul d’una distopia» (17). En este tránsito complejo y simbólico aparece poco a poco una chispa de vida que renueva el lenguaje a la búsqueda de palabras para nombrarlo. Esta posibilidad de nombra se interrumpe con la imagen de nuevo de la caída al final del poemario: «Se m’ha encès el somriure i el fons de la mirada fins que, a l’altre costat del vidre, el cos d’un home s’ha precipitat al buit per destruir-se. I en aquest precís moment la vida s’ha aturat en sec. Pausada. I no ha arribat cap més lletra. Cap paraula. Cap crit. Cap esperança» (49). Más allá de la anécdota, la caída de una persona desde un hotel se convierte en un hecho revelador que motiva un camino iniciático sobre el sentido de la creación y de la existencia. Lo explica en una entrevista la poeta:

Per mi és un camí iniciàtic, com un viatge de l’heroi o l’heroïna que parteix, com tot bon conte, d’un fet revelador o bé per una

aparició d'una bruixa o per un esdeveniment extra-màgic, per un dictat d'un pare que dona una missió a complir, etc. En aquest cas és tan senzill i tan bèstia per mi com veure des de la finestra de ca meva un estranger que es desploma des d'un balcó que està a cinc metres de distància de la meva finestra.

Tot va partir un poc d'aquí, de la sensació de dir: és un univers molt potent com a imatge, molt devastador, a mi em va col·lapsar, però alhora, en el fons es tradueix en una paraula que és *balconing*. Això no és més que un *balconing*.

La sensació interna que et queda i el món que et deixa darrere, les reflexiones, es pot traduir, compartir i comunicar amb una paraula com ara *balconing* que a mi em creava un curt-circuit intern.

A partir d'aquí em va venir la necessitat de reflexionar sobre diferents conceptes que per mi solen esser molt recurrents com ara la pròpia identitat individual i col·lectiva, sobre el binomi creació-destrucció o vida-mort i sobre la utilització i necessitat del llenguatge, de la paraula.¹⁰

Lo que me interesa de este poemario es que la caída del turista no motiva -o no solo motiva- una crítica a la turistización. El *balconing* es aquí la muerte más total, la más absurda y desmotivada y por este motivo es una muerte 'pura', sin razón de ser y difícil de llenar con discursos que la justifiquen. La creación desde este absurdo, y la vida, emerge como una lucha contra ese espacio de sinsentido.

Al contrario, en los poemarios de Massanet y de Guijosa el *balconing* es un elemento más de un paisaje devastado. Para Massanet, lo que en Kiribati son océanos desbordados por el cambio climático, en Mallorca son «Magalufs i mamadings | balconings i caníbals» (2015, 47). En el poema de Guijosa, el *balconing* sirve para contraponer el cuerpo del turista con el del trabajador, que, como hemos visto anteriormente, protagoniza algunos de sus poemas en *Memory amb postals*:

pobles petits sense platges
que produeixen músculs
i edificis amb balconades,
finestres obertes
que també promouen un buit *void*
cauran anatomies
hi haurà ciment banyat vermell esclatant bombolles. (9)

¹⁰ <https://www.elsoller.cat/balears/2020/07/18/323507/agnes-llobet-turista-zero-viatge-poetic-des-del-megapark-fins-capella-sant-pere-seu.html>.

Los músculos de quienes construyen los hoteles contrastan con las anatomías que caen de los balcones dejando el cemento lleno de sangre. La distancia también orienta la imagen de quien se lanza en *balconing* en los poemas de Miquel Àngel Adrover y Pau Vadell dedicados al tema. En *Uralita*, Vadell (2024) titula su poema «(Els llindars)» e, irónicamente, justifica su acto a causa de la imposibilidad de soportar tanta belleza, revisando la famosa frase de Gertrude Stein a Graves que hemos mencionado al principio de este volumen:

(Els llindars)

Els turists tenen llindars
molt diferents dels nostres.
Es llancen dels balcons dels hotels
per trobar l'aigua de la piscina
o a causa d'un excés d'altres beuratges espirituosos.

Tal vegada no poden suportar tanta bellesa
i s'enlluernen amb els colors intensos de la mar

Sigui com sigui, tot s'acaba amb un esclat.
(20)

En «Ícar», Adrover (2023) transfigura al joven que comete suicida en un nuevo Ícaro a la búsqueda de libertad que se acaba estampando en un suelo que el día siguiente relucirá, limpio de los restos de sangre y órganos:

És un estel flamejant
plomes, foc, fum
velocitat de la llum
i catapum.
Que la piscina era enfora
i a primera hora
estarà com una plata. (64)

Esta última imagen, la de la suciedad rápidamente limpiada para no ensuciar el escenario turístico, aparece también en el poema «Piscina d'hotel (Magaluf)» de Marina de Cabo (2024). Aquí, sin embargo, ya no encontramos distanciamiento irónico sino más bien una mirada más interior. Este turista es un joven confuso, borracho o drogado:

The wildest holidays of your life
en el forat negre d'UK.
És el viatge de fi de curs
o la indignitat de l'adolescència

el que conjuga diversió i imprudència
 quan el cos es beu la copa
 d'un glop arrenca a volar des del balcó de l'habitació
 exteasiat davant la certesa
 d'angelitzar-se o capbussar-se
 en la piscina il·luminada,
 deserta.

Desperta!
 Arriba amb retard, la por,
 mil·lèsimes abans que la vorada freni en sec
 l'acceleració i la pell recordi la seva condició,
 bellesa vesànica la de la carn oberta com un hibisc,
 arribes a sentir el so del teu crani en trencar-se,
 una untuositat grisenca et regalima per l'orella [...]
 En la part que cobreix, perd aire un flamenc inflable.
 (50)

Mallorca o, mejor dicho, Magaluf, es en el poema el agujero negro del Reino Unido, el lugar donde los jóvenes van a excederse. Este exceso, sin embargo, no aparece en el poema de De Cabo ni desde la ironía ni desde el despecho, sino más bien como una consecuencia de la irreflexión momentánea de un adolescente perdido. Esta misma perspectiva es la que encontramos en la pieza de danza contemporánea «Baalconing» que, como hemos visto anteriormente, juega con el nombre de la primera obra de juventud de Bertold Brecht para reflexionar desde la música y la danza sobre las motivaciones de los jóvenes que viajan a la isla buscando el exceso. Aquí no hay espacio para el humor irónico, sino una búsqueda vitalista sobre los límites entre la búsqueda de la libertad y la diversión y de sus riesgos.

Tenemos, así, cinco poemas, un cortometraje y un espectáculo de danza que ofrecen miradas muy diferentes sobre esta alteridad radical que comete un acto casi inexplicable. Generan, así, agencias diversas que interactúan con esta alteridad desde la ironía, el espanto o el intento de comprensión. Las posiciones no son unívocas, pero se parecen al mostrar el fuera de campo -los cuerpos materiales, la sangre en el asfalto- como contrapunto desde donde generar espacios diferentes desde donde percibir la situación de las islas frente a la saturación turística.

Dice la portavoz del GOB en el documental *Tot Inclòs* que la lucha ecologista en las islas ha pasado de ser topográfica -vinculada a lugares concretos a proteger- a ser más bien general -salvemos la isla. Los lemas en los que se inspira en la última década -SOS Residents, La vida al centre, Avui per demà- vinculan la necesidad de proteger el territorio a un bienestar social y personal. Falta, todavía, imaginar con concreción ese futuro posible que, si no se

dibuja, es quizás, diría en forma de hipótesis, porque resulta una ficción extremadamente compleja e incluso algo desmotivadora en su lentitud -de cambios persistentes, resistentes a los vaivenes de la política, enfrentados al capitalismo global- frente a la urgencia de la acción inmediata a la que se ven obligados los que luchan por un futuro mejor -esto es, los desahucios notificados con poca antelación, las excavadoras que destrozan irreversiblemente patrimonio cultural o el asfalto que se solidifica en demasiado poco tiempo generando nuevas carreteras o urbanizaciones.