

Paraísos insoportables

La resistencia cultural
a la turistización
en la Mallorca
contemporánea

Mercè Picornell



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 47

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844

Paraísos insoportables

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

47



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Orazi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Paraísos insoportables

La resistencia cultural
a la turistización en la Mallorca
contemporánea

Mercè Picornell

Venezia

Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press

2026

Paraísos insoportables. La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporánea

© 2026 Mercè Picornell per il testo | for the text

© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia

<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione agosto 2026 | 1st edition August 2026

ISBN 979-12-5742-082-6 [ebook]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Paraísos insoportables. La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporánea — 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — viii + 222 pp., 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 47).
— ISBN 979-12-5742-082-6.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-082-6/>

DOI <http://doi.org/10.30687/979-12-5742-082-6>



Paraísos insoportables

La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporánea

Mercè Picornell

Abstract

Paraísos insoportables analyzes the mechanisms by which diverse cultural expressions critically respond to the excessive scale of tourism in 21st-century Mallorca. The volume explores the models of cultural contact triggered by the industry and the capacity of local culture to navigate its influence. By examining literary, theatrical, and audiovisual works, it maps a discourse on local identity where tourism functions as both a site of resistance and a pervasive ethos shaping islanders' self-perception. Moving beyond simple reaction, these works occupy the space between rejection and promotion, fostering a nuanced dialogue on the conflicts and exchanges inherent in the modern tourist experience.

Keywords Touristification. Cultural resistance. Insularity. Local identity. Political agencies.

Paraísos insoportables

La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporánea

Mercè Picornell

Índice

1	Introducción: el turismo, la cultura y sus intrusos	3
2	Herramientas para un debate: los efectos del turismo en las culturas insulares	11
3	Moverse para encontrar la calma: paradojas de entrada y salida de la ciudad turística	25
4	Retóricas críticas de la saturación: la subversión de las postales y de los mapas turísticos	61
5	De la isla escenario a la performatividad crítica	91
6	Refugios rurales para recrear la identidad ‘auténtica’	115
7	Souvenirs (post)turísticos: un diálogo poético sobre la nostalgia	137
8	Mediaciones turísticas de lo cultural: repertorios viajeros y <i>culture washing</i>	159
9	Los límites de lo sostenible: distopías y <i>balconing</i>	175
	Bibliografía	203

Paraísos insoportables

La resistencia cultural a la turistización
en la Mallorca contemporánea

Turistas en la memoria, adheridos a mí
como una pegatina que se ve desde adentro.
[...] Toda la vida observando caras de personas
que conocí y olvidé, o nunca llegué a conocer.
Sin ellos no podría contarte mi historia.
(Acerina Cruz 2017, 47)

I just
quan em sabia rendida
quan eren les meves dunes
les que dibuixaven el fons marí
que abraça aquesta estranya illa;
un bategar sacre,
ritual i esfereïdor
m'ha fet brollar de bell nou a la superfície.
(Agnès Llobet 2020, 28)

1 Introducción: el turismo, la cultura y sus intrusos

El mes de agosto de 2022 fue uno de los más calurosos que he vivido hasta ahora en Mallorca. El comentario sobre las altas temperaturas traspasó las fronteras de la conversación de ascensor para convertirse en previsión terrorífica en los medios de comunicación con una agenda política a medio gas. Los reyes y sus hijas recibían en el palacio de Marivent a las autoridades mallorquinas y vestían con frescas albarcas menorquinas y bolsos de tela *de llengües* para pasear por Palma. A partir de ahora, dicen los expertos, el cambio climático nos regalará veranos tórridos. Lo leo en el periódico mientras una treintena de extranjeros y locales, propietarios o visitantes ocasionales nadan en la piscina común de unos apartamentos económicos en el Port de Alcudia. Mi hijo mira estupefacto a los niños que se tiran al agua estrepitosamente desde la isla de hormigón con palmeras del centro de la piscina y juegan a la pelota frente a los carteles que lo prohíben. Debajo de una imagen con una hamburguesa tachada, una señora come un helado mientras charla amistosamente con un guardia de seguridad entrado en años, que inspira más ternura que autoridad. Una mujer con claro acento de Mallorca va generando corrillos multiculturales que entiendan el castellano para comentar lo que nos parece a nosotros –que pasamos aquí solo una noche en

lo que se ha convertido en un trabajo de campo no previsto- el tema de la semana. Intuimos que los propietarios han detectado intrusos, esto es, personas no alojadas en los apartamentos, en las zonas de ocio del complejo. «Yo a veces he dejado mi llave a mi hermana, pero ella sabe mi DNI», comenta la señora provocando el asentimiento de los demás ante el comentario sobre la identificación nacional, que parece clarificarlo todo. La propietaria del bar adyacente nos comenta que desde que cerraron la piscina pública municipal, la gente del pueblo se acerca a la piscina privada de los apartamentos en grupos bastante numerosos. Los domingos incluso organizan pícnic en su césped. Se ha corrido la voz y es muy difícil detectar a los que no tienen derecho a utilizar la piscina entre una profusión diversa de familias, jóvenes y jubilados mallorquines, españoles y europeos que poseen o alquilan los más de mil apartamentos. Aclaro sonrojada que nosotros hemos pagado habitación por una noche, porque venía mi suegra de la península, porque hace mucho calor en Palma, porque no había nada más disponible en toda la isla, por cómo se han puesto los precios, porque no tenemos coche... Y me encuentro disculpando -¿autojustificando?- mi presencia en este espacio de apartamentos económicos, ambiente familiar, minidisco bilingüe y espectáculo de magia después de la cena. Yo, siento, no debería estar aquí. Ni propietaria, ni turista, ni trabajadora de hostelería: hay algo que parece fuera de lugar en mi presencia, tan cerca de casa, pero tan lejos de mi propio universo cultural. Mientras yo me cuestiono, mi hijo se lo pasa genial en los toboganes de agua con algunos niños muy rubios, después de preguntarme un par de veces con ilusión y disimulo si son gratis y si él también puede entrar.

Dice la poeta canaria Acerina Cruz (2017, 47) que, los que nacimos cuando el boom turístico ya estaba asentado, no podemos contar nuestra historia sin la de los turistas. Añadiría que no podemos ya a menudo identificar quiénes son o somos los turistas. En esta doble o triple intrusión -en nuestro territorio, en nuestra comunidad, en la misma historia de nuestras vidas- lo turístico deviene no un tema, un mercado, o una práctica, sino una condición que atraviesa y desafía muchos lugares centrales de la identidad y de la cultura contemporánea en los entornos turistizados. Tiene que ver con aspectos tan definitivos e íntimos como tener derecho o sentirse con derecho de ocupar un espacio, con la delimitación de los lugares públicos o privados, con la definición de qué lugar ocupa cada uno en un territorio compartido con gentes diversas y, en definitiva, con las maneras de estar en común y los conflictos que generan.

En este volumen me propongo reflexionar sobre algunas de estas cuestiones en relación con la producción cultural que se crea en el contexto complejo y conflictivo marcado por el turismo desde el caso concreto de la Mallorca contemporánea. Mi aproximación se ubica entre los estudios literarios y culturales, la antropología y el

comparatismo contemporáneo. Dialoga con el giro afectivo –hablo de la nostalgia, de la rabia y del orgullo– y con marcos de uso y comercialización de lo cultural y lo literario, pero intentando que la reflexión teórica esté siempre al servicio de una voluntad crítica, esto es, de poner en crisis lo asentado.¹ Desde esta orientación, este volumen resulta un hilo más de un tejido complejo de análisis que se está configurando en torno a la insularidad turística desde estudios concretos sobre el caso de las islas Baleares, esto es, una destinación de las denominadas ‘maduras’ que, además, ha generado un modelo –la *balearización*– proyectado a otros enclaves.

Desde hace años, somos diversos los investigadores que hemos girado la vista hacia la realidad insular contemporánea con una perspectiva preocupada, pero a la vez atenta a las complejidades que revela la turistización y a sus efectos a largo plazo. Esta complejidad rehúye las posiciones esencialistas y excesivamente dicotómicas y valora cómo los entornos afectados por el turismo aportan datos muy relevantes para reflexionar sobre categorías esenciales en el análisis de las prácticas culturales de la contemporaneidad como, entre otras, la mercantilización de lo cultural, el desafío medioambiental, la opresión simbólica y las diversas formas de revisión de las fronteras entre cultura y consumo, alteridad e identidad o cultura y mercado. Mi aproximación dialoga con las que se traman desde la antropología (Marc Morell, Francesc Alemany, Jaume Franquesa), la historia cultural (Antoni Vives, Francesc Vicens), la literatura (Guillem Colom, Xavier Barceló y, en un texto pionero y muy relevante, Pilar Arnau), la imagología (Eduard Moyà, entre muchos otros estudios sobre la representación de los viajeros sobre las islas), el pensamiento político (Joaquín Valdivielso), la sociología (Joan Amer, Pau Obrador) o la geografía crítica (Macià Blázquez, Ivan Murray, Ernest Cañada, Sònia Vives, Nofre Rullan, entre otros). Interfiere en un tramado crítico multidisciplinar que creo que no siempre sabe tejer los lazos de colaboración y debate necesarios para generar conocimiento compartido. La compartimentación disciplinar del conocimiento académico –especialmente segmentado en el contexto hispánico– no favorece el diálogo: nos sitúa a menudo en lugares diferentes, canaliza nuestras investigaciones en plataformas poco visibles a los demás investigadores y al público en general, prioriza lo que ‘cuenta’ de cara a las acreditaciones –el liderazgo, lo excelente– más que la

1 En este sentido, se vincula a los dos proyectos de investigación en los que he participado durante su redacción, esto es, el proyecto Remlicat. Regímenes emocionales de la contemporaneidad en la literatura catalana (PID2023-146893NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE) y Calibram. Literatura&Cía: canon, mediación y branding en los sistemas (pos)literarios ibéricos (siglos XX-XXI) (PID2021-127608NB-I00).

conversación calmada y poblada de dudas que requiere siempre el intercambio científico.

Mi intervención aboga por generar puentes de diálogo multidisciplinares, pero se concreta desde una casuística que tiene que ver con las manifestaciones que genera la práctica turística en las culturas que podríamos denominar –de momento, todavía sin cuestionar el concepto– *residentes*. Las producciones que me interesan ‘responden’ al turismo, pero no son necesaria o simplemente reactivas o resistentes. Veremos que, entre el rechazo y la promoción de lo turístico –y de sus relaciones de poder simbólico o económico–, emerge un amplio abanico de productos que dialogan con las diversas formas de contacto o de conflicto que propicia la práctica turística. Mis objetos de estudio hablan también de la función de la cultura y de su intersección con el conocimiento crítico y con la acción política. Desafían la formulación de la intersección entre turismo y cultura bajo la fórmula del ‘turismo cultural’. Como ha expuesto Jaume Franquesa (2008), el turismo cultural se ha concebido a menudo como una función pedagógica, una atracción económica o un camino para promover el desarrollo local o la cohesión social. Franquesa añade a estas formulaciones una función que denomina ‘encubridora’, esto es, el uso de lo cultural como cortina de humo de procesos que legitiman o propician cambios sociales. En su aplicación desde el caso de la ciudad de Palma, el turismo cultural ejemplificaría el hecho de que las políticas públicas se orienten hacia la satisfacción e incluso hacia la promoción de las necesidades del capital con mecanismos que desactivan la crítica. Como ciudadana o ciudadano, es difícil protestar contra lo que se presenta como un acto de promoción ‘cultural’, sea en forma de itinerario histórico por el casco antiguo, comercialización de artesanía, festival de literatura, construcción de equipamiento cultural o restauración de fachadas de edificios patrimoniales. Las diversas proyecciones del ‘turismo cultural’ forman parte de la ‘sobredimensión’ de la cultura detectada por Terry Eagleton (2017), que sería a la vez efecto y causa de una forma estetizada e instrumental de capitalismo creativo y, en apariencia, inmaterial, que introduce en nuestro lenguaje nuevos términos al uso, como ‘industria creativa’, ‘políticas culturales’ o, incluso, ‘patrimonio inmaterial’. La cultura, así entendida, se convierte en un producto consumible, cuyas implicaciones políticas se difuminan. En su carácter etéreo puede crear una cortina de humo que no atienda a la concreción material y territorial de sus efectos: la mano de obra barata que trabaja en los hoteles, los inmigrantes sin papeles que los construyen, la aparición de especies tropicales en pleno mediterráneo, los cortes de agua en temporada alta.

En este volumen, al atender a productos y prácticas culturales no pretendo ni sobredimensionar su capacidad de interferir en la vida social ni celebrar acríticamente su potencial político. Escribe Marina

Garcés (2013, 1) que «La cultura no es un producto a vender ni un patrimonio a defender. Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos en él». Como matiza Antonio Monegal, las diversas acepciones del mismo término *cultura* no permiten rehuir su carácter de producto o patrimonio, a la vez que como lugar compartido y conflictivo. A mi me interesa especialmente lo que en la cultura resulta performativo, esto es, su consideración como «forma de interacción y de actuación en el mundo» (Monegal 2022, 151), o, como añade poco más adelante, la manera así cómo «[p]uede servir para generar imaginarios de consenso que cohesionen una comunidad o ser un espacio de debate, enfrentamiento o subversión» (157).

Me interesa, en suma, analizar cómo en los entornos turistizados emergen formas de acción y resistencia cultural que, como toda forma de resistencia, no pueden evitar dialogar con la opresión que las motiva. Esta opresión, en el caso del turismo, tiene una formulación altamente simbólica y genera un imaginario que puede haber sido parcialmente asumido por quien ahora se resiste a sus efectos. Sin embargo, que su expresión sea vicaria, esto es, dependa de un referente previo a subvertir, no implica que no pueda generar nuevos lugares de agencia política que emerjan no tanto de un pensamiento utópico como de la voluntad de dialogar desde lo conflictivo. En las siguientes páginas encontrareis diferentes facetas de esta percepción pragmática, ambigua y conflictual de lo cultural. Después de esta introducción, el segundo capítulo propone un estado de la cuestión sobre la relación entre cultura, turismo e insularidad que pueda servir de marco para el análisis. En el tercer capítulo reflexionaremos sobre la ciudad como puerta de entrada a la isla turística cuyas representaciones nos sirven para ilustrar una paradoja central en la percepción del territorio turistizado, esto es, el contraste entre la calma que se comercializa y el movimiento que esta comercialización provoca. Estas mismas representaciones de la isla, más o menos afectadas por la mirada turística conceptualizada por John Urry (2004), son revisadas o contradichas por los productos visuales y poéticos estudiados en los siguientes capítulos. En el cuarto capítulo se analiza el uso paródico de repertorios como la postal o los mapas para la elaboración de discursos críticos contra la saturación que utilizan los soportes turísticos para contradecir su sentido. La parodia resulta siempre un relato secundario, dependiente de un hipotexto que se critica. No puede ser original o auténtica: es siempre una copia distorsionada. En el quinto capítulo se interroga el concepto de 'autenticidad' y los usos de la oposición rural/urbano en la Mallorca actual. Este mismo concepto será desafiado en la producción poética contemporánea que trabaja desde diferentes reelaboraciones de la nostalgia. En este sexto capítulo, estas reelaboraciones se estudian mediante la comparación de sus formas en la poesía mallorquina y

canaria actual. El penúltimo capítulo ahonda en lo problemático de algunos fenómenos que se encuentran en un espacio de hibridación entre la oferta para turistas y para residentes y que tienen que ver con la mercantilización de la producción cultural. Finalmente, para cerrar, nos situamos ante fenómenos que cuestionan el concepto de ‘sostenibilidad’ a partir del estudio de las narrativas distópicas y de la representación crítica, irónica y reflexiva sobre el *balconing*.

Algunos de los capítulos de este volumen han sido publicados en versiones más breves y anteriores en catalán y en inglés en revistas especializadas.² Aparecen aquí traducidos, ampliados y actualizados. Las revistas académicas restringen a menudo tanto el tamaño del artículo como algunos aspectos formales (por ejemplo, en dos de los artículos, obligaban a renunciar a las notas al pie que ahora remiten a más casuística, explicaciones complementarias o enlaces donde ampliar información). Reunir estos capítulos en un solo volumen y en castellano no es una operación académicamente fácil ni sociolingüísticamente inocua. Por lo que se refiere al formato, porque el uso del libro como lugar de difusión de la investigación ha pasado cada vez más a ser desplazado por el formato *paper*. Sin embargo, como ya defendí en la introducción de mi anterior libro (Picornell 2020), publicar una monografía me parece una operación sana a nivel personal y útil a nivel colectivo, en tanto que permite utilizar el espacio más amplio y pausado que propicia la redacción de un libro para cerrar una etapa de investigación releando y revisando lo aprendido y lanzándolo a un debate público necesariamente más amplio que el restringido a la esfera de las revistas indexadas. Desafía, así, el productivismo y la obsolescencia (semi)programada que corrompe la capacidad reflexiva de la academia actual. Publicarlo en castellano es para mí una opción instrumental en vistas a ampliar el público lector y favorecer, también, lecturas desde fuera de mi territorio académico, de expresión mayoritariamente catalana, donde mis reflexiones espero que puedan interesar, pero mi corpus quizás no sea desconocido. Me gustaría que este volumen traspasase el espacio del debate local –en Mallorca, en el archipiélago de las Islas Baleares, en Cataluña, en España y, muy especialmente, en otras islas –a la vez que contradijera las aspiraciones globalizadoras de algunas propuestas del último comparatismo mundial– esto es, el que entiende lo *global* como lugar de circulación desterritorializado

² La referencia de cada texto de partida se indica a nota al pie en el inicio de cada capítulo. Para compilar y ampliar una parte del volumen recibí una ayuda del Institut d’Estudis Baleàrics (Subvenciones a la Investigación, 2021). No reúno aquí todo lo que he publicado sobre turismo e insularidad, sino aquello que me parece que puede ser interesante revisar desde una mirada común. Para otras aproximaciones complementarias pero no compiladas aquí ver Picornell 2012; 2019; Picornell, Martínez-Tejero 2023; Gomis, Picornell 2024.

y de jerarquías geopolíticas difusas. En este volumen, cuyo corpus es mayoritariamente insular, la localidad concreta, territorialmente marcada, culturalmente opresora o transformadora, se entiende como un espacio desde el que intervenir en debates disciplinares y académicos interdisciplinares e interlocales. Mi libro, en este sentido, pretende incorporarse a una conversación sobre la función de la cultura en el mundo contemporáneo, sobre su capacidad de generar agendas y agencias resistentes a la hegemonía, sobre una idea de globalización que genera nuevas localidades y contactos y redes complejas entre identidades -residentes y turistas, aborígenes y migrantes, 'nuestra' cultura y la que 'se nos' impone- que ya no pueden ser dicotómicas pero que siguen atravesadas por jerarquías de poder complejas que las producciones culturales vinculadas a la práctica turística y a sus resistencias contribuyen a visibilizar y, en ocasiones, incluso a rebatir.

2 Herramientas para un debate: los efectos del turismo en las culturas insulares

Índice 2.1 Turismo e insularidad – 2.2 Cultura, contacto y conflicto en los entornos turistizados. – 2.3 Conclusiones.

«Mallorca es un paraíso, si puedes resistirlo». Estas palabras, dirigidas por Gertrude Stein a Robert Graves, han sido reproducidas hasta la extenuación en la promoción turística de la isla. Nos muestran el arraigo de un mito –el de la isla-paraíso– que en el caso mallorquín tiene sus raíces en los visitantes románticos (Moyà 2016; Lladó 2020) y prevalece en las representaciones actuales de la isla.¹ Escritas en una carta para quien se propone visitar la isla tienen, sin embargo, un sentido ambiguo. A la vez que enaltecen la belleza del enclave incitan a un cierto reto al visitante, que debe ‘resistir’ no sabemos si a la isla –¿a sus habitantes incultos como orangutanes, según la opinión de George Sand?– o simplemente a su belleza. La frase de Stein ha devenido máxima y, en su descontextualización, no permite resolver la ambigüedad. Ocurre, así, con el fragmento de texto, algo similar a lo que deviene a menudo con las postales, segmentos de un paisaje natural o humano que aíslan un pedazo de mundo para encajar con lo que John

1 Antoni Janer Torrens (2022) denomina, por ejemplo, un conjunto de artículos sobre el boom turístico en las Islas Baleares con el título *La desfeta del paradís* identificando de nuevo la idea de paraíso con la Mallorca pre-turística.

Urry (2002) denominó con acierto la ‘mirada turística’. Las islas, en su segmentación, han sido utilizadas también para producir miradas limitadas de la realidad, que ocultan la ambivalencia de la frase de Stein convertida en sentencia. Su aislamiento puede ser liberación o límite. Hay islas paraíso e islas prisión. La isla desierta es a la vez reto y condena, experimento para el científico desacreditado en *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells (1895) y esperanza para el naufrago con capacidades y recursos en el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719). Según David Harrison (2001) esta ambivalencia prevalece todavía en las representaciones contemporáneas, en las que la isla se presenta como escape del frenesí cotidiano y como lugar distante e inhóspito. John Gillis (2007, 274) sitúa a las islas entre las ‘geografías míticas’ de la cultura occidental, donde se asocia a lo remoto, a la diferencia y a la exotización. La idea metafórica de lo insular –explica Pete Hay (2006, 30)– puede incluso hacernos complicado recordar la realidad misma de las islas, y su amplia y obvia diversidad.

En este volumen, no pretendo insistir en el carácter mítico de lo insular o en sus representaciones literarias. Se trata de una cuestión ya ampliamente estudiada en la bibliografía crítica. Me interesa más bien considerar cómo esta mitificación ha condicionado la articulación de un mercado turístico que tiene hondas consecuencias en la configuración de las culturas locales o residentes.² El proceso que me interesa atender tiene que ver, así, con un doble viaje del mito a la isla y de lo insular a lo mítico, esto es, el que deriva en la reutilización del imaginario insular en la imagen turística y el que sitúa el turismo en un motor para la transformación de los imaginarios que los insulares generan sobre su propio territorio. No es un itinerario fácil, sino un tránsito repleto de baches, pausas, retrasos, esperas y aduanas. Y de souvenirs que no siempre caben en la maleta.

2.1 Turismo e insularidad

El primer desplazamiento –del mito a la isla– obliga a entender cómo las percepciones míticas sobre lo insular acaban condicionando la creación de una imagen turística sobre el territorio. La dificultad para

² Utilizaremos ambas denominaciones para referirnos a las culturas insulares que se desarrollan en los enclaves turistizados. Entendemos que tanto la localidad como la residencia son, sin embargo, términos relativos y en tensión. No hay cultura que no sea local, incluso si esta localidad remite a una afectación global de unas prácticas cuyos efectos tienen dimensiones concretas y diferenciales en los entornos a los que afectan. Lo *glocal* que teorizaba Robertson (1995) no solo afecta a los productos sino también a los consumos. Hablar de lo residente en los entornos turísticos no debería ocultar la porosidad enorme de las culturas de entornos turistizados, de población a menudo móvil –sobre todo en espacios turísticos estacionales– y marcada por el contacto constante con múltiples alteridades.

analizar cómo se produce este tránsito se suaviza si atendemos a los estudios históricos que reconstruyen las evoluciones del imaginario insular en los momentos claves de construcción del turismo como práctica particular –el *grand tour*, los viajes iniciáticos de los jóvenes europeos de clase alta–, como industria –la organización progresiva de los servicios de transporte, acogida y ocio– y como poder –en los intentos de regularlo o promocionarlo por parte de las instituciones. David Harrison (2001, 14) lo contemporaneiza en la apelación a lo insular en los programas de televisión –«Supervivientes», «La isla de las Tentaciones»–, en los anuncios de champús y perfumes, donde se reitera la imagen tópica de la isla ‘tropical’ y en cuya representación pocas veces aparece la población local, si no es como estereotipo que encaja en el paisaje prefijado. Este paisaje transita desde el azul deshabitado de Capri en los anuncios de colonias de Dolce & Gabbana a la Menorca amable y ecológicamente consciente de los anuncios de cerveza de Estrella Damm.

Tanto en la ausencia o en la representación estereotipada del residente como en la identificación de la isla con su ideal paradisíaco deja huella una mirada foránea y de dominio sobre su representación. Lo insular, escriben Adam Grydehøj, Yaso Nadarajah y Ulunnguaq Markussen (2018) ha ejercido una función en la construcción de las esferas de poder colonial y neocolonial. Esta función no se efectúa solo desde los imaginarios –pongamos por caso, la isla de Calibán, sea en William Shakespeare o en su revisión por Aimé Césaire– sino que determina una dependencia concreta y material, económica y de recursos, que, según Yolanda Martínez (2018), sigue siendo operativa. Se podría identificar una tendencia histórica en la utilización de algunos territorios denominados ‘de ultramar’ como laboratorio o modelo en la asimilación de otras regiones consideradas insulares –se ha dicho de Chile, aislado por su cordillera, o de Galicia, en su vocación atlántica, que son *como* islas. La idea de ‘posesión de ultramar’ conceptualiza doblemente esta vinculación colonial: en la idea de pertenencia y en la distancia que la califica y cuya denominación solo se justifica desde la metrópolis. Helen Kapstein (2017), de hecho, va un poco más allá cuando argumenta en *Postcolonial Nations, Islands, and Tourism* (2017) que los territorios insulares han sido utilizados para apuntalar la idea misma de nación expansiva y, por lo tanto, de su vocación imperial. En el turismo insular sobreviviría este ideal de dependencia colonial del estado nación, que se manifiesta en formas de control, de consumo o incluso en prácticas de visualización que Kapstein califica de ‘violentas’. Así entendido, algunas de las imágenes y prácticas del turismo insular se podrían vincular a la amplia genealogía del colonialismo.

Esta vinculación entre el ideario colonial y la imagen mitificada de la isla justificaría para algunos una cierta especificidad en el desarrollo del turismo en enclaves insulares. Según José Ramon

Cardona, María del Carmen Azpelicueta y Antoni Serra (2015) el imaginario paradisíaco asociado a lo insular es esencial en la configuración de las islas como destinos turísticos. La isla mítica sería así el lugar donde el ser humano ansía volver, lo que justificaría la configuración de destinos que permitan este retorno simbólico:

Quando se ofrece un producto turístico, la necesidad humana que se pretende cubrir es el ansia de regreso al Paraíso, a la Isla Paradisiaca, sea un paraje natural (islas o costas tropicales, montañas o parajes naturales, etc.) o humano (ciudades, palacios, monumentos, etc.). Cuando se crea una oferta turística se ofrece regresar al Paraíso perdido por un tiempo y un precio, y el éxito de esta oferta viene determinado por su grado de ajuste al mito aquí expuesto. (723)

La recurrencia de la segmentación insular en la promoción turística, que coexiste, claro está, con otras segmentaciones igualmente determinadas por imaginarios más o menos metropolitanos o coloniales –el desierto, oriente, lo indígena, el inhóspito paisaje nórdico, las ciudades ‘históricas’ – parece acompañar una simbiosis entre insularidad y turismo que, sin embargo, también ha sido puesta en cuestión. Se pregunta en este sentido Richard Sharpley (2012, 170): «Thus, the causal relationships between the production and consumption of tourism on islands is rather fuzzy; are island popular tourist destinations because they are islands, or because they offer potential services, facilities and experiences that happen to be on islands?». La pregunta, obviamente no tiene una respuesta fácil ni clara. Revisando la bibliografía crítica, podemos identificar por lo menos cuatro percepciones diferentes sobre la particularidad de los enclaves turísticos insulares.

En primer lugar, hay quien cuestiona la pertinencia de la segmentación como específica del ‘turismo insular’ si no es como estrategia promocional. Richard Sharpley (2012) eleva esta posición para cuestionarse incluso sobre la misma definición de la isla como concepto geográficamente útil. Cuando hablamos de turismo *insular* no ubicamos en su marco el turismo en Gran Bretaña, por ejemplo, donde la proyección de ‘Londres’ como destino es radicalmente diferente a la de ‘Escocia’. La categorización de un turismo como *insular* no tendría que ver –o no tendría que ver únicamente– con la identificación real de unos territorios diversos, cuyo único rasgo en común sería el estar rodeados por agua. Larisa Pérez (2019) se hace eco de esta dificultad para acotar lo insular. Según la Unión Europea, apunta, «la isla [reconocida como tal] debe distar más que un kilómetro del continente y no puede estar conectada al mismo ni de forma natural ni por un dispositivo tipo puente o túnel [...]». Tiene

que contar con una población estable de cincuenta habitantes como mínimo» (150).³ Desde esta perspectiva, ni Cabrera (en las Baleares) ni Gran Bretaña serían islas reconocidas en el marco europeo y el Mont Saint-Michel lo sería según el ritmo de las mareas.

La imposibilidad de definir claramente la isla o de identificar esta definición con un modelo de turismo concreto tiene que ver con la segunda posición crítica sobre la existencia de una particularidad turística insular. En esta, se aduce que la isla como destino turístico es también un estereotipo delimitado por un tópico que identifica lo insular con un modelo concreto de isla, esto es, la isla pequeña y cálida, en oposición a aquellas islas cuyo tamaño las acerca demasiado a lo continental y a las islas 'frías' que responden a otro tipo de reclamo turístico, más vinculado a la naturaleza inhóspita o a la aventura en territorios remotos. Escribe así Baldacchino (2013, 200):

The warm water versions are typically densely populated. They generally include references to good food, fun and relaxation on emblematic sandy beaches in sunny and warm location, and free sex with friendly island in habitants willing to tease and please... as their illustrated color brochures make a point of describing.⁴

Como veremos más adelante en este volumen, esta determinación llega hasta el punto de provocar una tropicalización de los territorios mediterráneos, donde no es difícil encontrar un imaginario importado tanto en los consumos -souvenirs, decoración de bares, bebidas- como en el mismo diseño urbanístico -los paseos de palmeras, los nombres de establecimientos hoteleros, etc. La imagen de playa amplia, arenosa y de aguas cristalinas condena como inadecuadas o incómodas a las costas rocosas o las playas cuya vida provoca acumulaciones de posidonia seca en los márgenes, que algunos incluso retiran como si fuera suciedad, amenazando a la arena misma de la playa que las algas protegen. David Bruce Weaver (2016, 14) argumenta:

The successful projection of the small tropical or subtropical island as a sea/sand/sun paradise reaches its contemporary apex in destination marketing campaigns that variably extol the 'Treasured Islands of the South Pacific' (Samoa) or 'Pure Grenada' and offer 'Another World' (Seychelles), the 'Simply Beautiful' (Saint Lucia) or the 'Sunny Side of Life' (Maldives).

3 Así lo recoge la categoría según la descripción pautada de la NUTS (Nomenclature of Territorial Units for Statistics).

4 Y añade: «In contrast, located as they are beyond tropical latitudes, cold water islands have much shorter tourism seasons: strong cold winds and more challenging weather conditions effectively restrict the industry to a few weeks of activity every year» (Baldacchino 2013, 200).

Por lo que respecta al tamaño, Sharpley concede que es verdad que la mayoría de islas son pequeñas. Esto justificaría, en tercer lugar, los argumentos de quienes identifican la atracción específica de los enclaves turísticos insulares en su capacidad de ofrecer una experiencia ‘completa’. Esta capacidad tiene que ver, según T. G. Baum (1996) con la separación física de la isla –que se identificaría con una cierta especificidad jurisdiccional o diferenciación cultural–, que propiciaría la sensación de ‘partida’ de lo ordinario – ‘getting away from it’ – pero también la sensación de entender la totalidad del espacio visitado. Escribe Baldacchino concretando con un ejemplo esta idea: «You can more easily conceive of ‘doing’ Barbados than México; or ‘doing’ Mauritius than Kenya» (2013, 201). Se trata, seguramente, de una ‘traducción’ en términos turísticos de la ilusión de autocontención que, según Adam Grydehøj (2017) convierte a las islas en ‘geografías legibles’ y que quizás pueda propiciar tanto la percepción de un vínculo identitario con el territorio –en Mallorca asociado a la conceptualización local de la isla como ‘sa roqueta’, esto es, un lugar pequeño e íntimo al que los isleños tenderíamos siempre a volver– como la proyección de imágenes esencializadas de su cultura.

Finalmente, lo limitado del territorio insular también se valora en términos económicos y medioambientales como oportunidad para el desarrollo de espacios alejados de los centros de poder y cuyo ‘progreso’ sería, por este motivo, dificultoso. La mayoría de las aportaciones que se orientan en este sentido vinculan la insularidad con una vulnerabilidad que, sin embargo, según David Bruce Weaver (2017), propiciaría el asentamiento de destinos turísticos que denomina ‘robustos’. Incluso en estos entornos reducidos, considera Weaver, el monocultivo turístico que ocurre en muchas islas pequeñas no sería tanto un peligro como una posibilidad de innovación y diferenciación en el mercado global. Esta diferenciación sería impugnada según Glen Croy y Brent Moyle (2010, 96) cuando los residentes evitan el contacto con los visitantes: «Friction with island communities can cause locals to resent tourism and adopt coping mechanisms to avoid contact, creating an uncomfortable atmosphere for visitors». Volveremos a esta cuestión más adelante en este mismo capítulo. El concepto de ‘resiliencia’ parece clave en la justificación de este vínculo casi naturalizado entre la insularidad y el turismo y se arguye a menudo como una virtud específica que permitiría soportar mejor que otros entornos la huella social y ecológica del turismo (McLeod, Dodds, Butler 2021). La necesidad de ‘soportar’ esta huella, incluso cuando amenaza el equilibrio social, ecológico y cultural del entorno, se relaciona con la posibilidad de ‘desarrollo’ de entornos que no han conseguido, a causa de su condición periférica o remota, industrializarse. Según Dimitrios Buhalis (1999), el turismo permitiría disminuir la incapacidad de ‘prosperar’ –el denominado

prosperity gap- entre países desarrollados y subdesarrollados. Esta disminución podría tener como contrapunto, admite también, la desigualdad en el acceso al capital que genera el turismo cuando la mayoría de los residentes participan solo de la riqueza turística desde ocupaciones laborales precarizadas, sean propias o, generalmente, condicionadas por las corporaciones multinacionales que influyen la demanda turística e incluso condicionan -si el poder político lo permite- el urbanismo y el acceso a servicios básicos, como la vivienda, de estos residentes.

Visiones algo más matizadas son las de aquellos que ponen de relieve la fragilidad de muchos ecosistemas insulares sometidos a un alto desgaste de recursos -naturales, como los hídricos y de servicios, como los sanitarios- a causa de la llegada masiva de visitantes. Al plantear la afectación del cambio climático en entornos turísticos insulares, Rachel Dodds y Ilan Kelman (2018) proponen diferentes planes de acción necesarios para proteger los entornos para que sean seguros para el turismo, pero sin cuestionar cómo el turismo, de hecho, contribuye también al cambio climático y a la degradación natural de muchos de los entornos en los que se desarrolla. La sostenibilidad, así, se define no solo como una necesidad de la práctica turística en relación con el territorio en el que se desarrolla, sino como una estrategia que permita la adaptación a los cambios ocasionados, entre otros factores, por la misma práctica turística.

2.2 Cultura, contacto y conflicto en los entornos turistizados

La definición de 'turismo sostenible' que aporta la World Tourism Organization, incluye no solo cuestiones socioeconómicas y ambientales sino que se refiere particularmente a la cultura bajo la consideración de que el turismo debería: «respect the socio-cultural authenticity of host communities, conserve their built and living cultural heritage and traditional values, and contribute to inter-cultural understanding and tolerance».⁵ En esta definición impera una visión de la cultura como algo inmóvil, a conservar, y se reitera la idea de autenticidad como cualidad a mantener en las comunidades residentes que conservan sus 'valores tradicionales'. La cultura que preservar es también una cultura monumentalizada, patrimonializable, visitable y fotografiable por los turistas con los que los residentes deberían crear espacios de comprensión y tolerancia intercultural. Sin embargo, no solo los roles desiguales atribuidos a residentes y visitantes en el marco de una economía

⁵ Se puede consultar en <https://www.unwto.org/sustainable-development>.

de servicios hacen complejo que el contacto intercultural dé como fruto una conversación fluida, sino que la misma práctica turística modifica la percepción mutua de las culturas que entran en contacto.

La afectación cultural del turismo es compleja y ha sido ya revisada desde perspectivas divergentes.⁶ Para empezar a apuntarlas en este capítulo podríamos esbozar un esquema en el que se dibujan por lo menos tres líneas de reflexión en las que a lo largo de este volumen me propongo ahondar desde diferentes repertorios culturales. La primera sería la que entiende el turismo como oportunidad para preservar la cultura local. En este caso, el turismo se entiende como un mecanismo de promoción de las culturas, amenazadas por la globalización o la minorización en contextos subalternizados. Es la idea que a menudo subyace bajo el concepto de 'turismo cultural' y que se sostiene en las justificaciones institucionales de su promoción. En algunos trabajos se vincula al turismo sofisticado y con recursos económicos, que se interesaría más por la cultura local de la destinación frente a la desatención cultural del turismo vacacional más masivo y ocioso (Royle 2009). Así, por ejemplo, desde el trabajo de campo en la isla de Yap (Islas Carolinas), al valorar los daños y beneficios de la práctica turística en sociedades pequeñas -*small-scale societies*- Mark C. Mansperger (1995) sitúa la preservación cultural entre los factores provechosos del turismo, junto a la creación del trabajo o la promoción de la educación. Desde un contexto diferente, el de los Cajuns de Louisiana, Marjorie R. Resman (1984, 451) defiende la función del turismo en la preservación de la cultura local en la que la promoción turística de la identidad local permite desarrollar un sentido de orgullo étnico y, a la vez, refuerza el sentido de identidad. «Cajuns have become tourists in their own culture» -escribe- «joining outsiders in seeking and celebrating their brand of 'local color'». Esta valoración de la cultura propia se produce en un contexto en el que la aculturación ya está avanzada y no ha sido causada por procesos turísticos, sino por la globalización o por la asunción de un modelo cultural ajeno pero dominante. La versión turística de la cultura local deviene, incluso para los residentes, la única versión posible de su cultura, y es asumida como 'la' propia a la vez que se construye como atracción para los otros.

De alguna manera, esta posición se justifica en entornos ya aculturados y, en sus versiones más simplificadoras, rehúye distinguir entre la cultura para el consumo turístico y la que es efectivamente practicada por los residentes. La identificación entre ambas que algunos autores celebran como 'preservación' es vista por otros como

6 Noel B. Salazar (2006), por ejemplo, propone un estado de la cuestión completo sobre las diferentes miradas antropológicas sobre el turismo en países en desarrollo, entre las que identifica tres tendencias: el turismo como aculturación, como forma de hospitalidad mercantilizada o como agente que conduce a la democracia.

banalización o adulteración. Tenemos aquí un segundo punto de vista, que percibe la huella del turismo como la de una amenaza a los referentes locales. Incluso cuando los turistas buscan la autenticidad cultural, acaban provocando una reconstrucción mercantilizada de la cultura que pretenden contemplar ‘en vivo y en directo’. La búsqueda de autenticidad está así condenada al fracaso por dos motivos, esto es, porque su consumo turístico la compromete y porque comporta una idea de identidad que es en ella misma un estereotipo irrealizable en cualquier cultura viva y, por lo tanto, sometida al cambio (MacCannel 1973; MacCarthy 2016a). Como expone Michelle MacCarthy (2016a; 2016b) desde el trabajo de campo en las islas Trobriand, no resulta académicamente operativo utilizar el concepto de ‘autenticidad’ con un sentido absoluto o objetivista. La autenticidad, desde su redefinición constructivista, es relativa, negociable, contextual, simbólica e ideológica. Según Gilles Lipovetsky (2024, 325-6), el turismo genera un ‘régimen ligero de la autenticidad’, al que se accede aparentemente sin esfuerzo: «El turismo invita a concebir un sí auténtico bajo los auspicios del hedonismo y de una ética estetizada de la vida. Ya no se trata de la ruptura seria y grave con ‘la ligereza y la facilidad’ propia de la existencia del ‘se’, sino de la compatibilidad de la autenticidad subjetiva con los goces ligeros del consumo». ⁷ En las versiones más críticas sobre la huella cultural del turismo, se destaca que el contacto entre residentes y turistas en los contextos insulares se caracteriza por una ausencia que, en realidad es fruto de la invisibilidad de los siervos que se ocupan de atender al visitante. Si el contacto existe, a menudo se reviste del carácter puramente emblemático o exotizante de los referentes que se ponen a disposición del turista (Smith 1978).

Según Antoni Vives y Francesc Vicens (2021), la mirada sobre los efectos del turismo como formas de aculturación ha sido el punto de vista predominante en las Islas Baleares. Serviría también de marco para la creación de una imagen de cultura preturística arcádica y ahistórica que genera, como veremos a lo largo de este volumen, discursos nostálgicos en torno a una idea prefijada de lo ‘auténtico’. Hugo Capellà (2025b) denomina esta confusión del

7 Y más adelante: «De este modo la reflexión sobre el turismo invita a una diversificación de las concepciones de la vida auténtica. Ya no tenemos que pensar la autenticidad en el marco único del esfuerzo, la valentía y el desgarró, ya que el ser uno mismo puede realizarse según los momentos y de maneras diversas y, sobre todo, de forma compatible con el modo de vida ligero del consumo ¿Cómo, por lo demás, no hacer valer el derecho a la idea de una autenticidad ligera cuando el yo no constituye un todo unificado y homogéneo, sino que está hecho de múltiples facetas heterogéneas? Al proponer el paradigma de una autenticidad ligera, solo se está teniendo en cuenta la heterogeneidad del yo, constatando la diversidad de las vivencias de la autenticidad y los diferentes estilos de vida capaces de librarnos del peso de las obligaciones y ayudarnos así, a sentirnos bien con nosotros mismos» (Lipovetsky 2024, 326).

imaginario turístico paradisíaco con el pasado a recuperar con el término ‘post-paradise syndrome’ y lo define como «the confusion of tourism as a destructor of the imagery of the destination» (2). Estoy plenamente de acuerdo con la identificación de la heteroimagen turística con una autoimagen idealizada que identifica Capellà (2025a; 2025b). Sin embargo, defenderé en las siguientes páginas que esta autenticidad impostada también puede funcionar como mecanismo de ‘esencialismo estratégico’ (Spivak 1987) desde donde denunciar lo que los datos documentan, esto es, que el turismo ha generado una destrucción del territorio natural y, últimamente, de la cohesión social en las islas Baleares. Capellà denuncia este esencialismo porque limita la capacidad de la isla de abrirse al cosmopolitismo y ‘fossiliza’ los espacios insulares activando mecanismos de preservación de los espacios naturales.⁸ Creo, sin embargo, que, en primer lugar, la imagen de una isla preturística aislada del mundo es también un efecto de la imagen paradisíaca que él mismo critica y la historia local así lo desmiente (si Mallorca no participase de la historia actual, no se explicaría, por ejemplo, la represión brutal de cualquier progresismo por parte del franquismo desde 1936). En segundo lugar, entiendo que no puede percibirse como cosmopolitismo una relación que, en realidad, es entre trabajadores y visitantes, siendo además la mayoría de estos trabajadores sujetos a condiciones precarias y sin acceso a una vivienda digna por causa del mismo modelo de expansión turística que les ‘da de comer’. En tercer lugar, los referentes arcaicos idealizados –esto es, imágenes folklóricas, escenarios naturales, costumbres tradicionales– no son tampoco fósiles, sino que a menudo resultan prácticas en transformación. Así ocurre con muchos repertorios como las canciones o el baile tradicional (*ball de bot*) y muchas celebraciones de larga tradición que acogen también al público turístico. Como argumentan Antoni Vives y Pau Obrador (2023, 323) a partir de las fiestas populares de reciente creación, lo festivo puede generar escenarios subversivos donde se desestabilizan «la gubernamentalización turística y la visión esencialista impuesta sobre la identidad local». Así, por ejemplo, en el Much de Sineu, los referentes rurales y legendarios se imbrican con motivaciones

8 «The result of the expression of an imaginary paradise on the reality of the island has led to the fossilization of its territories. On the one hand, a process of natural recovery of the lost paradise has begun, from the protection of the coastal natural spaces that still exist, the application of restorative and restrictive environmental measures to tourism (the disappearance of beach bars, of certain first-line hotels, and increasingly limited access to beaches by car), to the implementation of ecological plans for the (re) introduction of certain species as well as the elimination of others considered intrusive (Riera 2022). On the other hand, this imaginary has been extended to new urban spaces (rehabilitation of the historic center of Palma) and rural areas (rehabilitation of the landscapes and heritage of the rural centre of the island), above all embodied in the enhancement, via its Declaration as a Heritage of Humanity by UNESCO (2011), of the most mountainous part of the island, the Serra de Tramuntana» (Capellà 2025, 9).

políticas actuales, implicando a locales y turistas en una fiesta que actúa como «un espacio liminar de performatividad en el que se desestabilizan los binomios de representación que gobiernan el viaje y organizan la industria turística» (323).

También desde el estudio del contexto mallorquín, Stephen A. Royle (2009) analiza la ‘pérdida’ cultural ocasionada por el turismo en la reconversión de territorios con significación cultural. Royle apunta al poco contacto de la mayoría de los turistas con las culturas insulares, cuya única concesión equívoca a lo local sería consumir cerveza San Miguel –producida, de hecho, fuera de las islas– mientras los locales comerciales adaptan sus servicios –en la oferta gastronómica, en la lengua en la que se expresan, etc.– a los gustos del consumidor foráneo. En este mismo sentido, es interesante estudiar, como ha hecho Hazel Andrews (2011) para los británicos que visitan Magaluf, cómo el turismo también genera imágenes estereotipadas de la cultura del visitante, de lo que este reconocerá como ‘lo propio’ incluso cuando parecería estar ‘fuera de lugar’. La oferta de ocio nocturno para los turistas alemanes en Playa de Palma resulta incomprensible para la mayoría de los locales, que no reconocen los nombres de los DJ invitados. El turismo, así percibido, crea también nuevos productos y prácticas culturales.

La relativización de la idea de autenticidad cultural y la atención a los mecanismos por los que el turismo provoca formas de transformación cultural no necesariamente perniciosas para la evolución de la cultura residente motiva así un tercer punto de vista relevante. Es el que defienden Antoni Vives y Francesc Vicens (2021, 10) cuando afirman:

partim de la base que les cultures locals a les Illes Balears no han desaparegut o s’han descafeïnat com a conseqüència del contacte amb el turisme. Amb la turistificació de l’arxipèlag ha prosperat una cultura turística pròpia que ha esdevingut un camp fèrtil de creativitat en el qual diferents identitats col·lectives i diferents subjectivitats socials s’han pogut desenvolupar.

El turismo, desde este punto de vista, no borra la diferencia cultural, sino que sería un motor de creación cultural de la que pueden participar viajeros y locales y que contribuyen a la transformación de los bagajes de ambos. No se trata, añaden, de celebrar acríticamente el contacto turístico, sino más bien de revisar desde la conciencia de sus jerarquías, de qué manera contribuye a la creación de ‘terceros espacios’ de hibridación y creatividad cultural. Cabe recordar, sin embargo, que en el sentido de Homi Bhabha (1994) estos terceros espacios son lugares diaspóricos y de resistencia, separados de las versiones totalizadoras de sus propias culturas. En el caso de las culturas residentes, la especificidad de esta ambigüedad cultural

productiva se deriva quizás del hecho de que la diáspora se produce de alguna manera ‘sin salir de casa’.⁹

Francesc Alemany (2021) ha analizado las atribuciones políticas de estos movimientos a partir del estudio de una de las pintadas aparecidas en el centro de Palma –«Tourist you are the terrorist»– en el marco del proceso judicial del denominado ‘Caso confeti’, por el que se pedían penas de cárcel a un grupo de jóvenes que protestaron lanzando confeti y encendiendo bengalas frente al puerto de Palma, finalmente absueltos.¹⁰ Para Alemany, el curso de estos acontecimientos y la reacción del poder a sus manifestaciones demuestra que la turistización no es solo un problema cultural sino que también ideológico. Las manifestaciones de reacción al turismo no serían así, considera, productos dialógicos, sino «realitats integrades en ‘teatres de l’hegemonia’» que escenifican una lucha de apariencias «amb implicacions materials en el procés d’estructuració del poder» (214). En este ‘teatro’ del poder, lo simbólico tiene implicaciones políticas claras. La caracterización de la oposición al turismo como ‘turismofobia’ en realidad, considera de manera brillante Alemany, refuerza el tópico de la ‘isla de la calma’ del que he hablado antes, ya que presenta la oposición como una reacción radical y aislada en un entorno ‘naturalmente’ plácido:

Enfront de l’augment de la conflictivitat, la turismofòbia apareix així com una disrupció excepcional per reforçar el vell mite: interpretada com un espasme sobtat, irracional, connota que fins al moment l’illa i el turisme havien evolucionat orgànicament, sense conflictes, i que han de tornar al consens. Més enllà d’il·lusions de calma, però, el turisme ha estat un focus de tensió política, econòmica, ecològica i cultural constant des que la dictadura franquista emmotllà el primer boom a la dècada dels cinquanta. (218)

Mi posición particular parte de esta línea de argumentación y la resitúa en el marco disciplinar de los estudios literarios y culturales comparatistas, comprometidos no solo con constatar la existencia de este ‘tercer espacio’, sino con la revisión de los mecanismos con los que este se construye desde el contacto y el conflicto cultural. Resulta interesante valorar las diferentes formas de heterogeneidad que se producen en los entornos turísticos, y también aquellas

⁹ El el capítulo 7 de este volumen, de hecho, conectaré esta condición compleja del lugar-tiempo turistizado con la revisión de la nostalgia como solastalgia, esto es, según Glenn Albrecht (2005), la nostalgia de un espacio propio perdido, pero a la vez habitado, condicionado por las afectaciones locales del cambio climático global.

¹⁰ Ver Genovard, J. (2022). «Absolen tots els acusats pel cas Confeti». *Arabaleras*. https://www.arabalears.cat/societat/absolen-tots-acusats-pel-cas-confeti_1_4421313.html.

articulaciones culturales que surgen del conflicto o de la búsqueda contra-aculturada de una autenticidad perdida. No se trata de constatar o de sumarse a su reivindicación sino de analizar su función en un escenario cultural condicionado por el turismo, que también genera lugares aparentemente aislados, esto es, parafraseando a Néstor García Canclini (1990), caminos de entrada y salida respecto de lo turístico.

2.3 Conclusiones

En este capítulo he pasado revista a diferentes percepciones críticas en torno a las variables *turismo*, *cultura* e *insularidad*. Vemos cómo se dibuja un escenario de desacuerdos sobre las funciones de lo insular en la definición de una especificidad turística, y también de las afectaciones del turismo en el ámbito cultural. En las páginas que siguen intentaré ahondar en los múltiples caminos entre las tres variables, desde la percepción de que las relaciones que las condicionan están marcadas por dinámicas de poder y agencia –quién puede ser turista, quién trabaja para quién y en qué condiciones, quién puede generar representaciones o transformarlas– marcadas por dinámicas locales y globales –las direcciones de ida y vuelta de los flujos de visitantes extranjeros, la resiliencia de los entornos insulares, etc.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Atendiendo a la movilidad y a lo contingente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 De la ciudad muerta a la ciudad zombie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 La ciudad encrucijada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 Conclusiones

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

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

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

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

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

4 Retóricas críticas de la saturación: la subversión de las postales y de los mapas turísticos

Índice 4.1 «It is better in the fiction». La subversión productiva. – 4.2 Usos críticos de la postal: revelación del fuera de campo y anclaje en contrapunto. – 4.3 Mapas saturados. – 4.4 Una coda sobre la agencia. – 4.5 Conclusiones.

Como es bien sabido, el lenguaje político es un gran productor de metáforas.¹ La dicotomía sostenibilidad/saturación ha determinado gran parte del debate sobre el modelo turístico en la Mallorca de la última década. Frente a la retórica de la sostenibilidad –el crecimiento tolerable, a menudo vinculado a la defensa de un turismo considerado ‘de calidad’– ha ido ganando fuerza en la opinión pública un registro vinculado a la necesidad de programar un decrecimiento que sitúe a la ciudadanía en el centro de las políticas económicas y sociales. ‘Saturar’, según el diccionario, es hacer que algo sea completamente penetrado por otra entidad, hasta el punto de que no pueda contener o recibir más. En la Mallorca contemporánea esta sensación de límite ha sido producida, entre otras, cosas por la presencia de lo turístico en zonas que los residentes percibían como propias. Como hemos visto, esta percepción tiene que ver en

1 Una primera versión de este artículo fue publicada, sin notas y en inglés, en «The back side of the postcard: Subversion of the island tourist gaze in the contemporary Mallorca imaginary», *Island Studies Journal*, 15(2), 2020, 291-314.

parte con la reconversión de viviendas de zonas residenciales en lugares de pernoctación para visitantes.² El aumento de viajeros que propicia de este tipo de alojamiento –facilitado por plataformas de comercialización en línea, y difícil de limitar pese a algunos intentos de las autoridades locales– se suma al ya existente de sol y playa, y al emergente –vinculado tanto al turismo deportivo, a los resorts de lujo o ‘rurales’ y los llamados ‘hotel boutique’ urbanos. La respuesta a esta profusión de lo turístico se ha manifestado mediante la articulación de movimientos sociales que no solo denuncian la huella ecológica del turismo sino sus múltiples implicaciones sociales. Estos discursos críticos sobre el modelo turístico se añaden a los que, a partir de los años setenta y desde el movimiento ecologista, habían articulado la respuesta política a la destrucción del territorio que causa la urbanización de la isla.³ Me refiero a colectivos como *La ciutat per a qui l'habita* de Palma o *Terraferida*, que se añaden a las campañas de las asociaciones de vecinos progresistas y a las iniciativas de grupos ecologistas de larga trayectoria como el GOB (Grup d'Ornitologia Balear). Recientemente, se han articulado plataformas que todavía amplían más el centro de protección hacia la misma posibilidad de supervivencia. Me refiero a agrupaciones como «La vida al centre» o «Menys turisme, més vida», que se expresan en redes sociales como, en Instagram, «SOS Residents», «Tourist go home». La insularidad, con sus límites territoriales, favorece la visualización de una sensación de límite. En términos visuales, la saturación es también la intensidad del tono de una imagen. «Un poco de saturación de color siempre ayuda» –nos advierte el programa Adobe de diseño de imágenes– pero hay que ir con cuidado porque «Las fotos muy saturadas pueden parecer artificiales».⁴ En términos imagológicos, la imagen demasiado saturada denuncia su artificio, desborda los límites de su referente.

En este capítulo me interesa analizar cómo este desborde motiva formas de subversión de la imagen turística. Esta subversión apunta

2 Sobre la turistización del centro de Palma y la desposesión de vivienda para los residentes que provoca, ver Vives-Miró, Rullán 2017. Marc Morell (2018) ha estudiado también las consecuencias culturales de la conversión de lugares históricos de Palma en espacios turísticos. Sobre el deterioro ecológico vinculado a la explosión turística en Baleares, ver también Murray, Rullán, Blázquez 2005 y para un análisis de las evoluciones recientes del turismo en las Baleares, Murray, Yrigoy, Blázquez 2017.

3 Sobre la historia del ecologismo en las Baleares, ver Rayó 2004 y Mayol 2021. Resulta también la realización de los documentales *Tot inclòs* (2018) y *Overbooking* (2019), este último proyectado en una sala comercial de Palma, con gran éxito de público. Para un análisis de las reivindicaciones consideradas en algunos medios como «turistofóbicas», ver Blanco-Romero, Blázquez-Salom, Morell 2018. Para una síntesis al respecto en inglés, ver también Grace Anywar 2017.

4 Manual en línea de Adobe <https://www.adobe.com/ec/creativecloud/photography/discover/photo-saturation.html>.

críticamente tanto a sus repertorios como a sus contenidos. Entre estos, es recurrente la subversión de la postal turística, entendida esta como soporte y como marco que regula una concreción del imaginario sobre un lugar a la vez visitado y habitado. Asimismo, algunas de las subversiones analizadas juegan con los límites de la isla que dibujan los mapas turísticos. La postal y los mapas nos servirán de emblema de la especificidad de lo que John Urry ([1990] 2002) denominó la ‘mirada turística’. Sus subversiones tienen que ver tanto con una forma de mirar más allá de la promoción turística como con el contorno mismo de la isla, que delimita lo que en ella ‘cabe’ tanto material como simbólicamente.

La procedencia de los casos que tomo como objeto es diversa e incluye desde creaciones artísticas experimentales a productos *underground* y/o difundidos en medios de activismo social.⁵ No me interesa aquí historiar, clasificar o inventariar estas representaciones sino más bien utilizarlas como datos desde los que sustentar una reflexión en torno a la posibilidad de los residentes isleños de configurar una contraimagen de la mirada turística. Nos interesará específicamente preguntarnos qué nos dicen estos nuevos imaginarios resistentes de las agencias que los producen. Más en concreto, postularé que las contraescrituras de la imagen de postal y mapa turístico en el contexto mallorquín contemporáneo permiten prefigurar una agencia residente insular que se manifiesta a menudo desde la confluencia entre creadores y activistas y que se perfila desde la ambigüedad implícita en las estéticas y en las políticas de resistencia.

4.1 «It is better in the fiction». La subversión productiva

El registro resistente que aquí analizamos no es reciente, pese a que en la segunda década del siglo XXI ha proliferado. Sin voluntad de proponer aquí una genealogía de esta imagen, podemos considerar que la crítica subversiva de la imagen turística de la isla se expresa desde finales de los años setenta en tres tipos de productos: a) los vinculados a la producción artística experimental, b) los que surgen de las campañas ecologistas de protección del territorio, y c) los que, desde formas de consumo popular, ironizan sobre la difícil convivencia entre residentes y turistas. A menudo –y también contemporáneamente– las dos primeras estrategias se aúnan, como ocurre en la creación de un número monográfico de abril de 1978 de la revista *Neon de suro*, elaborada por un grupo de

⁵ Para un análisis similar sobre la resistencia cultural al modelo de ciudad turística neoliberal desde el estudio de la ciudad de Lisboa, ver Cristina Martínez-Tejero (2018).

artistas mallorquines.⁶ Las intervenciones en el número utilizaban anuncios promocionales para desmotivar la visita de los turistas a las islas. Se manipulaba así un anuncio cuyo lema era «It's better in the Bahamas», que se iba transformando página a página en un «It's better in the fiction». Una cara caracterizada como la de un indígena norteamericano –en su versión cinematográfica popular– nos pedía en diferentes lenguas «Please don't go to spend your holidays in Majorca». De hecho, la caracterización del insular como 'indígena' es frecuente en el imaginario generado por la resistencia cultural de la isla e irá apareciendo a lo largo del capítulo, a la vez que se conecta con la caracterización del residente insular desde su imagen folklórica.⁷ En otra viñeta, la postal aparecía sobreimpresa en un monumento custodiado por dos soldados, bajo el lema bilingüe «Visitau el blau paradís. Visitez le paradis». El juego irónico con la idea de paraíso se refuerza cuando reconocemos en la estructura del friso la que se encontraba en el monolito a los Héroes del Balears del parque de La Feixina de Palma, el principal monumento fascista en Palma, hoy en día 'resignificado' a causa de la aplicación de la Ley de Memoria Histórica, pero cuya conservación sigue siendo objeto de polémica.⁸

6 Firman el número Josep Albertí, Miquel Barceló, Tomeu Cabot, Damià Ferrà-Ponç, Sara Gibert, Marisca, Joan Palou, Andreu Terrades y Steva Terrades. Se puede consultar íntegramente en la página del proyecto PeC <https://www.uib.cat/catedra/camv/pec/index.html>.

7 Sobre esta compleja identificación entre indigenismo y espacio en los contextos insulares, ver Grydehøj, Nadarajah, Markussen 2018.

8 He estudiado los discursos en torno a la conservación de este monumento (Picornell 2020, 135-74).

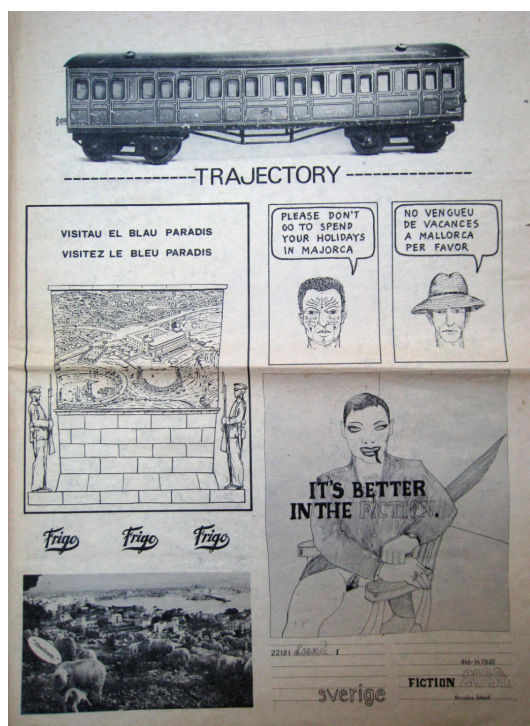


Figura 1 Fragmento de la página 3 de la revista *Neon de Suro*, abril 1978. Revista en papel.
Captura de la autora

Ese mismo año, Steva Terrades presentaría la obra *Document preservatiu*, un conjunto de 35 sobres de plástico que incluían una foto de una manifestación en contra de la construcción de la autopista Palma-Inca, junto con una gasa y esparadrapo –símbolo de la herida a la tierra– y un preservativo –símbolo de lo que se debería ‘preservar’. De hecho, la obra fue censurada y retirada, motivando una polémica sobre la continuidad del franquismo en la esfera pública.⁹ La imagen turística es aquí substituida por la de la reivindicación.

⁹ Ver Parcerisas 2007, 318-9.



Figura 2 Fotografía de la instalación de Steva Terrades «Document preservatiu» (1978).
Fuente: LaFotogràfica

Durante los años ochenta, esta crítica tendría una dimensión más humorística en productos musicales como «Mallorcatur» (1988) de Raphel Pherrer y Carlos Garrido, que parodiaba las canciones turísticas que habían propiciado la difusión comercial de la isla como destinación en la España del tardofranquismo.¹⁰ En una línea humorística parecida, el año 1994, el grupo de música Ossifar –cuyas actuaciones y discos tuvieron un éxito sin precedentes en la isla– grababa la canción «Vacaciones en Mallorca», donde versionaba la canción «Paradise of love», de Los Javalollas, que cantaba el entorno paradisíaco de la isla con enunciados como «everyday is Sunday in Mallorca». En la nueva versión paródica el discurso promocional en inglés contrastaba con los pirómanos, las drogas, la suciedad, etc. Raphel Pherrer había publicado en 1987 otro disco titulado «Desnormalització», que se difundía en un formato parecido al de las cajas de ensaimada que se utilizan para el transporte en avión del dulce típico mallorquín. La portada, diseñada por Vicenç Sastre, reproducía el perfil de la catedral de Palma –seguramente el más recursivo en las postales de promoción turística de la isla– flanqueado por un avión comercial y un barco de guerra, muestra

10 Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=JASsyZLWKSg>. El disco puede escucharse en <https://carlosgarridotorres.com/mallorcatur/>, aunque muchas de las referencias de las canciones son difícilmente comprensibles para no residentes.

de las dos ‘invasiones’ presentes en la isla: la de los turistas y la de la quinta flota americana, que solía hacer escala en el puerto. Los dos protagonistas que aparecen en primer plano son difíciles de describir: parecen sobrasadas –el embutido típico mallorquín– vestidas con el traje folklórico y bailando danzas tradicionales en posiciones escatológicas.



Figura 3 Portada de la caja del disco de Raphael Pherrer «Desnormalització», 1987. Soporte: caja de ensaimadas. Fuente de la imagen: Spotify

Vemos de momento que todas estas propuestas se conforman de manera subversiva en el sentido estricto del término. En la mayoría de ellas se utiliza de manera más o menos intensa la forma de un hipotexto turístico para subvertir su sentido, sea un anuncio publicitario, una canción promocional, una postal o una caja de ensaimadas. Sus propuestas son así, a la vez, críticas y dependientes de un modelo preestablecido cuyos sentidos modifican.

Más recientemente, el uso paródico ha devenido también una forma de protesta activa, que busca engañar o, por lo menos, desconcertar al visitante. Este es el caso de la *Mallorca Guide* elaborada por el portal humorístico *Foc i Fum* para 2018, que se presenta con la forma casi idéntica a la de las guías de promoción institucional. En la portada solo un detalle marca la subversión, y es la diferencia de precio de la publicación, en las islas o en España, que invierte la carga de precio que suelen tener algunos productos en los territorios insulares. Los contenidos son todos bilingües en catalán e inglés y a menudo el juego de sentido se da entre la divergencia entre el texto en catalán y su

traducción, que embellece el sentido de lo que declara el texto en catalán. Así ocurre, por ejemplo, en la descripción de las playas de la isla que los isleños intentan no pisar –playas urbanas no demasiado limpias, por ejemplo– y que se recomiendan a los turistas en inglés:

Cales per no trepitjar

Top 4 beaches of the island



Can Pere Antoni

Per excel·lència, una de les platges més contaminades per aigües fecals provinents dels hotels de la zona. // This is the perfect beach, with all the facilities for disabled people. Very clean water and easy access from any point of Palma.



Dic de l'Oest

Sovint plena de brossa i plàstics. Més enllà dels tradicionals tampons i compreses, s'hi han arribat a trobar fins i tot pneumàtics. // A hidden spot in Palma. From there you can see traditional Majorcan boats passing by with the lovely sunset.



Costa dels Pins

Olor constant de depuradora i amb la presència d'espècimens com Anita Obregón. A prop s'hi pot visitar la piscina "privada" d'en Pedro J. Ramírez. // One of the favourite places of famous and honourable visitors. Nice and quiet. A must-see.



Porto Cristo

Aigües tèrboles, fems i taques d'oli a dojo. Fragància de benzina per les barques i iots que hi van passant. // A good beach where you can go with children. Ideal place for snorkeling and adventure sports.

Figura 4 Foc i Fum, *Mallorca Guide*, 2018. Revista digital. Fuente: <https://focifum.cat/>

Cinco años después, la Coordinadora Anticapitalista de Manacor (Caterva) impulsó la creación de carteles con una articulación similar pero que, expuestos como señalizaciones en la topografía correcta, podían inducir fácilmente a error a los turistas. Los firmaba una supuesta «Associació de Veïnades Enfadades». Así, por ejemplo, el cartel «Caution Falling Rocks» en Cala Murta, aparecía traducido en catalán como «Entra, el perill no és d'esllavissada, és de massificació».

El cartel que indicaba «Beware of dangerous jellyfish», aparecía en letra pequeña como «Platja oberta: ni guiris ni meduses».



Figuras 5-6 Carteles de la «Associació de Veïnades Enfadades», 2022. Carteles fotografiados. Fuente: @cateurva_mnc en X

En 2025, el intento de ‘engañar’ al turista se produjo en redes sociales, mediante la creación de posts turísticos ilustrados con imágenes de bellos paisajes, pero con la denominación de barrios populares o considerados conflictivos de Palma. «Welcome to Son Gotleu», encontramos en TikTok, o «Cala Son Banya, muy recomendada», en otros foros. En el mundo de google maps es casi imposible pensar que estos posts engañen a algún turista. Son, sin embargo, guiños entre la comunidad local para crear confusión en una red promocional donde se alimenta una paradoja, la de quienes buscan lugares de ensueño en espacios compartidos masivamente. Lo más interesante de estas propuestas es la recepción doble que proponen. El lector modelo se presenta como un receptor capaz de interpretar dos discursos a la vez: el que se le dirige a él mismo como residente y el que se dirige aparentemente a un turista ‘inocente’ y ‘engañable’.



Figuras 7-8 Mallorca viral, «5 Playas de Mallorca que debes visitar», 2024. Fuente: Instagram Mallorca Viral

Tanto en las primeras imágenes comentadas como en estos intentos de engaño nos encontramos con un uso paródico de los registros y repertorios de la promoción turística. Se trata de reinscripciones en el sentido que Said (1993) da al término esto es, intervenciones que no pueden evitar la ‘tragedia’ que identifica en todo acto de resistencia, en tanto que debe esforzarse en recobrar formas ya establecidas por el referente del poder o influidas por él. Esta posición interferida, sin embargo, no tiene por qué ser siempre trágica sino que puede ser también productiva. Releyendo Fanon, Homi Bhabha (1994) identificó en la ambivalencia de la resistencia cultural una capacidad de mostrar las limitaciones del poder desde su performance. David Jeffers (2008) ha propuesto una revisión de la resistencia cultural como forma de transformación de las estructuras y culturas que sostienen el poder, cuyos relatos e imágenes afectan a la construcción de los sujetos y de sus acciones. Así percibida, como acto de resistencia, la reinscripción de la imagen turística de la isla no es activa políticamente (solo) en lo que denuncia, sino (sobre todo) en su capacidad de generar nuevas agencias.

4.2 Usos críticos de la postal: revelación del fuera de campo y anclaje en contrapunto

Uno de los repertorios más productivos como lugar de subversión respecto de la saturación turística ha sido la postal. El espacio de la postal es siempre de dimensiones limitadas a lo que acoge su marco rectangular y su función simbólica, que pretende resumir en la imagen una mirada o experiencia singular. Esta mirada no solo se vincula a una espacialidad concreta sino también a una temporalidad específica. Toda postal aspira a crear un recuerdo, pero desde la

atemporalidad de su imagen congelada, que no muestra la historia ni recoge el momento más fecundo –en términos de Lessing ([1766] 1989)– de alguna narración que, si tiene lugar, será en el reverso de la postal. Urry identificaba una triple percepción temporal en la experiencia turística, que determinaría su contemplación. En primer lugar, la anticipación, en la que las imágenes y los discursos han configurado una preconcepción del espacio a visitar. En segundo lugar, un espacio de liminalidad característico de la estancia turística, determinada por la sensación de estar ‘fuera de espacio y de tiempo’, en un momento extra-ordinario donde las normas de convivencia y comportamiento del tiempo ordinario están clausuradas.¹¹ Finalmente, la imagen se convierte en catalizador de la memoria de una experiencia pasada. La postal turística es de alguna manera un emblema de esta triple temporalidad ahistórica vinculada a un modelo de representación del espacio. Sean sus imágenes escenarios idílicos, personajes folklóricos o escenas eróticas, la postal representa a la vez lo que el turista esperaba encontrar y lo que quiere mostrar a los demás de su experiencia.¹²

En el siglo XXI, frente a las *selfies* que pueden colgarse simultáneamente en varias redes sociales, la postal casi ha perdido la función comunicativa que podía haber tenido. Resistente todavía en los expositores de las tiendas de souvenirs, puede ser reapropiada como medio nostálgico o emblemático. Así, por ejemplo, un programa documental emitido el año 2016 en la televisión local IB3 se titulaba precisamente *Postals!* y seguía las evoluciones del turismo desde la cara amable de las vivencias de residentes y visitantes a partir de postales antiguas.¹³ En transición desde la postal a la *selfie*, la campaña institucional de promoción turística «Passion for Palma» situaba a diferentes residentes de la ciudad sujetando un marco de fotografía que delimita parte de su experiencia de la ciudad en una especie de *photocall* algo absurdo pero irónicamente ilustrativo de la función liminal de la mirada turística, que aísla un fragmento de realidad del resto de ‘mundo’ habitado. Así, por ejemplo, en la imagen de esta campaña vinculada al puerto, el marco acota en un plano medio un sonriente hombre con gorra de marinero y camiseta a rayas, rodeado de cajas de pescado y redes de pescadores comerciales que quedan fuera del marco y que difícilmente verá u olerá un turista que visite la isla. En la que publicita un campo de golf, el marco

11 Esta condición extraordinaria no debe confundirse necesariamente con la búsqueda de una alteridad o una diferencia cultural. Hemos visto como Hazel Andrews (2011) ha estudiado, por ejemplo, la reinención de lo ‘británico’ en el contexto mallorquín de Magaluf.

12 Verena Winiwarter (2008) identifica también una función de reproducción simbólica del ideario nacional en las postales.

13 Ver IB3TV <https://ib3.org/postals>.

limita una imagen en la que solo veríamos una joven sonriente en un entorno inusualmente verde para tratarse de una isla mediterránea en verano:



Figuras 9-10 Campaña «Passion for Palma», 2023. Cartelería institucional. Fuente: abcMallorca

En lo que sigue de este apartado analizaré diversos mecanismos de reconversión que toman la postal como soporte y como modelo de representación. En el primer sentido, cabe recordar que el uso de la postal como medio artístico tiene una historia importante que enlaza con el arte postal en sus diferentes manifestaciones. En el contexto cultural catalán en el que se ubica nuestra investigación, a menudo este uso artístico del formato postal ha estado ligado con una crítica a una percepción del espacio y de la cultura como patrimonio. Es muy interesante, en este sentido, la intervención artística de Domènec, quien en 2017 diseñó una colección de postales que, bajo el título *Souvenir Barcelona*, recogen imágenes alternativas a la imagen estereotipada de la comercialización turística de la ciudad. La lucha de clases, la miseria, el conflicto y la represión muestran una historia que la postal turística, optimista y siempre en presente, no muestra.¹⁴ En 1984, el artista catalán Perejaume diseñaba un expositor de postales que emulaba el de los comercios turísticos pero compuesto de pequeños espejos que, situados en espacios naturales en la performance que acompañaba la creación, reflejaban el entorno natural cambiante, difícilmente acotable en los límites fijos de la postal tradicional.

En sus usos resistentes al imaginario turístico se subvierten las dos coordenadas determinadas por la imagen de postal, esto es, las referidas al espacio insular representado como emblemático o paradisíaco y las que conciernen a la dimensión temporal presentista

14 Ver en <http://www.domenec.net/ca/souvenir-barcelona/>.

que pretende capturar la fotografía turística. Según Casilda Cabrerizo, Granalí Rodríguez y Isabel Rodríguez, «la postal es la imagen creada del lugar turístico que ha enquistado en el imaginario social» (2011, 192). Carol Crawshaw y John Urry (1997) identifican dos formas de reacción de los habitantes ante el poder de esta mirada turística que caracterizan, apelando a Foucault, como panóptica:

Moreover, we can see something analogous to the processes of interiorization as produced by the panopticon. Those living in tourist 'honey-pots' may believe that they are always being gazed upon, even if they are not in fact visible. So locals may not venture out, or they may do so only in ways appropriate to the gaze. Thus, the gaze may be interiorised, creating a universal visibility which serves a meticulous, rigorous, powerful eye. Locals may seek to restrict the length of the tourist season, to preserve part of the year 'out of season-out of sight' of the eye and the lens. (179)

Este estado liminal de la isla, a la vez extraordinario y ácrono resulta en una negación de la contemporaneidad similar a la que Johannes Fabian (1983, 31) identificó en los relatos etnográficos, esto es, una tendencia persistente a situar el referente –en su análisis, el objeto de estudio de la antropología– en un tiempo diferente al del presente –del investigador. En el caso turístico insular, la alteración temporal no vendría determinada (siempre) por una idea de retraso en una línea temporal evolucionista,¹⁵ sino (también) por una quietud que, a la vez que deviene el escenario perfecto para lo extraordinario, lo aleja de la posibilidad de imaginar futuros posibles desde los que escapar de este presente ocioso que es a la vez panóptico y heterotópico, como las cárceles y psiquiátricos que describió Foucault. En términos turísticos, podríamos redefinir irónicamente la negación de coetaneidad de Johannes Fabian como el efecto 'lo que pasa en X se queda en X' que ilustra globalmente postales y camisetas turísticas. El presente turístico no se enraíza en un pasado, pero tampoco no tiene trascendencia futura: es simplemente actualidad.

Las manifestaciones subversivas que utilizan la postal como marco desafían estos límites espaciales y temporales en dos sentidos diferentes: a) mediante lo que podríamos denominar, utilizando un símil cinematográfico, la revelación del fuera de campo; o b) mediante el uso crítico del anclaje verbal de la imagen icónica. El primer uso, lo encontramos, por ejemplo, claramente en la portada del primer número de la revista *Tot Inclòs*, una publicación anual de reportajes sobre los daños y consecuencias del turismo en las Islas Baleares:

15 Pese a que podría vincularse al evolucionismo que ha condicionado a menudo la percepción de los lugares mediterráneos como sur de Europa. Ver, al respecto, Casano (2005) y Pèrcopo (2011), a quienes acudiré en las conclusiones del capítulo.

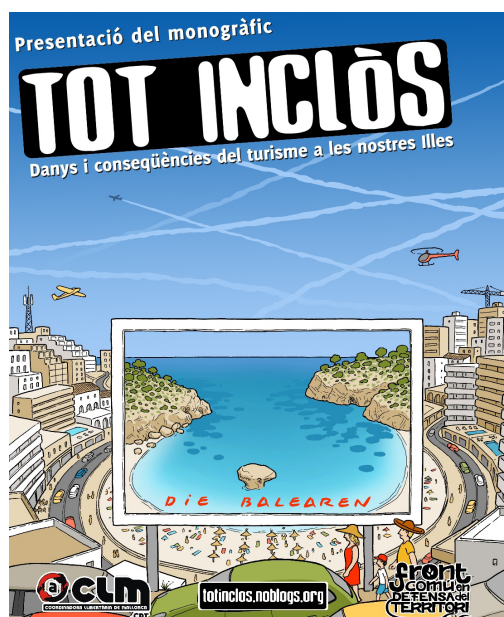


Figura 11 Cartel de presentación con la portada del número de 2015 de la revista *Tot Inclòs*. *Danys i conseqüències del turisme a les nostres illes*, 2015. Revista digital. Fuente: <https://totinclos.noblogs.org/>

De manera más sutil, lo encontramos en el volumen del dibujante Pere Joan *Memòria selectiva. Postals dibuixades de Mallorca al límit* (2017). La postal sirve aquí de idea a partir de la cual elaborar una reflexión sobre la propia memoria como lugar desde donde afrontar el paisaje. La introducción parte de un contexto en el que las únicas postales posibles que sigan presentando un lugar paradisiaco serían las que evitan la huella humana. La visión turística del dibujante recoge los recuerdos de una Mallorca turística pero anterior a la que denomina 'segunda implosión'. Propone, así, imágenes que no son postales sino *postpostales* que se crean desde el recuerdo y permiten, por lo tanto, la especulación imaginativa. Su pasado rememorado no es ya -no puede ser- el de la evocación nostálgica de un territorio no turístico, sino el de una ocupación ociosa pero amable del espacio de la postal. Así, se presentan cuerpos de personas de todo tipo -y no las bellezas habitualmente femeninas que aparecen en el imaginario de postal- y los hoteles pequeños tienen nombres reiterativos y entrañables: Sol y Mar, Cel i Mar, Maricel, Vistamar, etc.



Figuras 12-13 Pere Joan, *Memòria selectiva*, 2017. Libro. Riera (2027)

Esta superación de lo que ‘cabe’ en la postal se puede dar también mediante la proyección de dos temporalidades diferentes en el marco de la fotografía. El proyecto *Edén*, de Juan Aizpitarte juega con los límites de lo que la mirada turística representa multiplicando las imágenes fijadas en la postal [fig. 14].¹⁶ Esta propuesta, así como las de Marina Planas y Neus Marroig citada a continuación, se enmarca en la exposición *Ciutat de vacances*, un proyecto realizado desde finales de 2015 y a lo largo del 2016, fruto de una cooperación entre el museo Baluard (Palma), Arts Santa Mònica (Barcelona), el Instituto Europeo di Design (Venecia) y el Museu d’Art Contemporani d’Alacant. Aquí, los perfiles de la costa o los iconos hoteleros de Mallorca se representan en diaporamas en los que diversas imágenes se superponen. El proyecto se presenta con la voluntad de situar la memoria subjetiva en relación con el imaginario turístico insular. Tiene, también, un efecto curioso y que es el de mostrar la limitación misma de la postal, su materialidad y la unicidad de su enfoque, aquí subvertido. Vemos, a la vez, el paisaje y a quien lo mira, un hotel y quien fotografía un paisaje marítimo. El paraíso habitualmente representado en las postales es lo que queda en el fondo de la postal, detrás del rótulo luminoso de un hotel efectivamente denominado «Edén».

¹⁶ La web del proyecto da acceso a las obras y al catálogo de la exposición: <https://esbaluard.org/ca/publicacio/ciutat-de-vacances/>.

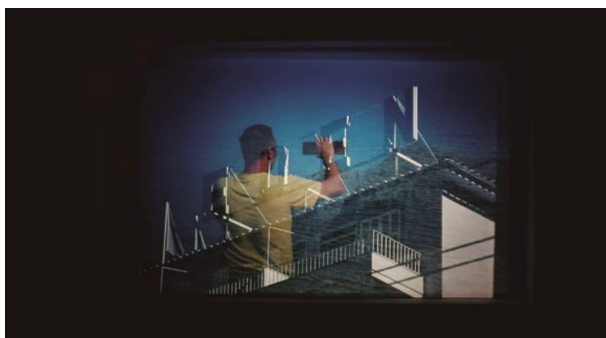


Figura 14 Imagen de «Edén», de Juan Aizpitarte, *Ciutat de vacances*, 2016. Catálogo digital. Fuente: <https://esbaluard.org/ca/publicacio/ciutat-de-vacances/>

Las dos propuestas anteriores amplían el límite del espacio representado en la postal o, en el segundo caso, de la fotografía turística. Ya desde el formato estricto de la postal, cabría citar la serie diseñada por Marina Obrador bajo el título «Mallorca Paradise. The dump of the European Shit». Se trata de una serie de postales marcadas en su reverso con un logo en el que aparece la imagen de una palmera y una payesa con el vestido tradicional mallorquín. Se aúnan así la imagen de lo folklórico y de lo isleño-tropical en una nueva versión de la caracterización insular que Baldacchino (2008) denominó con la frase «small and tropical as topical». En la cara de la postal aparecen fotos de escenas del turismo sexual y de borrachera de Magaluf, extraídas desde el buscador google.¹⁷



Figuras 15-16 Marina Obrador, «Mallorca Paradise», 2015. Postales digitales. Fuente: <https://marionaobrador.blogspot.com/2015/09/>

¹⁷ Pueden verse en la página de la artista <http://marionaobrador.blogspot.com/2015/09/>.

En este último ejemplo, el fuera de campo substituye por completo lo que 'cabe' en la postal turística convencional.¹⁸ El proyecto «Mallorca Souvenir» (2007) de Miquel Àngel Joan –cuyo nombre artístico es Llonovoy– incluía también una serie de postales, esta vez, reales, modificadas para manifestar la suciedad –en forma de colillas y cenizas– que se acumula en las playas impolutas representadas en la postal.¹⁹



Figuras 17-18 Miquel Àngel Joan (Llonovoy), «Mallorca Souvenir». Postales.
Fuente: <https://www.llonovoy.com/>

La segunda estrategia de subversión del espacio que cabe en el imaginario de postal que hemos introducido antes tiene que ver con el anclaje discursivo de los iconos del turismo. Entiendo el concepto de anclaje en el sentido que le otorgó Roland Barthes (1964), esto es, una estrategia textual de cierre del sentido ambiguo de la imagen. El texto de la postal suele ser el de su reverso donde

18 Si bien no deja de ser cierto que en el mercado de la postal turística en Mallorca también hay un amplio espacio para lo sexual y escatológico.

19 Llonovoy es de hecho conocido también por sus monólogos o proclamas críticas con el modelo económico de la isla, que ha publicado en algunos volúmenes como *Fets diVersos dels pobles de Mallorca* (Joan 2016) o, sobre todo, *Maceta. Diari d'un indígena* (Joan 2014). Estas postales forman parte del proyecto «Cimentiments o no m'asfaltis el respecte».

escribe el visitante enviando un recuerdo del ‘haber estado allí’. Un experimento interesante respecto a este ‘estar allí’ es el que propone Joan Massanet en su proyecto *Being landscape* (2016), que comenta Nadal Suau (2019, 56 y seg.). En el proyecto, Massanet propone reunir fotografías de turistas que visitasen Mallorca mientras él vivía en la isla. Lo describe Suau:

[G]racias a un acuerdo de mecenazgo con dos de los principales touroperadores europeos y con una veintena de municipios alemanes e ingleses, siete retratos suyos (cada uno perteneciente a momentos distintos de su infancia, adolescencia, juventud y primera madurez) se exhibieron en agencias de viajes, centros culturales, oficinas de información y páginas web, proponiendo a los usuarios participar en el juego de buscar esos siete rostros en sus propios álbumes y compartir el hallazgo en caso de éxito. (Suau 2019, 58)

La campaña involucró a cadenas hoteleras y llegó a más de quince mil personas. Finalmente, el encuentro casual de tres coincidencias parecía generar un ‘final feliz’ al proyecto que ya había conseguido mostrar el carácter de ‘paisaje’, esto es, de telón de fondo, para el eje de la fotografía turística. La intervención de Massanet, y el relato complejo de Suau, convierte al residente, telón de fondo, en protagonista de una búsqueda y hermeneuta de la visión ajena sobre el territorio habitado.

En la mayoría de las creaciones mallorquinas contemporáneas, se juega con los textos que acompañan a las postales ubicando su significado en otro marco de acción. El caso más evidente en este sentido es la propuesta «Imatges turístiques. Aproximacions històriques» (2017), donde Marina Planas crea un audiovisual que combina las imágenes del archivo fotográfico de su abuelo, Josep Planas Montanyà, que documentan los escenarios del origen y la expansión turística en Mallorca. El contrapunto de las imágenes lo plantea el audio del vídeo, que combina canciones de promoción turística como las que fueron habituales en la España de los sesenta, descriptores de la Mallorca idílica con música suave de fondo y voz sugerente, y cortes de voz de noticias sobre los excesos de los turistas en la isla: el *balconing*, el abuso de drogas o el turismo sexual. El contraste es aquí múltiple. Los textos se contraponen entre ellos y anclan de manera conflictiva también el sentido de las imágenes. En el caso de los textos promocionales, en tanto que lo que aparece en las postales de mediados del siglo XX son ante todo establecimientos turísticos y no los paisajes idílicos que posteriormente ocuparán el imaginario de la isla falseando su perfil urbanizado actual. En segundo lugar, en el montaje de Planas, el contraste es temporal, el turismo de borrachera salvaje se contrapone a la imagen con un

turismo más plácido, anterior, que, como en el caso de las *Postals dibuixades* de Pere Joan, se convierten en el pasado nostálgico frente a un presente inhabitable.

También Esther Olondriz ha trabajado desde las postales del fondo de Planas, intervenidas para mostrar la otra cara de la imagen turística en su proyecto «Paisajes lindos».



Figura 19 Esther Olondriz, «Paisajes lindos», 2017. Postales. Fuente: <https://estherolondriz.es/>

El interés del trabajo de Planas y Olondriz radica también en el hecho de proponer una elaboración desde un material de archivo que está en los límites de lo que las instituciones consideran patrimonializable. La fotografía todavía tiene un espacio reducido en los archivos históricos. El archivo de fotografías custodiado de la Casa Planas – actualmente, centro de arte– es a la vez un patrimonio relevante para la historia de la isla y un pasado incómodo que muestra la evolución de la depredación turística de su territorio.²⁰ Marina Planas ha defendido en diferentes medios la necesidad histórica de este archivo como memoria desde donde proyectar un futuro. El archivo, decía Foucault (1969, 23), marca los límites de lo dicho. Lo que queda fuera del archivo tiende a no quedar, a no resultar pertinente en el presente en el que una memoria se afirma como tal. Recuperarlo es también generar nuevos espacios desde donde imaginar el futuro.

Encontramos un caso particular de anclaje subversivo de la imagen turística en el proyecto «Imatge pública» (2017) de Neus Marroig. Aquí, pese a lo que parezca insinuar el título de la propuesta, el audiovisual sobre Palma no incluye ninguna imagen visual. Frente a la sobreexposición turística del espacio insular, la ciudad aparece representada sin iconografía, desde la grafía en blanco sobre negro de los textos que han proclamado su belleza y que contrastan con

20 En 2017, este archivo motivó un documental sobre la función de la fotografía de postal de esta empresa titulado *Postcards and memories, sol y turismo en Mallorca*. Ver <https://ib3.org/postcards-memories-el-poder-de-la-imatge>.

la banda sonora de la ciudad actual, desde las olas silenciosas de cuando despierta el día, al caos de voces, músicas y vehículos de la noche de fiesta. La mirada turística se funde en negro para dar lugar a sus discursos en otros medios. Otra vez, la escena turística aparece atravesada por discursos que conviven con ella pero no aparecen en las representaciones estereotipadas del lugar de descanso y ocio.

4.3 Mapas saturados

El segundo marco de subversión que podemos detectar en los imaginarios contra la saturación se refiere al mapa turístico, otro repertorio que los aplicativos en línea convierten en obsoleto. Sin embargo, es frecuente encontrar este tipo de productos con una función no tan informativa como ornamental, por ejemplo, como manteles de papel en los restaurantes turísticos. En estos, a menudo, no solo se destacan las carreteras y localizaciones más emblemáticas, sino que se ilustran los atractivos del lugar, en forma de imágenes de edificios o espacios naturales o emblemas de acciones o platos tradicionales. El territorio aparece así sobrepoblado de imágenes:



Figura 20 Sara Drake, 2021. Mapa digital. Fuente: <https://www.saradrake.com>



Figura 21 Mapa para el turismo familiar del Govern de les Illes Balears. Mapa en papel.
Fuente: Govern de les Illes Balears

La oferta turística se sobrepone así necesariamente a las otras localizaciones, sobre todo, a aquellas donde el turismo no es fuente esencial de ingresos. Edward Said (1993) ya insistió en *Culture and Imperialism* sobre la necesidad de entender lo geográfico y su representación como un lugar de combate en los contextos de resistencia. Escribe Said: «Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings» (1993, 6). El acto de violencia geográfico impuesto –en el análisis de Said, por el imperialismo– solo se revertiría mediante una restauración de la ‘identidad geográfica’. Esta reversión debería darse en el plano mismo del combate que señala Said, el de las imágenes y los imaginarios. En nuestro campo, condicionado también por la imposición del poder económico y político sobre el espacio, son numerosos los carteles que parten de la silueta de la isla Mallorca.²¹ En la misma lógica subversiva de los anuncios falsos que hemos comentado anteriormente, aparecen en redes sociales mapas irreales donde localizaciones no especialmente turísticas aparecen publicitadas, ilustradas con imágenes de otros lugares y que en ocasiones ironizan sobre la especificidad de esta localización:

21 Sobre los vínculos complejos entre insularidad y colonialismo ver además Grydehøj 2017, 9-10.



Figura 22 Cap de fava amb orelles, 2024. Fuente: Instagram

En otro mapa irónico, la zona apta para turistas se identifica tan solo con la que rodea las zonas ya masificadas de Palma y Calvià:



Figura 23 Cap de fava amb orelles, «Mapa de platges per [a] turistes», 2014. Fuente: Instagram

A menudo nos muestran la isla completamente urbanizada, sobresaturada de iconos de AirBNB, repleta de autopistas, carreteras y hoteles. Las imágenes del colapso son las de un lugar invadido y

inutilizado para la vida. El asfalto ocupa el territorio visitable en los carteles de una exposición organizada por el Ateneu Libertario «Estel Negre» en 2005 y con diseños de Miquel Àngel Llonovoy y Judit Bacardit.

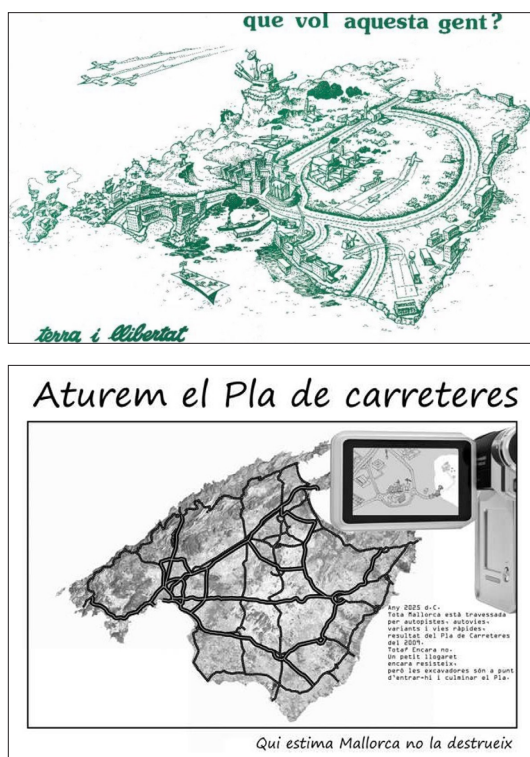


Figuras 24-25-26 Judit Bacardit y Miquel Àngel Juan (Llonovoy). Exposición del Ateneu Llibertari «Estel Negre», 2005. Carteles en papel. Fotografías cedidas por Joaquín Valdivielso

En la postal de la serie «Souvenirs», de Miquel Àngel Joan, el mapa turístico aparece degradado y pisoteado.



Figura 27 Miquel Àngel Juan (Llonovoy). «Mallorca Souvenirs». Postales. Fuente: <https://www.llonovoy.com/>

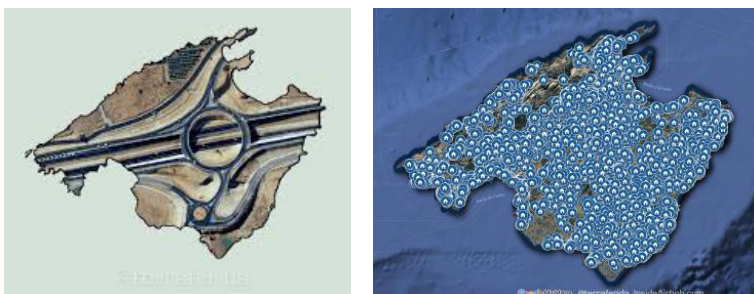


Figuras 28-29 Pere Joan para el grupo «Terra i llibertat», 1978. Cartel en papel. Fuente: Batecs clàssics.

Instagram. Imágenes de la campaña «Qui estima Mallorca no la destrueix», 2004.

Fuente: <https://amicsarbres.blogspot.com/>

En una de las imágenes de la campaña «Qui estima Mallorca no la destrueix» se puede leer «Año 2025 d.C. Toda Mallorca está atravesada por autopistas, autovías, variantes y vías rápidas, resultado del Plan de Carreteras de 2004. ¿Toda? Todavía no. Una pequeña aldea todavía resiste, pero las excavadoras están a punto de entrar en ella y culminar el plan» (figura 15). La ironía intertextual con el texto inicial de la serie de cómics *Astérix* sitúa la acción ecologista en un lugar de resistencia. El colectivo *Terraferida*, creado en 2015, recurre a un imaginario semejante en su denuncia, que aspira a crear una contraimagen respecto al imaginario 'paradisiaco' de la promoción institucional. Su logo parte de una rotonda real proyectada en la geografía de toda la isla. Para denunciar el aumento de plazas turísticas, toda la geografía de la isla aparece ocupada por los logos de las localizaciones de AirBnB efectivamente existentes. Los datos representados son reales. Su proyección al territorio de toda la isla produce, sin embargo, un efecto buscado.

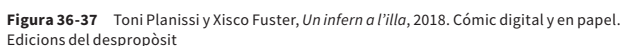
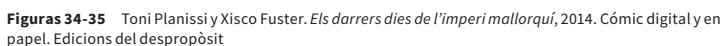


Figuras 30-31 Logo del colectivo Terraferida. Imagen de google maps con los establecimientos ofrecidos por AirBNB. Fuente: www.terraferida.cat



Figuras 32-33 Portada de la revista Tot Inclòs, 2016. Revista digital. Fuente: <https://totincllos.noblogs.org/>. Foner. Meme. Fuente: Foners per Mallorca

Encontramos también este tipo de representaciones en el imaginario del cómic underground mallorquín actual y, en concreto, en la serie *Un infern a Mallorca. El declivi de l'imperi mallorquí* y *Els darrers dies de l'imperi mallorquí*, un relato ucrónico y satírico de la evolución de la isla y de sus referentes tradicionales. En el primer volumen contrasta la imagen de postal apuntalada por descripciones paradigmáticas de la isla de la calma de Santiago Rusiñol, Miquel de Unamuno o Miquel dels Sants Oliver con un mundo de caos, corrupción y terrorismo. Las imágenes de la isla aparecen otra vez saturadas de edificios que parecen no caber en su territorio limitado.



La imagen apocalíptica pretende alertar sobre las futuras consecuencias de mantener el modelo actual de crecimiento turístico. La isla se presenta así en su plena vulnerabilidad, como un lugar demasiado pequeño para aguantar tanto asfalto. No se utiliza, en ningún caso, la belleza de lo todavía conservado como imagen de lo que vale la pena preservar y restaurar. Es como si mostrarlo fuera ya de por sí una amenaza en un entorno en el que publicitar un ‘paraíso’ ha conducido a destruirlo. La isla se acaba presentando como un lugar imposible, inhabilitado para el bienestar.

4.4 Una coda sobre la agencia

Como hemos visto, en su proyecto *Being landscape*, Joan Massanet ubicaba a los residentes –y a sí mismo– como paisaje de representaciones de otros, a partir de las fotografías tomadas por turistas en su paso por la isla. En *Memoria selectiva*, Pere Joan reflexiona sobre la ausencia de personas en las postales: «Ara, amb la vergonya que els provoca la sobreexplotació creixent de l'entorn, s'ha eliminat tot vestigi humà de les postals. Fora carreteres, fora hotels, un món incontaminat i buit de persones» (2017, 5). Esta ausencia de personas presenta un lugar vacío, en el que el residente no ocupa ni el lugar reservado a la identidad folklórica de ciertas postales antiguas. Las formas de subversión de la mirada turística analizadas hasta ahora tampoco representan al residente desde su imagen, sino que lo convierten en la agencia capaz de generar *otras* imágenes sobre 'su' territorio. Esta agencia supera la objetivización del residente en el imaginario turístico y en la configuración de un saber sobre el sujeto insular sobre la que ha reflexionado Baldaccino (2018). Se trama, sin embargo, desde una posición resistente y, por lo tanto, necesariamente vicaria del modelo de representación que denuncia. De hecho, las pocas veces que los residentes isleños aparecen representados en el imaginario insular, lo hacen utilizando el referente folklórico como lugar de identificación y resistencia cultural. El payés o la payesa vestidos con el traje tradicional se muestran en dos posiciones contradictorias –incluso en producciones de los mismos agentes: la de víctima o la de activista armado.

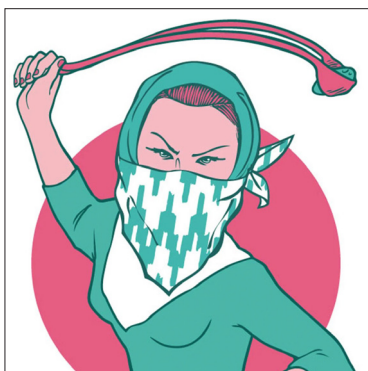


Figuras 38-39 Melicó, «Resident Evil», 2017. Ilustración. Fuente: Instagram. Juanito the Comicarator, «Hara-guiri», 2016. Fuente: Revista *Tot inclòs*. <https://totinclos.noblogs.org/>



Figura 40 Ilustraciones de Foners, s.f. Meme. Fuente: FonersPerMallorca. Facebook

En 2026 una payesa con máscara de calavera autodenominada Madò Farta (algo así como ‘doña Harta’) aparece en concentraciones críticas y manifestaciones contra la saturación turística. En Mallorca, la asunción de la imposibilidad de generar imágenes y agencias no resistentes y, por lo tanto, no ‘contaminadas’ por el turismo que denuncian enlaza contemporáneamente con el inicio de la configuración de un discurso identitario en torno a la hibridez de la isla. Esta se presenta como lugar criollo, marcado históricamente por el tránsito constante de invasores y colonizadores, suma de sustratos que hacen que la identidad insular, como afirma también Baldacchino (2018), se encuentre en la disyuntiva de vincularse a unas raíces o a unas rutas. Esta revisión de la insularidad mediterránea como lugar en el que generar nuevos modelos de identidad y agencia política no esencialistas se aleja parcialmente de la defensa de la confluencia enriquecedora entre pueblos en un mar común propuesta por Franco Casano (2005) en su pensamiento del sur. La masiva presencia de turistas hace que el encuentro y el viaje no adquieran siempre tintes positivos. Se acerca más a la identificación de un lugar de conflicto, lucha, resistencia y desigualdad que identifica Luis Pèrcopo (2011) en las islas del Mediterráneo. Sin embargo, en un espacio tan determinado por el turismo como lo es la Mallorca actual, el colonialismo que Pèrcopo identifica en las relaciones norte-sur resulta incluso más complejo en tanto que involucra el enriquecimiento de muchos isleños –de hecho, algunos de los grupos hoteleros más relevantes a nivel mundial (Melià, Iberostar, Riu, Barceló, etc.) y que explotan otros ‘sures’ tienen su sede u origen en Mallorca.



Figuras 41-42-43-44 Malafolla, 2017. Postales. Fuente: <https://malafollacrew.com/>. Foners per Mallorca, Meme, s.f. Fuente: Facebook

4.5 Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo se va tramando un imaginario complejo que subvierte la mirada turística presentada emblemáticamente en la imagen de postal y los mapas turísticos, mediante la revisión del espacio que puede representar y la anulación del presente en calma que se ofrece como lugar extraordinario al visitante. Se han identificado por lo menos tres mecanismos de subversión que revisan las coordenadas de espacio y tiempo presentadas en la mirada turística en obras que provienen de campos diferentes –activistas, políticos, creativos, culturales– que en ocasiones confluyen con un objetivo común. Los ejemplos presentados son solo una muestra de muchos otros que se podrían analizar también desde otras perspectivas enriquecedoras –derivadas, por ejemplo, de su vinculación con los procesos políticos o históricos. Me interesaba aquí ensayar una categorización de las formas de subversión que sirvieran como indicio de la generación de un nuevo discurso sobre el turismo y sobre la realidad insular. El reto al que se enfrentan en las próximas décadas las agencias resistentes aquí presentadas tiene que ver quizás con la posibilidad de visualizar un espacio y un futuro no saturado por las imágenes del turismo, pero que a la vez asuma su presencia compleja y contradictoria como parte de una idea de progreso que, desde nuestro fronterizo contexto insular, mediterráneo y a medio camino entre Europa y África, podemos contribuir a reinventar.

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'explotació 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.

6 Refugios rurales para recrear la identidad ‘auténtica’

Índice 6.1 Formas de expansión de una ciudad monstruosa. – 6.2 El lugar dónde la isla ‘pierde’ identidad. – 6.3 Contra-aculturación y definición de lo local en la cultura popular. – 6.4 Coda: Orgull llonguet. – 6.5 Conclusiones: el nombre variable de la ciudad.

Los estudios turísticos han aportado a los estudios culturales un interesante diálogo en torno a la autenticidad cultural. El debate es amplio y ya ha sido sintetizado en múltiples ocasiones (Cohen 1988; Zhu 2012). Frente a la identificación una autenticidad objetiva contenida en determinados artefactos, espacios o prácticas, o a una idea de lo auténtico subjetiva, esto es, determinada prioritariamente por la perspectiva de sus productores o usuarios, se defiende a menudo una visión procesual del término. Erik Cohen y Scott A. Cohen (2012), por ejemplo, entienden la autenticación como un acontecimiento social en el que un objeto, producto o lugar es confirmado como original, genuino, real y fiable. Este acontecimiento se puede confirmar desde un acuerdo pactado, generado por una fuente de autoridad –pongamos por caso, la catalogación como patrimonio de la humanidad de la Unesco– o de un proceso inmanente, promovido por el consenso y la práctica de una comunidad –lo que ocurre, por ejemplo, en Mallorca, con los bailes tradicionales, que no necesitan de una consideración institucional específica para ser practicados y entendidos como signo de identidad. Cohen denomina el primer proceso ‘autenticación fría’

(*cool*) mientras que el segundo sería 'caliente' (*hot*). También desde los estudios turísticos, Yujie Zhu (2012) entiende la autenticidad como una forma de performance, que se afirma mediante la práctica que puede implicar tanto a los turistas como a los residentes. La mayoría de los estudios sobre el tema se centran en la complejidad o, mejor dicho, en la paradoja que supone el hecho de que son muchos los turistas que buscan una autenticidad que, una vez que es accesible al forastero, tiende a fisurarse, a comodificarse o a desaparecer. Por contraste, Jeremy Boissevain ([1996] 2011) habla de las 'regiones traseras' de los contextos turísticos, aquellas aparentemente 'protegidas' de la mirada del visitante a las que este intentaría acceder y donde no sería bien recibido.

En las siguientes páginas me interesa reflexionar sobre la creación de marcos y prácticas para la performatividad de una autenticidad residente que se crea y recrea desde una oposición tanto a lo turístico como también a una idea particular de lo urbano. Para esta autenticidad percibida, lo urbano es la puerta de acceso a lo que viene de fuera y amenaza su singularidad. Se produce así una recuperación de la idea de ruralidad como refugio de las supuestas raíces culturales, en un entorno, sin embargo, afectado por la plena turistización y por la globalización cultural y, por lo tanto, donde la Mallorca 'profunda' o 'interior' (Picornell 2015) que se identifica con una ruralidad de la isla sin interferencias, no puede ser más que una entelequia. Los contenidos difundidos por el 'historiador e instagramer' Toni Horrach bajo el perfil *cas.horrach* durante 2024 y 2025 pueden servir para ilustrar esta reivindicación humorística de lo 'profundamente mallorquín' frente a lo que lo erosionaría, esto es, el turismo pero también la comunidad residente castellanohablante y no 'integrada' en lo que se considera genuino. Una de sus publicaciones de Instagram se ilustra con este mapa de Mallorca de estadios de mallorquinidad:



Figura 51 Cas Horrach, 2027. Meme. Fuente: Instagram

Frente a la costa que se define como 'guiriland', Palma se constituye directamente como 'península', frente a unos pocos pueblos de interior que se caracterizan como 'Mallorca profundísima'. Se trata de una propuesta humorística que funciona bien en los medios de comunicación locales, y que, en su reivindicación de lo propio amenazado, construye una idea de identidad auténtica inaccesible para los turistas y en la que los locales tendrían que implicarse activamente si quieren conservar su propia manera de ser. Crea, así, una idea de identidad exclusiva, compuesta por maneras de actuar, hablar y comportarse. La oposición rural/urbano, aquí, no solo responde a la dicotomía simbólica que situaba históricamente Raymond Williams en *The Country and the City* (1973), sino que responde también a un intento de resguardar lo que se percibe como 'identidad propia' frente a un referente de oposición que no solo se identifica con lo que tradicionalmente se ha vinculado con lo urbano -la modernidad, el ruido, el trájín, la contaminación, etc.- sino también con un contacto exterior pernicioso y amenazante que se identifica explícitamente

hacia lo turístico pero excluye también a las comunidades migrantes no incorporadas a un modelo concreto de identidad arraigada.¹

La situación de Palma es similar a la de muchas de las capitales de las islas mediterráneas, ciudades con un fuerte patrimonio histórico que se han convertido a menudo en la puerta de entrada de un turismo que visita la isla en busca de escenarios que no tienen que ver con la dinámica corriente de las urbes contemporáneas. Los visitantes desean lugares de naturaleza y clima benevolentes, playas con suave oleaje o, también, como en el caso de Eivissa o de determinadas zonas de Mallorca, paraísos del ocio nocturno. La orientación teórica que centrará mi análisis tiene que ver otra vez con los factores de escala que afectan a la compleja relación entre lo local y lo global esta vez a la hora de definir la identidad de la ciudad en un marco insular. Las dinámicas geográficas que afectan la constitución de lo urbano y lo rural en Mallorca ya han sido ampliamente analizadas con datos empíricos y análisis científicos.² Me interesa aquí simplemente detectar los síntomas culturales de una oposición simbólica que podría tener relevancia en la construcción de la identidad insular. Defenderé que la oposición entre espacio rural y urbano es particular en las islas pequeñas condicionadas por la práctica turística masiva, donde la percepción de los límites de lo local está determinada por las fronteras marítimas que condicionan la percepción de lo que viene 'de fuera'. Incluso cuando estas fronteras han sido porosas a lo largo de la historia (abiertas a la piratería y a formas diferentes de contacto económico y cultural), hacen que la oposición entre un *dentro* y un *fuera* sea más clara que en los contextos continentales. Para concretar el estudio, analizaré en los dos primeros apartados diversas representaciones (geográficas, periodísticas y literarias) de la ciudad como 'monstruo' cuyo crecimiento amenaza la identidad del resto de la isla. En el último apartado, veremos cómo esta imagen refuerza una oposición equívoca entre lo urbano y lo rural que se hace patente en algunos productos culturales de consumo popular creados en la Mallorca actual.

1 Joan Ramon Resina nota que la identificación del campo como el espacio natural y genuino propicia una ocupación y parcelación de este espacio que, en el caso de Mallorca, no solo tiene que ver con la creación de segundas residencias por parte de urbanitas sino también con la generación de lugares turísticos: «If the classic form of value extraction was the centripetal removal of farm and forestry products and of labor force to the cities, today economic growth is elicited through a massive projection of city folks to the countryside for on-site consumption of 'genuine' local products, the detoxification of sensory experience, and the creation of surplus value through parceling of the land for residential development and holiday colonies» (2012, 11-12).

2 Ver, por ejemplo, el volumen de Jesús M. González Pérez (2017), *Les ciutats de les Balears. Processos d'urbanització i urbanisme*, en el marco del proyecto de investigación «Crisis y vulnerabilidad en ciudades insulares españolas. Transformaciones en los espacios de reproducción social» y, en conjunto, la producción del grupo de investigación de la Universitat de les Illes Balears «Sostenibilitat i territori».

6.1 Formas de expansión de una ciudad monstruosa

Parto de la hipótesis de que los contextos insulares propician la oposición simbólica entre los centros urbanos y el resto de la isla. De alguna manera, hacen visible el enfrentamiento de las dos entidades relevantes –la ciudad y la isla– en la conceptualización cultural del territorio. Entre estas se trama en realidad una dicotomía imposible, en tanto que la ciudad es parte de la isla. Esto lleva a considerarla una parte que no es propia, esto es, una afección o monstruosidad que amenaza al resto. En el caso mallorquín, esta oposición está marcada incluso terminológicamente: lo que no es ‘Palma’ se considera ‘Part forana’, un conglomerado que se identifica emblemáticamente con el entorno natural y rural de la isla.³ La oposición Ciutat/Part Forana aparece, por ejemplo, para segmentar las noticias de los periódicos locales como *Última hora* o *Diario de Mallorca*, y también para acotar el ámbito de acción de asociaciones o movimientos sociales desvinculados de la capital (Associació de Premsa de la Part Forana, Federació d’Associacions de Persones Majors de la Part Forana, Col·lectiu de Preveres de la Part Forana, etc.). A pesar del uso corriente de esta segmentación, resulta necesariamente difusa y geográficamente inexacta, ya que excluye aquellos espacios que no se identifican ni con la ciudad ni con el entorno rural o natural: las urbanizaciones residenciales que en las últimas décadas han proliferado en torno a los municipios más grandes del isla (la conurbación metropolitana de Palma, Marratxí o Lluçmajor), las zonas de ocio turístico (Punta Ballena, en Magaluf), las ciudades que han tenido históricamente actividad industrial (Inca, Manacor) o los espacios rururbanos (polígonos de almacenamiento de las afueras de Marratxí). Ya en 1979 el geógrafo Alberto Quintana (1979) llegaba a la conclusión de que el conjunto de la isla constituía una área esencialmente urbana o urbanizada, una situación que se habría incrementado hasta la actualidad. Más todavía, algunos de los municipios más aparentemente alejados de lo urbano dedican actualmente gran parte de su parque de viviendas a la explotación turística. En 2025, un pueblo como Búger, de 1200 habitantes, dedica oficialmente el 20% de sus casas al alquiler vacacional, y seguramente son muchas más las que tienen este uso sin que exista un registro.

Según Jesús González (2017, 11), la articulación y jerarquización urbana de los espacios insulares es diferente de la que ocurre en los territorios continentales, por lo que quizás sea más adecuado hablar de sistemas urbanos insulares que de redes urbanas regionales. Simbólicamente, este sistema estaría condicionado por las fronteras

3 El *Diccionari Català-València-Balear* recoge, entre diferentes acepciones, la de «situat a fora de la ciutat, habitador del camp o de poblacions rurals» y «la ruralia, la terra situada fora de la població».

marítimas del territorio, que propician una oposición entre la capital y el resto de la isla, una confrontación que no tiene por qué estar tan presente en los territorios continentales, donde el terreno no urbano puede ser un lugar de transición territorial hacia el área de influencia de otra metrópoli. Para el caso que nos ocupa, debe tenerse en cuenta que, con unos 435.000 habitantes, Palma concentra la mitad de los habitantes de una isla condicionada demográficamente por una alta densidad de población –266,5 habitantes por km²–, y por su concentración en cincuenta y tres municipios interconectados.⁴ Como ya notó Alberto Quintana, esto hace que exista en la isla un enorme grado de comunicación potencial entre los núcleos de población, y también entre ellos y la capital. Solo tres pueblos se sitúan en la isocronía de los 60 minutos de distancia en coche, un límite que, afirma Quintana, muchos autores «consideran lo máximo deseable en el recorrido del diámetro de una ciudad» (1979, 38). De hecho, con la creación de nuevas infraestructuras de transporte, esta hora de viaje ha disminuido actualmente casi a la mitad (Barceló 2010b, 290). Para Quintana, esta conectividad hace que, de algún modo, la isla pueda considerarse a toda ella como una gran ciudad. Produce un 'encogimiento del territorio' que quizás podríamos vincular a la comprensión espacio-tiempo teorizada por David Harvey (2001). Más todavía, cuando la cantidad de núcleos urbanos o urbanizados –en zonas costeras dedicadas al turismo– ha aumentado de manera exponencial desde la explosión del boom turístico.⁵

Creo que la conectividad dentro de los límites territoriales de las islas incide en la profusión de estrategias de diferenciación simbólica que marcan una distancia conceptual entre instancias que en realidad están en contacto constante. Dicho de otra forma, la cercanía reclama una necesidad de separación que, si no se justifica en lo geográfico, se construye en el campo cultural. En Mallorca, la oposición ciudad/isla a menudo se confunde con la dicotomía, siempre equívoca, que diferencia lo urbano de lo rural,⁶ donde lo rural toma una forma difusa y nostálgica, ya no asociada solo con el cultivo efectivo de la tierra, sino con las tradiciones mallorquinas perdidas que «hay que recuperar».⁷ Se define, pues, en la línea de un discurso nostálgico sobre lo rural como el que ya identificaba a Raymond Williams (1973,

4 Si la ponemos en contexto con otras islas mediterráneas, esta densidad es solo superada por Malta (1327 hab/km²) y se encuentra a distancia de Sicilia (194,5 hab/km), Chipre (93,8 hab/km²), Creta (75,6 hab/km², Cerdeña (68 hab/km²) o Córcega (36,9 hab/km²), según datos de Eurostat (2025).

5 Ver, al respecto, los datos y gráficos elaborados por Jesús M. González 2017, 17-21.

6 Ver Williams 1973, 1-8, y, para el caso mallorquín, Quintana 1979, 29-33.

7 Sobre esta idea de lo rural, reiterada en cierta producción literaria, ver Barceló 2010c. Sobre la pervivencia de la cultura rural en la sociedad mallorquina contemporánea, ver Miquel 2002.

9-12) para el contexto británico y Adam Grydehøj (2014) para el de Groenlandia. Se produce, asimismo, una cierta confusión entre lo *urbano* entendido como *ciudadano* y lo *urbano* que se vincula con lo *urbanizado* y, por tanto, con la especulación urbanística y a la destrucción del 'territorio', un concepto, este último que, como ha analizado Joaquín Valdivielso (2010), en el contexto mallorquín ha estado corrientemente asociado al concepto de identidad.⁸ Esta equívoca identificación entre la ciudad y la urbanización destructora del territorio y, por consecuencia, de la identidad, la encontramos desarrollada en estudios sobre la geografía y la población de la isla, en artículos periodísticos y también en textos literarios recientes. La imagen ha sido recurrente al menos desde los años sesenta, que marcan el inicio del crecimiento poblacional de la ciudad a raíz de la conversión de Mallorca en un destino turístico de masas y la migración de trabajadores peninsulares hacia la isla que esto supone.

Veamos algunos ejemplos. Desde la geografía, Artigues y Rullan (2007) han analizado profusamente la dispersión espacial de lo urbano producido por la construcción de unifamiliares, sobre todo en el entorno de Palma, cada vez más amplio. No pretendo aquí revisar en absoluto los datos de Artigues o Rullán, sino notar cómo discursivamente la ciudad se presenta como un agente agresivo que afecta la dinámica global de la isla:

En estas nuevas geografías, las áreas urbanas -y de forma destacada y preferente, los espacios metropolitanos- siguen caracterizándose como las creaciones sociales de orden espacial que atraen para su existencia y funcionamiento cantidades continuamente crecientes de personas, materiales, energía, conocimientos y capitales, a la vez que 'excretan' marginalidad, residuos y contaminantes. Como a lo largo de su milenaria historia, el fenómeno urbano viene resultando ser la más acabada expresión de la humana 'huella ecológica', si bien ahora con una ampliada escala espacial y con abreviada escala temporal. (Artigues, Rullan 2007, s.p.)

La ciudad en expansión -insostenible, marginal y contaminada en la caracterización de los geógrafos- se conceptualiza como una amenaza para el bienestar de la isla en un artículo en el que se

8 Escribe Valdivielso: «El lligam entre les polítiques del lloc i les polítiques d'identitat a les Illes ha estat consubstancial a la construcció del discurs territorial des de la seva aparició. Alguns dels vectors d'aquesta coimbricació han estat ja suggerits o són fàcils d'intuir arran del que hem presentat fins ara: la identificació dels subjectes a partir de la distinció *in-out* -'noltros'/ells, nadius/externs-; l'associació entre un país, poble o comunitat preturística arrelada i una cultura territorial conservacionista; la referència als indrets emblemàtics de la memòria històrica -paisatges i topònims- profanats per la urbanització; la relació entre saturació i augment poblacional causat per les onades migratòries propiciades pels booms turístics» (2010, 364)

explican precisamente los perjuicios de la derrota de un modelo de aglutinación poblacional –en viviendas plurifamiliares– que es el propio de la capital de Mallorca. La metrópoli atrae recursos y 'excreta' marginalidad, es como un animal depredador que devora la isla. Desde el periodismo, en un artículo de la revista local *Lluc*, el periodista Sebastià Verd (1977, 260) describía a Palma como 'un monstruo urbano' consecuencia de la 'invasión' turística:

Ciutat resulta inexplicable, car ofega el territori mallorquí, i trenca la seva dimensió humana. Mallorca pateix macrocefàlia, un fenomen deformador i que allunya la seva imatge de la normalitat. El seu cos pot, àdhuc, ésser contemplat amb un cert oi. Repugna el veure la imatge d'un ésser anormal, per molt que humanament ajudem i protegim aquestes criatures que la natura ha menyspreat. Mallorca, però, es mereixia altra cosa. De cap manera ésser lloc on nasqués el tipus despersonalitzador, i sempre destructor que s'amaga a darrere el significat de 'balearitzar'. Anem a veure els barris de Ciutat, autèntiques gàbies de sers humans, on l'únic dret dels seus habitants és romandre a descansar després d'una jornada de feina.

Como ya hemos visto anteriormente, el término 'balearizar', usado por Verd en el anterior fragmento, se refiere al modelo de urbanización desarrollado en las Islas Baleares entre 1960 y 1970, caracterizado por una construcción masiva de las zonas costeras. Según Ernest Cañada y Claudio Milano su sentido se ha modificado para incluir la vulnerabilidad medioambiental y social de los territorios afectados: «More recently, the term has also been used to describe the process of the international expansion of hotel chains started in the Balearic Islands and the creation of a new, highly vulnerable, tourism-dependent environment, especially in Latin America and the Caribbean» (2019, 6).

La ciudad, en general, se presenta como una de las 'enfermedades' que destruyen la isla. El léxico utilizado para describir sus efectos –*macrocefalia*, *atrocidad*, *deformidad*, *destrucción*, *inhumano*, *anormal*– contribuye a la identificación de la ciudad con un monstruo o una afección que altera el estado 'normal' y deseable de la isla. Desde la literatura, la recopilación de poemas *Ciutat*, de Miquel Flaquer (2006) se introduce con un fragmento del geógrafo Alberto Quintana donde se argumenta, como hemos visto, la identificación de la isla con una gran ciudad. Esta gran ciudad resultaría un espacio despersonalizado, donde los habitantes son robots que «viuen de pressa i moren lentament sobre l'asfalt» (2006, 31). Mallorca, dice uno de los poemas, es un «oasi en el desert blau marí | enorme pista d'aterratge enmig d'un espai massa controlat», o también, en otro poema, un «monstre de ciment que guanya terreny a la mar» (2006, 40).

La contraposición entre la isla y la ciudad, pues, tiene una dimensión simbólica que sobrepasa la competencia por el protagonismo en la representación de Mallorca.⁹ Tiene que ver, también con una idea de lo local que se vincula paradigmáticamente a los productos considerados 'de la tierra' en el marco de un discurso identitario de base romántica -centrado en el medio, las raíces y los ancestros- que excluye aparentemente el cosmopolitismo global inevitable en los entornos urbanos modernos, más aún si forman parte de núcleos turísticos.

6.2 El lugar dónde la isla 'pierde' identidad

Las ciudades insulares -y especialmente aquellas que son capitales turísticas- resultan los lugares de acceso a la isla por parte de insulares y visitantes. Como he dicho antes, en el caso que nos ocupa, a partir de los años sesenta, Palma se convierte en un centro de entrada y salida masiva de turistas, así como de llegada de trabajadores del sector de la construcción y de los servicios turísticos que se acaban instalando, mayoritariamente, en los barrios periféricos de la ciudad. Se trata de un cambio que afecta definitivamente tanto al paisaje como a la demografía de una isla que históricamente había enviado emigrantes a otras tierras y que ahora pasará a ser receptora de población.¹⁰ Algunos pocos datos pueden servirnos para captar las dimensiones de un proceso que irá en aumento hasta la actualidad. En cuanto al crecimiento demográfico, hasta los años setenta, responde sobre todo a la llegada de personas de otras comunidades de España en busca de puestos de trabajo. A partir de los años noventa da cabida a un amplio número de población extranjera que los demógrafos suelen dividir en dos sectores: la población residencial no laboral -vinculada a lo que Pere Salvà (2002) llama el modelo migratorio 'Nueva Florida', es decir, retirados europeos con un buen nivel adquisitivo que residen parcial o completamente en Mallorca y que podrían llegar a provocar lo que Russell King (2009, 58) ha denominado 'island gentrification'- y la población trabajadora proveniente tanto del resto de Europa como de América Latina y de África. Según datos de Pere Salvà,¹¹ la

⁹ Como vimos en el capítulo anterior, en un artículo sobre representaciones literarias de Mallorca, Joan M. Ribera (2002) ha interpretado esta oposición como causa de la contraposición de dos unidades -la ciudad y la isla- que simbólicamente entran en competencia en busca de protagonismo por caracterizar a Mallorca.

¹⁰ Sobre el cambio en el modelo demográfico de la isla ver Domingo, Vidal-Coso, Serra 2002 y Salvà 2002; 2009.

¹¹ Datos de la presentación «Mobilitat humana i sostre de població: fins on pot créixer la nostra població?». Universitat de les Illes Balears. Cicle de Conferències 30 anys d'INESE. Palma, 18 de noviembre de 2010.

población extranjera de Mallorca en 1996 era de 32.102 personas (un 4,22% de la población total) y en 2010 pasó a ser de 241.704 personas (un 21,87% del total). Y debemos tener en cuenta que, en estas cifras, no aparecen los inmigrantes considerados administrativamente ‘irregulares’. El incremento global de población de las islas Baleares aumentó en un 25% de 2001 a 2010 (pasó de 878.627 personas a 1.106.049). Si atendemos a datos sobre Palma –referidos ahora al período 2001-2011– el crecimiento también es espectacular: si en un total de 346.720 habitantes en 2001 había un 21.392 de extranjeros, en 2011, en un total de 404.681 se contabilizaron 83.739.¹² En cuanto a la llegada de turistas, no ha dejado de crecer incluso en plena crisis económica posterior al 2008. En 2013, pongamos por caso, llegaron a Mallorca 9.491.370 turistas, mayoritariamente, internacionales (8.516.777).¹³ La parada vinculada a la pandemia Covid-19 ha sido un punto de inflexión que ha resultado en un incremento todavía mayor. Según el informe de la Conselleria de model econòmic, turisme i treball de mayo de 2022 ese mismo mes de mayo –un mes no especialmente masificado– habrían llegado a las Islas Baleares un 295,8% más que el 2021 y casi recuperaba las cifras del 2019. El mes de agosto del 2021 llegaban a las islas 1.953.968 turistas, un 121,8% más que el mismo mes en 2020.¹⁴ El mismo mes del 2024 llegaban a la isla 3.341.570 turistas, un 1,2% más que el 2023.¹⁵

Se ha incrementado asimismo la sensación de saturación causada también por lo que podríamos denominar la autonomía creciente del turista, que busca más allá de la zona turística histórica o del ‘todo incluido’ para alquilar coches, viviendas y circular por carreteras frecuentadas por los residentes por motivos tanto de ocio como, naturalmente, familiares o laborales. El verano de 2025, ante la previsión de lluvias que suele llevar a los turistas de sol y playa a Las noticias sobre la dificultad de acceso a muchas zonas de Mallorca han sido constantes. Los intentos de regularlas, por ejemplo, limitando el acceso a playas o a aparcamientos saturados, no han conseguido mejorar la situación.

Casi todos estos turistas y migrantes llegan a la isla pasando por la capital y, en el caso de los migrantes, muchos se acaban instalando

12 Datos de la *Memòria socioeconòmica i laboral del 2010*, elaborada por el Consell Econòmic i Social de les Illes Balears.

13 Datos que provienen de las estadísticas recopiladas por la Conselleria de Turisme i Esports <http://www.caib.es/govern/organigrama/area.do?lang=ca&coduo=8>.

14 Ver, al respecto <http://www.caib.es/sites/estadistiquesdelturisme/ca/inici-23165/>.

15 Ver *El turisme en dades. Informe agost 2024*. Govern de les Illes Balears. Conselleria de Turisme, Cultura i Esports. Accesible en https://www.caib.es/sites/estadistiquesdelturisme/ca/nota_conjuntura_turistica-36521/.

en ella.¹⁶ Mallorca se habría convertido en lo que Russell King (2009) llama una 'isla nodal' en términos demográficos o económicos, pero no necesariamente por eso habría modificado por completo la percepción de los habitantes sobre su propia identidad local.¹⁷ Esta condición de la ciudad isleña, que podríamos calificar metafóricamente como 'portuaria', tiene una proyección también simbólica en la percepción de la identidad de la ciudad en relación con la de la isla: la ciudad se percibe como el lugar donde la isla negocia su identidad con lo que llega de fuera. Este espacio de intercambio, en el caso de Mallorca, se explica a menudo en términos de ganancias económicas –cuando los que llegan son turistas– y de pérdidas de identidad local –debido a la 'banalización' o modificación de los rasgos culturales isleños que comporta la conversión de la isla en escenario turístico y, también, de la diversificación de orígenes de sus habitantes, esto es, de la migración que acude para ocupar puestos de trabajo en el sector turístico o en la construcción.

Ya hemos visto cómo en muchos volúmenes monográficos sobre la ciudad de Palma, esta se presenta como un lugar que ha perdido su identidad, casi como un lugar zombi cuyo sentido solo puede recuperarse desde la memoria de un pasado preturístico imaginado e imaginario. La percepción de la ciudad como lugar de pérdida de la identidad local también es consecuencia de la imposibilidad de las ciudades contemporáneas de encajar con una idea tradicional de la identidad, vinculada a un patrimonio y a unas tradiciones estables a lo largo del tiempo. Varios son los críticos que han notado la disociación entre la ciudad y los modelos de identidad basados en la posibilidad de compartir unas raíces o un patrimonio coherente en común, una disociación que tendría dos causas principales. En primer lugar: en las ciudades contemporáneas resulta imposible identificar una agencia coherente a la que asignar de forma unívoca esta identidad. Ya en 1938, Louis Wirth definía la ciudad como «a relative large, dense, and permanent settlement of heterogeneous individuals» (1938, 1). La ciudad, dice Manuel Delgado (1998, 32), es un 'mecanismo caníbal', que atrae constantemente a nueva población, por lo que nadie puede considerarse, propiamente, un inmigrante. En consecuencia –y, en segundo lugar– esto multiplica los sustratos culturales desde los que podría generarse una identidad unívoca o construir un patrimonio estable con el que se identificase la identidad urbana. Como nota S. Boym (2001, 76), el pasado urbano «cannot simply be cast in stone, marked with a memorial plaque and interpreted as 'heritage'. Boym

16 Sobre la diversidad de migrantes en los contextos insulares mediterráneos, ver King 2009, 68.

17 Escribe R. King: «*Nodal* islands tend to attract and exchange population, leading to the creation of cosmopolitan, hybrid and stratified societies, often with an 'open' mentality towards the outside world» (2009, 63).

y también Ederson (2004; 2008) hablan de la memoria de la ciudad como la de un lugar fantasmagórico, donde están presentes múltiples espíritus de las vivencias pasadas que, en su diversidad, no pueden resumirse en un modelo coherente de identidad ni en un pasado teleológico que lo justifique. La doble heterogeneidad de la memoria urbana –causada por la pluralidad de orígenes de sus habitantes y por la diversidad de vivencias que la han conformado– hace que en ella sea complejo justificar la identidad ciudadana como fruto de una tradición compartida o de un arraigo en el sitio.

Por el contrario, la metáfora de 'las raíces' como símbolo de la identidad ligada a un territorio ha sido muy productiva en los discursos identitarios de defensa de la identidad de Mallorca, y de la conservación de su territorio natural (Valdivielso 2010). Se trata de una imagen que ha permitido articular un cierto consenso social en torno a la necesidad de proteger el medio ambiente ante la construcción excesiva y desordenada de la que ha sido y es todavía objeto hoy en día. Sin embargo, también se liga a una percepción romántica de la naturaleza que proyecta, podríamos decir, la falacia patética presente en ciertas obras de los poetas mallorquines de inspiración romántica –parte de los de la llamada 'Escola Mallorquina'– hacia un sentimiento común sobre el territorio atravesado por una imagen idílica de la naturaleza. El giro no es automático, pero de la misma manera que la imagen de la naturaleza de la isla puede resultar un elemento de cohesión de una ciudadanía en busca de una economía más sostenible y de formas de convivencia respetuosa con el medio ambiente, también se convierte fácilmente en un emblema. Puede banalizarse como imagen de postal: la de un escenario idílico y parado en el tiempo que necesariamente entra en contraste con los universos urbanos contemporáneos.

Encontramos un buen ejemplo en el primero de los anuncios publicitarios de la marca de cervezas Estrella-Damm. Con el lema 'Mediterràniament', que presentaba un bello paisaje mallorquín –el de los pueblos y calas de la sierra de Tramuntana, recientemente declarada patrimonio de la humanidad– donde unos jóvenes pasaban un verano hecho de días de playa y fiestas populares en las calles de un pequeño pueblo. Las imágenes del anuncio podían resultar atractivas para los insulares –que podían reconocer los escenarios e incluso algunos personajes locales– y también para los foráneos –para los que creaba un espejismo de mediterraneidad que encajaba con todos los tópicos –vida tranquila, buena comida, cuerpos bellos al sol, fiesta animada cada noche. Sin embargo, también para los isleños pueden resultar evidentes las ausencias de la representación: la falta de escenarios urbanos o de infraestructuras de transporte que habrían posibilitado el desplazamiento que justifica la historia –solo un pequeño autobús de línea que avanza en una carretera desierta y una tarjeta de embarque abandonada al final del anuncio implican

una ciudad de origen y un aeropuerto que no se representan. Otra carencia, aún más flagrante en un agosto mallorquín, es la de turistas que tomen fotografías o el sol en algunos de los lugares más visitados de la isla. Para muchos jóvenes locales resultaría inverosímil que algunos de los del anuncio no estén también trabajando en el sector turístico para pagar los estudios o, simplemente, el duro coste de la vida insular durante el invierno. Ya rebuscando un poco más, podríamos apuntar a la ausencia de palabras entre los personajes, que permite no marcar idiomática y dialectalmente –en catalán insular– el entorno, una ‘marca’ que seguramente no interesaba a una compañía con voluntad de internacionalizar su producto. La única banda sonora del anuncio, de hecho, es una canción festiva en inglés, así como un corte de voz inicial que introduce el nombre del protagonista, Max, poco frecuente entre los residentes en la isla. Como ya han notado Eduard Sala y Antònia Casellas (2015) se trata de un ejercicio complejo de *branding* que se vincula simultáneamente a un producto comercial y a una imagen estereotipada del territorio, que se adapta a los parámetros del mercado.¹⁸

6.3 **Contra-aculturación y definición de lo local en la cultura popular**

El anuncio nos permite introducir una cuestión pertinente en mi reflexión, y es la colisión entre estrategias de proyección cultural globales y su posibilidad de arraigo en escenarios locales.¹⁹ La dicotomía global/local se enlaza con la que contrapone lo urbano con lo insular en tanto que, como hemos visto, la ciudad se entiende como el lugar donde la isla se abre al mundo exterior. Lo local, por lo contrario, tiende a identificarse donde parece más protegido de las influencias foráneas y, por tanto, también de la capital. En 2002, Jesús M. González Pérez (2002) detectaba en la sociedad mallorquina un proceso de «identificación de la sociedad local con aquellos territorios rurales menos antropizados del interior y la montaña» (2002, 137), y, asumiendo esta identificación en su propio discurso crítico, llamaba a estos territorios «espacios de identidad» (2002, 138). Concluía el geógrafo: «En una palabra, una buena parte de la población local anhela por mantener los rasgos identificatorios con lo rural donde, a los tradicionales lazos familiares, ahora también les une el disfrute de los períodos de ocio en las segundas residencias» (2002, 139-40).

¹⁸ Al respecto de las formas de promoción turística referidas al archipiélago ver también Gomis, Picornell 2024.

¹⁹ Estudié algunas de las interferencias entre lo global y lo local en la canción y en la narrativa catalana producida en Mallorca en Picornell (2012).

Este 'anhelo' neorural que menciona el geógrafo excluye también la posibilidad de un localismo urbano, de una identidad isleña asentada en la ciudad.

El neoruralismo simbólico del que habla González Pérez (2002) se refleja de forma clara en algunos de los productos musicales juveniles que han tenido buena aceptación en el escenario de la isla, donde han surgido, por ejemplo, grupos de 'Rap rural' como ahora «Valtòny y Swing» (2011), que tuvo un momento de éxito debido a la difusión por las redes sociales del vídeo musical de su canción «Tradicions». En esta, una larga defensa de lo que se interpretan como costumbres mallorquinas -gastronómicas, de ocio, de vida cotidiana- se defiende a ritmo de rap en un filme que muestra de fondo el paisaje rural de la isla -payeses trabajando, tractores en funcionamiento, campos de cultivo y danzas tradicionales en calles de pueblo.²⁰ Seguramente fue la aceptación de este vídeo el que motivó en 2012 la creación de un nuevo grupo llamado «Rap rural» que repite el mismo formato, y que tiene como hit una canción titulada «Així va això», también una recopilación de costumbres mallorquinas intercaladas con un estribillo que, su fuese desprovisto del ritmo de rap, podría parecer un eslogan de promoción turística algo anticuado: «Enmig el Mediterrani hi ha una flor» i «Mallorca és en es mapa i en es mapa hi ha un tresor».²¹

Podríamos poner otros muchos ejemplos reiterativos desde géneros musicales diferentes. Ya desde la música pop más convencional, uno de los grandes logros del grupo musical «Anegats» fue la canción «El missatge és clar», de tono elegíaco, y donde los personajes y objetos que se identifican con las tradiciones mallorquinas -protagonistas de leyendas, costumbres y canciones populares- se ven pervertidos por la vida moderna y el mundo turístico. El estribillo nos devuelve esta vez al tradicionalismo más clásico: «és amb els vells que hem d'estar | i escoltar les tradicions arrelades». Ya en la órbita del reggae, la rumba y la samba, el guitarrista mallorquín Joan Bibiloni implicó en 2012 a un grupo conocido de intérpretes mallorquines en el disco «Nyam Nyam», una recopilación de canciones basada en recetas gastronómicas típicas mallorquinas. El vídeo del tema que daba título al disco y que se difundió por redes sociales, mostraba a los cantantes de nuevo en bellos escenarios rurales de donde saldría la comida local que la canción promocionaba.²² La misma imagen, la encontramos en el spot publicitario de la marca mallorquina 'Melicotó', que ha creado una línea de ropa y productos complementarios con frases

20 Se puede ver en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=jhdfWP5weFk>.

21 Se puede ver en Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=jldD_UqRQP0.

22 Se puede ver en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=h3UsXrPeYgE>.

e imágenes típicamente isleñas.²³ En el vídeo, también difundido en redes sociales, un joven triste vestido con una camisa de estilo tropical llora frente a una playa turística gris y desierta. Con un cambio de ritmo, emerge contento en un entorno rural luminoso, rodeado de campos cultivados y luciendo sus nuevas camisetas, que, en la web del proyecto, se describen como «muy arraigadas en la isla».²⁴ En ninguno de estos productos aparecen mencionados ni representados escenarios urbanos.

Con un tono mucho menos idílico, han salido también en los últimos años en Mallorca plataformas juveniles de defensa de la identidad rural, sobre todo en torno a un tema que en la isla despierta pasiones, y que son las fiestas tradicionales de cada pueblo (sobre todo, las fiestas patronales del verano, pero también, por ejemplo, la celebración de Sant Antoni en toda la Part Forana). Sobre el fenómeno de las denominadas 'neofiestas', ya estudiadas Marcel Pich (2019) y Pau Obrador y Antoni Vives (2021), entre otros, ya hablaremos brevemente más adelante. La creación de redes de difusión en línea de las festividades ha propiciado que muchas de estas celebraciones sean más conocidas y que los habitantes de Palma y los turistas se desplacen a ellas. Desde los pueblos, se han generado algunos grupos informales de oposición a lo que se considera una 'invasión' de las fiestas 'tradicionales' por parte de unos jóvenes urbanos que se llaman despectivamente 'quillos' (también escrito 'killos'). Este término (una abreviatura castellana de *chiquillo*) se importa en catalán con un sentido similar al de *chav* en inglés, sobre el que ya reflexionó su lúcido ensayo Owen Jones (2011). Sin embargo, en nuestro contexto toma el sentido también de 'no integrado en la Mallorca auténtica', ya menudo se confunde genéricamente con los jóvenes 'de ciudad' que visitan los pueblos desde Palma. Los *quillos* mallorquines, así, ya no son los 'llonguets' de siempre (un apelativo tradicionalmente empleado en la isla para referirse algo despectivamente a los de Palma), ni tampoco son 'forasters' (término despectivo para referirse a migrantes o hijos de migrantes provenientes de la España no catalanohablante). Su caracterización, siempre opositiva respecto al mallorquín 'originario' y 'de pueblo', tiene que ver con la condición urbana, cierta estética, y también, muy específicamente con condicionamientos de clase - jóvenes que provienen de barrios obreros y que, por lo tanto, no son tampoco 'cayetanos', esto es, jóvenes conservadores de clase alta. Este discurso se refleja en temas de grupos musicales juveniles de la órbita más punk como «Gonelles morts», que componen canciones como «Fora killos de ses verbenes», donde rechazan la llegada

23 Se puede ver en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=UsCam6ogIJk>.

24 Ver <http://www.melicoto.com/>.

de jóvenes de fuera a las fiestas del pueblo.²⁵ Estos visitantes 'no queridos' se identifican con los ciudadanos –dice la canción que son aquellos que «quan surten de Palma, tot [els] pareix exòtic». Les dicen que lo que deberían hacer es dedicarse a duros trabajos del campo –«picar pedres o a espolsar ametlles»– antes de que ellos tengan que recurrir a técnicas disuasorias más radicales, como por ejemplo «posar mata-rates a sa pomada».²⁶ Un discurso similar se puede seguir en varios grupos de Facebook con seguimiento importante como «Mallorquins en perill d'extinció» –cuyo logo es un hombre vestido de payés tradicional mallorquín rompiendo unas cadenas– el grupo «Fora killos de ses revetles» o de la llamada «Plataforma cívica fora killos de ses verbenes», cuyo logo son dos escopetas cruzadas. Lo encontramos argumentado en blogs y artículos de opinión de revistas locales, donde se clama por la necesidad de 'volver' a las fiestas no masificadas limitando el acceso de quienes no son del pueblo.²⁷ En este sentido, el blogger Jaume Rives proponía en verano de 2013 la elaboración de un manifiesto «Anti-anti-revetlers», en cuya primera versión concluía:

Quillo, no te volem.

Pijo, torna-te'n a Palma.

Llonguet perdut, troba't o torna-te'n.

Jove de la Part Forana, sigues respectuós amb el poble que visites. Li deus la festa, que és seva i te la deixa.

Mallorquins i mallorquines, feis poble. Siau qui sou.²⁸

La clasificación de la población juvenil mallorquina en este manifiesto no deja de ser curiosa: hay *killos* (por definición no bienvenidos), *pijos* (que se entiende que son por completo palmesanos), *llonguets* (que entendemos que son palmesanos redimibles, pero que por el hecho de no ser 'de pueblo' deben encontrarse 'a ellos mismos', es decir, deben hacer un proceso de búsqueda de su identidad auténtica) y, finalmente, jóvenes de la Part forana –bienvenidos si son respetuosos. La última frase también es antológica: los mallorquines tienen el deber de 'fer poble', tanto si son efectivamente 'de un' pueblo como si son de ciudad. El «Siau qui sou» remite a un verso emblemático del poema

²⁵ Se puede escuchar en <http://gonellesmorts.bandcamp.com/track/fora-killos-de-ses-revetles>.

²⁶ La pomada se refiere a un combinado, típico de las fiestas en Menorca, que combina ginebra y limón.

²⁷ Ver, por ejemplo, la entrada «La fi de les Revetlles (o verbenes)» firmada por Potti en la revista local en línea de Montuïri *Es binerbo* <https://esbinerbo.wordpress.com/2011/07/15/la-fi-de-les-revetlles-o-verbenes/>.

²⁸ Se puede leer el manifiesto en <http://saltantlalinia.wordpress.com/2013/06/27/manifest-anti-anti-revetlers/>.

«Els joves», de Miquel Costa i Llobera –atribuido en los comentarios a Guillem D'Efak, que lo utilizó en un poema propio– y ha servido como clamor de defensa de la identidad mallorquina ante las imposiciones cultural y lingüísticas derivadas de la voluntad 'castellanizadora' de diferentes gobiernos tanto estatales, autonómicos como municipales. Los últimos años, esta crítica a lo que viene de 'fuera del pueblo' ha perdido ya espacio frente a lo que se entiende como un riesgo de éxito tendiente a la masificación de las fiestas más significativas, que perderían incluso lo que sus habitantes entienden como su 'razón de ser'. Así ocurre, por ejemplo, en las fiestas de Sant Joan de Menorca.²⁹

Es fácil detectar, en suma, una identificación de la identidad entendida como 'la local' con una ruralidad difusa, que se construye, como suelen hacer las identidades, por oposición con un 'otro' vacío de contenido identitario que se identifica también difusamente con lo urbano. Como cualquier identidad étnica, decía Stuart Hall para el contexto británico, «It is located in relation to a whole set of notions about territory, about where is home and where is overseas, what is close to us and what is far away» (1991, 22). Jugando con las palabras de Hall, podríamos decir que lo curioso en el caso mallorquín es que lo 'overseas' no se sitúa fuera de los límites marítimos que marcan la frontera de la isla, sino en su interior, como un enemigo interno hecho de ciudadanos 'sin identidad propia'. Para ser propiamente 'insular' –mallorquín–, pues, no bastaría con alejarse de los turistas (Gibbons 2010, 165). Para construirse, la identidad (neo)rural de la isla, necesita de una oposición interna desde la que definirse en un marco contemporáneo en el que lo local cada vez se desvanece más dentro de los universos globales, en los pueblos menos urbanizados se bebe tanta Coca-Cola como en los suburbios de Palma y las casas más alejadas de los núcleos urbanos tienen acceso a Netflix.

La memoria social que debería fundamentar nuestra identidad colectiva, escribe Tim Edensor, «is increasingly cosmopolitan, for collective memories transcend ethnic and national boundaries as cultures become deterritorialized and are transmitted into the local via the global media» (2005, 831). Hablando de las identidades complejas de las ciudades contemporáneas también Andreas Huyssen (2003, 26) ha puesto sobre la mesa esta amenaza de la memoria o identidad global frente a las localidades que podrían convivir, obligadas a redefinir su espacio. Desde las prácticas culturales de defensa de lo local que hemos reseñado, podemos observar que la contraposición entre lo que se percibe como local-isleño y lo que se ve como foráneo, global, desprovisto de identidad, no siempre toma forma de aculturación, es decir, de pérdida de carga de identidad de

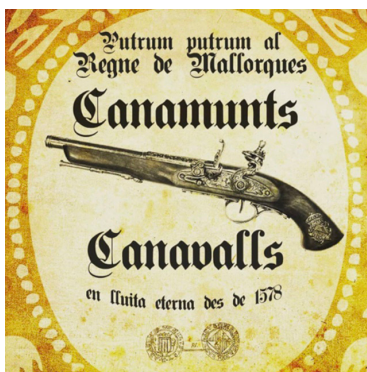
²⁹ Ver, por ejemplo, las declaraciones de los locales en <https://www.youtube.com/watch?v=JnPGzUtl2HM>.

quien se ‘contamina’ con lo desterritorializado. Utiliza, más bien, dos formas de mezcla cultural que serán frecuentes en los universos urbanos: la hibridación y la contra-aculturación. El concepto de hibridación ha merecido ya una fuerte atención crítica que aquí no voy a recorrer. Lo menciono solo en relación con el hecho de que todas las iniciativas de defensa de lo local que hemos estado exponiendo toman forma a partir de géneros o de plataformas de difusión que se escapan de la localidad que pretenden defender. Obviamente, ni el reggae, ni el rap, ni el pop, ni el punk, ni las camisetas, ni Facebook, ni Instagram forman parte de un universo tradicional. Este universo es, en realidad, una construcción elaborada desde un presente en el que lo local y lo global conviven generando nuevas formas que, empleando el término de Robertson (1995), podríamos denominar *glocales*. Es también fruto de un proceso contraaculturación, es decir, de una conciencia de pérdida de referentes identitarios que produce un intento de reconstrucción de una imagen de cohesión cultural en contextos en los que esta había sido ya disuelta. Y con esto no pretendo en absoluto criticar la falta de pureza cultural de estas propuestas, todo lo contrario. De las formas de mestizaje emergen a menudo los productos culturales más vivos y sin ningún grado de actualización –en las formas o en las funciones y los consumos– no puede garantizarse la supervivencia de las ‘viejas’ costumbres. Esta condición paradójica, de integración de lo que aparentemente critican, es lo que les permite difundirse entre un público amplio. La ciudad, según Boym, es el lugar por excelencia donde este contacto productivo se inicia, desde los encuentros entre desconocidos que se producen en el espacio físico y que generan, escribe, formas de cosmopolitismo local que, podríamos añadir, toman también formas curiosas en los universos turísticos: «Urban identity appeals to common memory and a common past but is rooted in a man-made places, not in the soil: in urban coexistence at once alienating and exhilarating, not in the exclusivity of blood» (2001, 76). Ciertamente, las identidades ciudadanas no pueden construirse a partir de las raíces, es necesario otro tipo de discurso que permita formas múltiples de diversidad.

6.4 Coda: Orgull llonguet

El año 2014 emergía en Palma el colectivo ‘Orgull llonguet’ que pretendía movilizar festivamente la idea de comunidad en la ciudad. Su emergencia tiene que ver con la profusión de neofiestas en la Mallorca actual pero toma rasgos distintivos respecto a sus equivalentes rurales. En primer lugar, parte de la idea de ‘orgullo’, en paralelo a los movimientos civiles vinculados al movimiento LGTB+. El orgullo es una emoción social y autoconsciente, que los

especialistas sitúan como reacción a los sentimientos de culpa o de vergüenza (Etxebarria 2009). Como ocurre con lo *queer*, en este movimiento ciudadano se toma el apelativo ridiculizante ‘lloguet’ para convertirlo en sujeto activo de reivindicación. El juego es interesante por dos motivos. En primer lugar, porque no deja de situar en el entorno no urbano la caracterización de lo propio: en anterioridad al movimiento, solo un no-palmesano denominaría al palmesano ‘lloguet’. Al hacerlo, se vincula lo ciudadano a un origen inequívocamente mallorquín. «Deixa’t de *pulguitas*, demana’t un bon lloguet’, rezaba uno de los primeros carteles promocionales, negando la opción de los panecillos pequeños -pulgas- que ofrecen muchos bares y que aquí no se consideran ‘oriundos’ de la isla. En segundo lugar, porque, aunque pueda parecer anecdótico, desde la idea del pan motiva una serie de acciones y convoca a múltiples agentes -panaderías, bares, restaurantes, colectivos vecinales- que se implican en una fiesta con vocación de crear redes comunitarias.



Figuras 52-53-54-55 Imágenes promocionales de Orgull Lloguet. Meme. Fuente: Instagram

Uno de los primeros lemas del colectivo fue ‘a ciutat, feim poble’, identificando en la idea de ‘poble’ un modelo activo de comunidad. En las fiestas y celebraciones promovidas por ‘Orgull llonguet’, sin embargo, no hay amago de intentar crear ningún tipo de genuinidad. Comparten con el Much de Sineu o la Kika de Felanitx y muchas otras neofiestas rurales (Pich 2019) el uso de referentes tradicionales que, en el caso de los palmesanos, se entroncan con un carácter que podríamos considerar didáctico y que intenta dar a conocer también la historia de la ciudad. Así, por ejemplo, la celebración de ‘Canamunt i Canavall’ parte del enfrentamiento de dos bandos nobiliarios en Palma a finales del siglo XVI, pero lo hace a partir de la escenificación de una batalla con pistolas de agua. En un intento de culturizar la festividad de Halloween, se ha producido una reinención de la ‘Nit de les ànimes’ en la festividad de Tots Sants –el día de los Muertos– que actualiza algunos referentes del imaginario tradicional de la isla en un ambiente festivo más similar al de la fiesta anglosajona. La oposición campo/ciudad se resuelve a menudo desde la parodia, jugando con la oposición entre los dos santos que motivan las dos fechas festivas principales en Mallorca, esto es, Sant Antoni, fecha esencial en la agenda festiva de muchos pueblos de la Part Forana, y Sant Sebastià, patrón de Palma. Bajo el grito ‘Sant Antoni, teloner!’ y la lógica de los festivales sitúa a la fiesta rural en una posición subsidiaria a la de la fiesta palmesana, mucho menos tradicional pero igualmente masiva.

6.5 Conclusiones: el nombre variable de la ciudad

Ya hemos ido viendo que el nombre mismo de la ciudad es un indicio de su condición evolutiva y cambiante. Sin embargo, las políticas municipales tampoco han contribuido a la construcción de un discurso nuevo para la ciudad contemporánea, que permita la generación de formas de identidad a la vez insulares y urbanas, distintas de las que se configuran en los escenarios que se autoperciben como ‘locales’ y ‘rurales’. Para terminar este capítulo, me gustaría mencionar solo un caso que tiene que ver con una polémica bastante conocida por los isleños pero que puede resultar sorprendente a los de fuera. Hace referencia a la variabilidad del nombre de la propia ciudad. En 2011, la mayoría conservadora que gobierna el Ayuntamiento de Palma decidió cambiar el topónimo del momento ‘Palma’ por el de ‘Palma de Mallorca’ iniciando un debate complejo y con muchas implicaciones. El cambio se justificaba, según el alcalde, para facilitar la mejor identificación de la ciudad fuera de las islas Baleares, es decir, para permitir su más fácil promoción turística. No sé si existe otro caso en el que una ciudad se haya cambiado el nombre con un objetivo tan absurdo como facilitar su localización en un catálogo turístico, un aparato de GPS o el google maps. Josep Maria Nadal Suau, de hecho, reflexiona sobre este debate

en relación con el topónimo 'Platja de Palma', indicio de lo que considera uno de los 'primeros laboratorios' de la industria turística. Escribe así:

De hecho, el topónimo 'Playa de Palma' para referirse a lo que siempre había sido S'Arenal existe solo desde 1966, y surgió a petición de una asociación sindical del régimen y un grupo de hoteleros que se hicieron eco de una idea del periodista Gabriel Fuster 'Gafim', quien supo entender muy pronto que todo producto necesita una marca, un registro inconfundible con el que ofrecerse en las ferias turísticas, en los stands y folletos (un periodista afecto a un orden tiránico es un guardián o un publicista). Démosle el Qué y el Dónde, Playa de Palma, y dejemos que el apelativo histórico sea un secreto, un olvido, o lo que sea porque nos da igual, porque lo que importa es nuestra aparición en el mundo. (Suau 2019, 50)

En este capítulo he intentado reflexionar sobre cómo la condición portuaria de Palma, en el sentido amplio del término, se explica en relación con su condición de ciudad insular y también de capital de un territorio turístico. Hemos visto que a menudo la ciudad se representa como un escenario vacío donde el localismo proyecta su ansiedad ante lo que percibe como una pérdida de una identidad supuestamente auténtica. Sin embargo, es también un escenario desprovisto de referente cultural para los ciudadanos que no aceptan su conversión en una ciudad contemporánea, marcada por un crecimiento que genera también nuevas formas de identidad. Todo ello, en realidad, tiene que ver con un problema mucho más universal y complejo de resolver: la dificultad de encontrar la forma de redefinir los vínculos culturales que nos conforman como comunidad en un contexto en el que las dinámicas de la globalización nos hacen a la vez más diversos -propiciando los movimientos de población- y más iguales -consumidores de la cultura global. En Mallorca, el turismo ha hecho visible este proceso mucho antes que en las zonas menos permeables a la llegada de extranjeros, sean estos inmigrantes o turistas. Ha hecho también que la propia isla, y la ciudad que es su capital, hayan sido un campo de pruebas para las estrategias que los ciudadanos e isleños utilizamos no solo para sobrevivir sino también para vivir en este contacto constante. Estas estrategias a menudo no tienen que ver con la renuncia a lo que se percibe como 'auténtico' ni con su defensa a ultranza. Tienen que ver, más bien, con la posibilidad de mezclarse sin convertir la renuncia a la propio como una derrota -por ejemplo, apropiándose de géneros ajenos para vehicular la defensa de lo que se considera 'cultura propia'-, o con la capacidad de ignorar al otro cuando no nos interesa que su bagaje nos contagie -por ejemplo, con la falta de relación de los residentes con los turistas que visitan la isla sin interés cultural, solo en busca del sol y de alcohol a buen precio.

7 Souvenirs (post)turísticos: un diálogo poético sobre la nostalgia

Índice 7.1 La nostalgia y sus fantasmas. – 7.2 Lo perdido, sus huellas y su futuro. –
7.3 Lenguaje poético y recreación de un patrimonio habitable. – 7.4 Conclusiones.

Como hemos visto hasta el momento, el tiempo juega un papel particular en la definición del espacio turístico y, por lo tanto, también en sus reescrituras resistentes.¹ Lo estático se contrapone al movimiento, la imagen paradisíaca a lo que la deshonra, el escenario fotografiable a la performatividad crítica y, finalmente, la urbanidad moderna a una falsa autenticidad rural que se construye también como un lugar de preservación ante los embates de la globalización y del turismo. Si el tiempo es esencial en la construcción del lugar turístico, también lo será la posibilidad de generar una memoria al respecto. En este capítulo me propongo reflexionar sobre las formas diversas

1 Una versión inicial de este capítulo ha sido publicada en «Nostalgia, solastalgia y heterogeneidad en la localidad turística: tensiones en la poesía canaria y mallorquina». *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 11(2), 2024, 565–585. La revista *L’Espill* (Publicacions de la Universitat de Valencia) lo incluyó traducido al catalán en el monográfico «Turisme, d’oportunitat a malson» (2024) con una breve introducción sobre las implicaciones de investigar sobre el eje comparativo insular para los estudios de literatura catalana, tema sobre el que he reflexionado también en Picornell (2026). Para este capítulo profundizo en el ámbito de reflexión y amplió el corpus analizado.

de la nostalgia que se expresan en el imaginario local de entornos turísticos, a partir del estudio de diferentes poemarios del contexto mallorquín y canario actual. No me interesa ahora cómo aparece en ellos el turismo como tema u objeto de representación, sino más bien como práctica que transforma las coordenadas de espacio y tiempo tanto de los visitantes como de los residentes. Esto ocurre sobre todo en destinaciones que los estudios turísticos denominan ‘maduras’. Esta ‘madurez’ que se define desde lo económico tiene consecuencias también en el desarrollo de las culturas locales, en su percepción sobre el patrimonio compartido o el espacio vivido en común. Más concretamente, en este capítulo estudiaremos la expresión poética de una forma compleja de nostalgia, que no tiene tanto que ver con la evocación de un pasado a recuperar, como con la incorporación en el presente propio de un imaginario híbrido y a veces incómodo, que no entiende la huella del turismo como un atentado contra la propia autenticidad, sino como una capa más de un palimpsesto complejo en el que solo puede fundamentarse una identidad múltiple.

El marco conceptual en el que planteo este estudio obliga a un equilibrio complejo ante los matices que adquieren las categorías cuando viajan entre disciplinas. En este tránsito interpretativo, se desplazan desde los estudios críticos del turismo hacia la ecocrítica. Desde esta, reflexionaremos sobre el uso, por ejemplo, del concepto de solastalgia y sus aplicaciones prácticas en un corpus poético que incluye poemarios publicados en las islas Baleares y Canarias. La inclusión aquí de un corpus canario en un volumen centrado en lo mallorquín puede parecer incoherente. Responde a la voluntad de establecer puentes interlocales entre insularidades afectados por lo turístico. Su insularidad será pertinente en el análisis como localización transfronteriza. Por este motivo, en su comparación no me interesa tanto la geografía política que comparten –esto es, su periferia respecto a un estado español que las condena a los márgenes del mapa– como las estrategias de relocalización que generan al afrontar el fenómeno turístico como parte de su identidad. *Identidad* resulta en los textos que trabajo un término complejo, que se vincula tanto a lo individual como a lo colectivo, y que no se relaciona con el territorio en términos de pertenencia o arraigo, sino de negociación de las coordenadas que definen el espacio-tiempo propio. Trazar correlaciones entre la poesía mallorquina y canaria actual no resulta así comparar dos ‘tradiciones’ –como pretendería el comparatismo clásico– ni tampoco, en ningún caso, atender a procesos globales que se expresan en localizaciones diversas –como buscan en sus versiones más simplificadoras los denominados ‘estudios globales’. De hecho, tanto el concepto de *tradición* como el de *globalidad* pierden su neutralidad en los poemas que comentaré, que leo más bien como una suerte de propuesta interlocal (Mclaren 2010), donde lo que se conecta no es solo lo que ocurre a escala planetaria –sea el cambio

climático o el tránsito de poblaciones y viajeros- sino sus afectaciones en la vida particular de quienes resisten a sus derivas.

Los poemarios que tomamos como corpus son *Kiribati*, de Maria Antònia Massanet (2015), *Turista zero*, de Agnès Llobet (2020), *Memory amb postals*, de David Guijosa (2021), *Uralita*, de Pau Vadell (2024), *Dic mar* de Miquel Àngel Mas y *Som aquí* (2022), de Jèssica Ferrer para el corpus catalán; y *Si la arena resiste*, de Acerina Cruz (2019), *Última postal desde Canarias* (2006) y *Canarias al sur. Poema global sobre la ciudad turística* (2007) de Samir Delgado, *Planeta turista*, de Acerina Cruz, Samir Delgado y David Guijosa (2014) y *Paisajes con burro*, de José Manuel Marrero (2015). Después de reflexionar brevemente sobre las coordenadas de espacio-tiempo que regulan la idea de nostalgia en el entorno turístico, remitiré a las aportaciones de los textos poéticos desde dos puntos de vista complementarios: en primer lugar, el contraste entre la temporalidad ociosa del turista y la articulación de una idea de pasado y de futuro en la subjetividad residente; en segundo lugar, la configuración de una idea de patrimonio híbrido configurada a partir de la experimentación con el lenguaje poético tanto a nivel figural -por ejemplo, en la utilización de un imaginario vinculado a la comercialización del territorio- como a nivel idiomático -en la mezcla compleja de lenguas que se representa en los poemas.

7.1 La nostalgia y sus fantasmas

La nostalgia es una emoción con mala prensa, que parece poco productiva frente a las formas proactivas de la memoria, esto es, en su incapacidad de motivar relecturas del presente o de resolver el trauma. Se define en el siglo XVII desde lo patológico, como una afección médica con consecuencias tanto físicas como mentales. La percepción de la nostalgia como distorsión neurológica persiste durante del siglo XVIII y se redefine en el XIX como una forma de melancolía cercana a la depresión (Wildschut et al 2006, 975-6). Según Svetlana Boym, el siglo XX empezaría más orientada al futurismo y terminaría con una vocación de nuevo nostálgica: «Optimistic belief in the future was discarded like an outmoded spaceship sometime in the 1960s» (2001: xiv). Perviviría a finales del siglo XX banalizada en forma de motor para el consumo y también como una forma conservadora de aversión al cambio. En sus revisiones negativas, la nostalgia ha sido leída como una historia desprovista de culpabilidad, como una abdicación de la responsabilidad personal frente a un pasado que pierde matices en su evocación positiva (Boym 2001: xv). Por contra, algunos críticos intentan valorar el carácter positivo también de lo nostálgico, sobre todo en dos sentidos. En primer lugar, en su intento de reparar la añoranza con un sentimiento

de pertenencia, puede generar vínculos identitarios.² Por contra de la melancolía, cuya dimensión es individual, la nostalgia se centra en la relación entre la biografía individual y la del grupo con quien comparte una memoria colectiva. Yuanyuan Shi, Karim Bettache, Nan Zhang y Lan Xue (2021) defienden el carácter social de la nostalgia, en su capacidad de crear vínculos y fomentar la conexión social.³ En segundo lugar, frente a las visiones tradicionalistas de lo nostálgico, Stuart Tannock (1995) defiende la posibilidad de una mirada nostálgica que fortalezca formas positivas de futuro. Lo nostálgico no se referiría aquí al contenido de lo que se evoca sino a una estructura retórica de articulación de un discurso hacia el pasado que asume la irrecuperabilidad de lo que se añora, ya perdido, por lo que se abre a posibilidades de gestión de un futuro que, si es restaurativo, es desde la consciencia de la obsolescencia de lo ausente.

Muchas aproximaciones a la nostalgia como emoción remiten para definirla a la etimología del término, esto es, al sentido de *nostos* – volver a casa– junto con *algia* –dolor. La nostalgia, así definida, es el dolor por lo perdido, un sentimiento de ausencia y de desplazamiento, pero también la evocación por aquello que se añora, deseable en un presente o en un futuro donde ha devenido ya imposible. Más allá del contenido de lo que se evoca, y de su función en el presente donde se define como ausencia deseable, nos interesa destacar la compleja estructura cronotópica de lo nostálgico, esto es, su particular arraigo a un tiempo y/o a un lugar. La nostalgia se manifiesta desde el presente como una utopía cuyas huellas viven solo en modo evocativo, quizás por este motivo las ruinas son a menudo su correlato espacial (Picornell 2020). Para Boym, la nostalgia es añoranza de un espacio y de un tiempo. Indica rebelión hacia la misma idea del tiempo y la historia como progreso que no solo se enraíza en el pasado sino que también se proyecta hacia el futuro:

Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs

2 «Nostalgia is paradoxical in the sense that longing can make us more empathetic toward fellow humans, yet the moment we try to repair longing with belonging, the apprehension of loss with a rediscovery of identity, we often part ways and put an end to mutual understanding» (Boym 2001: xv).

3 Según Yuanyuan Shi, Karim Bettache, Nan Zhang, Lan Xue «With its specific self-oriented and sociality functions, such as generating self-positivity and fostering social connectedness, respectively, nostalgia has become a prevalent emotion among all ages across different cultural groups». También para Brown y Humphreys: «Nostalgia [...] is key to the understanding of the dynamics of individual and organizational identity-construction in several ways: it can be a means of maintaining a collective sense of socio-historic continuity, a source of resistance to hegemonic influence and a defense against anxiety» (2002, 142).

of the present have a direct impact on realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales. [...] Nostalgia tantalizes us with its fundamental ambivalence; it is about the repetition of the unrepeatable, materialization of the immaterial. Susan Stewart writes that 'nostalgia is the repetition that mourns the inauthenticity of all repetitions and denies the repetition's capacity to define identity'. Nostalgia charts space on time and time on space and hinders the distinction between subject and object; it is Janus-faced, like a double-edged sword. To unearth the fragments of nostalgia one needs a dual archeology of memory and of place, and a dual history of illusions and of actual practices. (xvii-xviii)

A esta dualidad de la temporalidad nostálgica cabría añadir, según Tannock (1995), una estructura periodológica particular articulada desde tres momentos: el que se evoca –«prelapsarian world»– el que determina la ruptura o desaparición de este mundo –«a 'lapse' (a cut, a catastrophe, a separation or sundering, the fall)»– y el presente desde donde lo perdido se reclama como ausencia significativa. De la propuesta de Tannock me interesa la identificación de esta idea de corte, de lugar de ruptura que, sin embargo, puede ser tan súbito –el exilio– como impreciso –el cambio progresivo de un barrio o de una ciudad.

En el ámbito de los estudios turísticos, el sentido de la nostalgia se vincula la mayoría de las veces a la posibilidad del reclamo para el visitante. Se estudian con mucha atención, en este sentido, las formas de la nostalgia vinculada a eventos deportivos, como un lugar transversal que puede atraer población diversa (el museo del Barça en Barcelona, por ejemplo, que es uno de los más visitados por los turistas).⁴ Asimismo, se analiza cómo la nostalgia no tiene que ver con la recuperación de un espacio auténtico, sino que puede también evocarse desde la simulación. El turismo no solo genera recuerdos más o menos deseables sino que también mercantiliza la misma idea del recuerdo, sea como objeto que lo reproduzca –por excelencia, el *souvenir*– sea como lugar presente donde llenar por un momento el vacío existencial con la evocación de un tiempo pasado que, construido como escenario, parece necesariamente 'mejor'. Las casas museo que reproducen las condiciones de vida rural, por ejemplo, no suelen incluir la suciedad, el hacinamiento o la parquedad de las despensas. En este sentido, por ejemplo, resulta pertinente mencionar la profusión en el caso de las islas Baleares de souvenirs de estética *vintage* –por ejemplo, carteles con imágenes que recuerdan la de la promoción turística

⁴ Ver <https://barcelonasecreta.com/museos-edificios-mas-visitados-barcelona/>.

de los años anteriores al *boom* turístico- que sitúan la atracción del espacio turístico en su imagen ideal y anterior. Para Hugo Capellà, en las destinaciones maduras, esta integración de la herencia turística en la publicidad actual denotaría una «revalorización de su bagaje de experiencias turísticas que les permiten adecuarse y reinventarse, con mayor facilidad, al convertirse su tradición turística en parte del reclamo» (2025, 83).

En estas páginas, sin embargo, orientadas desde la producción social de discursos en las comunidades locales afectadas por el turismo, la nostalgia tiene también otra función que no se identifica con la generación de buenos recuerdos -más o menos objetivizables o mercantilizables- o con la construcción de reclamos para los visitantes. El turismo, veremos, puede hacer la función de 'lapso' en el sentido que le atribuía Tannok, de lugar de ruptura de un modelo de vida, que es más o menos súbito o irreversible. La nostalgia que produce este lapso no se da desde el desplazamiento a otro lugar, sino desde la modificación radical del espacio habitado.⁵ En este sentido se podría identificar con una nueva forma de nostalgia denominada por Glenn Albrench *solastalgia*. Albrench deriva este concepto desde la conexión entre la salud de los humanos y la del ecosistema postuladas por David Rapport, que genera trastornos cuando se distorsiona. La voz *solastalgia* se derivaría de *solus* en el sentido presente también en *desolación*, conectado con la sensación de abandono. La *solastalgia* se define como sigue:

It is the pain experienced when there is a recognition that the place where one resides and that one loves is under immediate assault (physical desolation). It is manifest in an attack on one's sense of place, in the erosion of the sense of belonging (identity) to a particular place and a feeling of distress (psychological desolation) about its transformation. It is an intense desire for the place where one is a resident to be maintained in a state that continues to give comfort or solace. Solastalgia is not about seeking another place as 'home'. It is the 'lived experience' of the loss of the present as manifest in a feeling of dislocation; or being undermined by forces that destroy the potential for solace to be derived from the present. In short, solastalgia is a form of homesickness one gets when one is still at 'home'. (Albrench 2005, 44)

Como hemos visto ya reflexionando sobre la nostalgia en ciertas representaciones teatrales mallorquinas recientes, la sensación que describe Albrecht, la de no sentirse en casa sin moverse del lugar,

5 Como ya hemos dicho anteriormente, para una revisión de las rupturas del turismo desde la perspectiva del trauma ver Colom-Montero 2019.

resuena claramente en la cotidianidad de los que habitamos entornos turistificados y se expresa con fuerza en numerosas manifestaciones culturales. En la recreación del conocido «Viaje a Ítaca» de Kavafis del poeta canario Samir Delgado, por ejemplo, el destino es «un hogar perdido» (2014, 197). Para la poeta mallorquina Maria Antònia Massanet, la desaparición del propio entorno condena a descubrir que «a partir d'ara, tot serà viatge» (2015, 24). Para Pau Vadell, la situación del residente es la de un exiliado: «volent o no, et fan avorrir cada dia | l'exili al qual et sotmeten. /Te'n rius veient les cues de selfistes | a qualsevol racó amagat | on abans només hi anaven a niar els tudons» (2024, 23).

El concepto de solastalgia ha sido ampliamente revisado y criticado, sobre todo porque se define como patología, recuperando la definición antigua de lo nostálgico como afección. Personalmente, me parece también complejo entender como un trastorno singular la sensación de pérdida del contacto con la naturaleza o la vivencia en lugares de tránsito, que puede sentirse en lugares habitados reconvertidos para el mercado turístico. Sin atender a la dimensión médica por la que el concepto se impugna –su falta de evidencias, o la complejidad de crear protocolos de diagnóstico distintivos claros–, se me ocurren por lo menos dos aspectos problemáticos de su definición ‘patológica’. De un lado, me resulta incómoda porque convierte un problema colectivo en una afección individual, en un sentido no del todo alejado de la lógica de privatización del malestar que muchos han detectado en el capitalismo tardío. Del otro, porque deriva hacia el plano médico un problema que es en el fondo de gestión política. Se genera así un desliz de sentido sutil pero relevante, similar al que se produce cuando se intenta definir el cambio climático desde las teorías del antropoceno, o la desigualdad geopolítica desde la globalización. La globalización, el antropoceno o la solastalgia son conceptos útiles, pero también que se alejan de la genealogía donde los desajustes y desigualdades con los que se relacionan a menudo –pongamos por caso, la brecha entre pobres y ricos, las diferencias en el acceso a las posibilidades de movilidad y residencia, la instrumentalización de la vida en el capitalismo tardío– habían tenido un sentido político, esto es, en el anticolonialismo, la lucha ecologista o el anticapitalismo. En definitiva, el concepto de solastalgia me parece útil, pero no tanto como categoría médica sino más bien como efecto de una toma de conciencia sobre lo perdido y, ante todo, sobre la necesidad de imaginar futuros desde la reinención crítica y creativa de lo que se evoca. En las siguientes páginas me interesará estudiar cómo se manifiesta en la poesía mallorquina y canaria actual, atendiendo a dos cuestiones vinculadas: la temporalidad compleja de la experiencia turística y la reinención del patrimonio habitable en los entornos turistizados.

7.2 Lo perdido, sus huellas y su futuro

Como hemos visto, la nostalgia como emoción supone la evocación de un tiempo y un espacio transformado, lejano o perdido. El turismo, como práctica social anclada en un espacio concreto, se alimenta de la anticipación –el deseo por visitar un lugar previsto en imágenes y relatos que conforman un imaginario de lo que se va a ver, esencial en la configuración de la mirada turística (Urry [1998] 2004)– y que genera una industria particular del recuerdo –objetos, postales, *souvenirs*. A la vez, el tiempo turístico es un tiempo de pausa y de ruptura de lo cotidiano. Es un tiempo de *vacaciones*, una voz que etimológicamente se vincula a la ausencia de trabajo –al puesto que queda *vacante*– y que comparte raíz indoeuropea con otras palabras de origen latino, como *vanus*, vacío, de donde se deriva *vanidad*, o *vastus*, desierto o vasto, de donde surgirá también *devastar*. El lugar donde estar de vacaciones es por definición un lugar donde el tiempo transcurre con otra lógica, que destierra tanto la cotidianidad de los días laborables como el devenir histórico. Si el pasado pervive en prácticas o materias se justifica como patrimonio visitable en un presente de rutas turísticas por un espacio donde lo histórico es huella fotografiabile. Escribe así David Guijosa en el poema «folleto: vacaciones amnesia»: «Tu eres tiempo, yo soy amnesia, solo las vacaciones permanecen» (2014, 31), y todavía en «turistas morning», contrastando la identidad del turista en vacaciones con la del trabajador turístico que habita, como veremos, muchos de sus poemas: «para jugar al fénix reencarnado, | vivir otra vida mientras te hace la cama, | cocina para ti | guarda la llave de tus puertas» (2014, 38). En su guía turística no oficial, Manuel González Barrera (2009) se dirigía a un turista al que pide soledad, desde la comprensión de su necesidad de huir:

también sé
que soportasteis heroicos el nazismo
entre las cloacas [...]
que aunque civilizados no estáis
satisfechos
y huis huis huis
aterrados ebrios drogados locos
humanos en desbandadas
como golondrinas buscando estaciones
más propicias
huis huis huis
del inmenso catafalco que es europa.
(64)

Para Samir Delgado, también, la estadía en el hotel es siempre ‘infinita’ en un entorno donde solo el aeropuerto permanece (2015, 142-53). Se trata, en definitiva, como se nota en el prólogo a *Planeta turista*, de lugares: «a veces salidos de la nada y otras veces transformados tan brutalmente que de ellos no queda más que esta sociedad del turismo que no sabe qué es exactamente, que no sabe tener historia y a la vez contiene las historias de todas las personas a las que acoge de paso» (2014, 15). Se produce así un efecto similar al que hemos visto en capítulos anteriores que Johannes Fabian (1983) identificaba en *Time and Other*, en referencia a los enclaves estudiados por la antropología, donde se produciría una negación de la coetaneidad histórica, esto es, de la posibilidad de ser contemporáneo y de devenir, por lo tanto, agente de cambio histórico. Volveremos más adelante a la cuestión de la agencia, con la que cerrábamos el anterior capítulo.

En estas páginas nos interesa analizar si esta distorsión temporal –que tiene que ver con la capacidad de producir historia y de acoger historias– afecta a los usos de la nostalgia en el corpus de textos que tomamos como objeto de estudio. Postulamos, en este sentido, que el pasado perdido se evoca por lo menos de dos maneras diferentes. En primer lugar, se refiere a los momentos pre-lapsus, si utilizamos la terminología de Tannock. En segundo lugar, quizás el más original respecto a discursos anteriores en torno a los vínculos entre turismo y nostalgia, remite a la evocación de recuerdos generados por la vivencia en el espacio turístico, que incorporan así en la memoria propia y colectiva elementos que se derivan de ella.

En el primer sentido, lo perdido que se evoca remite a los elementos culturales desatendidos, pero también al paisaje natural transformado por la construcción. La transformación de la cultura y del paisaje natural son procesos paralelos y ligados, difíciles de desconectar en los poemarios que nos ocupan. Un ejemplo claro de esta vinculación lo encontramos por ejemplo en el libro *Paisajes con burro*, de José Manuel Marrero (2015), donde el burro que resiste ante el cambio turístico se convierte en presencia animal y a la vez en alegoría de una realidad natural que el turismo está devorando. El burro, estereotipado en la cultura popular como animal poco inteligente –persona «bruta e incivil», según la segunda acepción coloquial del DRAE–, es el más sabio del entorno, en su contemplación pausada del cambio, en su capacidad de alimentarse de las hierbas que resisten en los márgenes de los hoteles y las carreteras. El pelo que corona sus orejas es, escribe «sin duda el punto más al sur de Europa» (2015, 46). Esta misma pervivencia de la vida en el espacio turistizado aparece en algunos poemas de Uralita, de Pau Vadell (2024):

(EL DIA QUE DESTRUÏREN EL SAFAREIG DE CASA PER FER-HI UNA ROTONDA)

S'assecaren i moriren els cabots del safareig
després que l'excavadora llepàs amb l'urpa
el meu petit oceà. [...]

Udolen ara també els perduts
que de matinada fan la rotonda dreta
i s'estavellen a la paret seca i a la figuera
que s'aconseguí aferrar a les profunditats
i bada figa quan pot. (18)

O en otro poema, donde la vegetación original sobrevive en una rotonda que da acceso a un hotel en el que antes se refrescaban los animales.

FLETA FLORIDA

Encara alguna savina queda a la rotonda de l'hotel
Que han muntat just sullà, al front de l'illot del Faralló.
lloc de cruising per turistes i molts moscards. Roca foradada
d'on es pot veure el cocó del Vell Marí i l'aigua argentada
del caló des Corral. Ara ple d'hamaques
temps l'à s'hi refrescaven les crineres
del bestiar.

Ara són d'altres les bèsties untades de crema solar
que s'inflamen les pells i l'escrot. (33)

En los poemarios estudiados, el discurso de pérdida de una autenticidad cultural pervertida por el turismo aparece de vez en cuando, pero pocas veces centra todo un poema, o no se vincula a una visión crítica sobre el presente o sobre la posibilidad de un futuro. Sería excepción a este uso el poemario *Som aquí*, de Jèssica Ferrer, dedicado a elementos de la vida rural no idealizados sino glosados desde su presencia y su necesidad. El motocultor, la motosierra, los animales de granja aparecen desde su función en la gestión de un espacio para cultivar y dar frutos. El turismo no aparece entre los poemas, ni como tema ni como contrapunto, pero sí que centra parte de la difusión pública del poemario, donde la amenaza de la pérdida de la tradición frente al turismo masivo se hacía explícita como marco de comprensión del volumen.⁶ Encontramos también en la prensa la realización de una performance bajo el título «Som aquí» en la que la poeta, «vestida con la ropa que me pongo para recoger algarrobas» intentaba introducirse en un yate para mostrar «todas las islas que

6 Ver <https://labreuedicions.com/28867-2/>.

contiene Ibiza».⁷ La nostalgia, así, casi nunca se presenta de una manera que podríamos considerar «pura», esto es, orientada desde la evocación de un pasado irrecuperable. Lo perdido o lo amenazado –una costumbre, un objeto, una palabra– se inscribe en un presente como un síntoma que promueve visiones optimistas o pesimistas respecto a la posibilidad de proyectarse hacia el futuro. Este pasado perdido a veces resulta mítico. Así ocurre en la *Última postal desde Canarias*, de Samir Delgado, un largo poema elegíaco sobre la cultura canaria desde sus referentes antiguos, su lenguaje y sus mitos. El poema se inicia, de hecho, con la reproducción de fragmentos de la endecha *Aicá Maragá*, uno de los pocos textos guanches completos conservados, recogido por el ingeniero Leonardo Torriani a finales del siglo XVI, y vincula lo perdido a una identidad canaria precolonial. Las sabinas que resisten –la misma imagen del poema anterior de Vadell– son así como ajijides doloridos, que subvierten así el sentido jubiloso que podían tener en el canto o el ritmo del baile canario:

Las sabinas encorvadas
 como ajijides doloridos
 las tabaibas absortas
 por sirinoques enmudecidos
 la anatomía de las olas
 y el pulso de los dragos
 bajo los decretos infames
 del yugo ultramarino
 ¿Quién sepultó
 con impune alevosía
 al siniestro olvido
 los míticos grabados
 de Aripe, Balos y El Julan?
 (Delgado 2006, 33)

En *Kiribati*, de Maria Antònia Massanet, se invocan también referentes ancestrales, desde el miotragus –la cabra prehistórica balear– y las palabras y canciones de la abuela, a los espíritus de los antepasados de la isla de Kiribati, amenazada por el cambio climático a ser el primer país sumergido por la elevación del nivel del mar. Esta comparación entre Mallorca y Kiribati, que articula todo el poemario, sitúa la mención a la cultura que se pierde en un lugar a la vez lejano y compartido. Desde la comparación, no hay esencialismo posible en la defensa de lo propio como algo especial e insustituible. Mallorca i Kiribati, así, son «forats de cuc | que sabotegen espai-temps | fins

⁷ Ver <https://www.diariodeibiza.es/ibiza/2022/12/10/ibicenca-jessica-ferrer-escandell-poeta-79770447.html>.

a tocar-se» (2015, 48). En el epígrafe que abre la obra, de hecho, se define el sentido del volumen utilizando una herramienta tradicional, el *acorador*, esto es el cuchillo que sirve para matar cerdos en las matanzas del cerdo, un acontecimiento que se ha convertido últimamente símbolo de la tradición que se pierde en la Mallorca contemporánea: «Aquest poemari és un acorador. Feu-ne ús des de les prescripcions matanceres: d'esquerra a dreta, de Kiribati al nostre món».⁸ El utensilio doméstico tradicional deviene así una conceptualización poética para el libro desde el inicio. La insularidad facilita la comparación de unas islas amenazadas igualmente por la destrucción de la naturaleza, sea por un mar que, como Cronos (16), devora a sus hijas-islas, sea como un cemento que intenta ganar territorio al mar (46). El bikini, por ejemplo, menciona aquí a la vez a las islas del atolón y a la pieza de baño, remite a «les platges d'un món que toca fons | tant com s'anega Kiribati | sota l'aigua dels nostres excessos» (44). En algunos poemas, los referentes de ambas localizaciones se intercalan, fruto de un mismo proceso de pérdida y de una misma voluntad de preservación que se expresa des de una lengua quizás empobrecida por la pérdida del dialecto pero que permite por lo menos difundir el propio hundimiento (2015, 64). Me referiré después a la cuestión lingüística.

En algunos de los poemas que aquí tratamos se teje una compleja relación entre la transformación del territorio natural, la pérdida de sus referentes culturales, y la propia vulnerabilidad. Lo expresa claramente la metáfora de la construcción de arena, compartida por Massanet y la poeta canaria Acerina Cruz.⁹ En Massanet es un castillo que, como Kiribati y como una determinada imagen de Mallorca, se hunde. En Cruz (2015) es una construcción infantil de un pueblo de arena en la playa, que dura en la memoria y desde la representación de la misma arena con arena:

2 metres mesura el cim del nostre món
 quilòmetres de terra sorrenca
 espargits per l'oceà.
 Tan fàcilment aniquilable.
 Castell de sorra
 empassat per l'aigua
 serem

⁸ De hecho, la voz del cerdo sacrificado protagoniza toda una sección del volumen *Som aquí*, de Jèssica Ferrer.

⁹ Escribe, de hecho, en una entrevista, Acerina Cruz: «Creo que en la sociedad en la que vivimos hace falta ser sensible y resistir así. No hay nada más duro que la arena teniendo en cuenta de que se encuentra en el límite de su erosión. Es prácticamente indestructible. El castillo de arena siempre está ahí, su esencia y su contenido, solo hay que darle forma. Eso es la poesía» (Cabrera 2021, 188).

Precari equilibri en la línia
de l'hortizó que ens separa.
Tan poc val aquesta terra
tan baix és el nostre preu.
(17)

SI LA ARENA RESISTE
Hoy es sábado y estamos en la playa.
La niña tiene rastrillos, cubos y palas.
Hace un hoyo que llena de agua.
Un puente. Un castillo. Un lammasu.
Un hospital para los enfermos.
Hace una cruz con los dedos.
Hace tierras para los campesinos.
Una plaza para el mercado.
Una cárcel para los malhechores.
Un puerto con embarcaciones.
Hace el mar y dibuja ondulantes olas.
Hace la arena que no se podrá romper.
(66)

El último poema da título al poemario de Acerina Cruz, que resulta en conjunto una interesante reflexión sobre el tiempo: ahonda en la complejidad de la experiencia turística, por definición efímera para el visitante pero que genera recuerdos tanto al turista como en el residente local, para quien puede ser una experiencia cotidiana. Esta reflexión sobre el tiempo y sus efectos es a la vez colectiva –la de un espacio turístico pero habitado– y particular –la de una memoria de infancia particular, sobre la que profundizaré en el próximo apartado. Las postales, los souvenirs, los pasatiempos, los comportamientos iterativos de los turistas, se analizan desde sus efectos en la construcción de una identidad propia, y de su posibilidad de ser pasado y fundamentar un futuro. Quizás en su obra es donde se hace menos presente el elemento natural: las imágenes –como veremos en el siguiente apartado– remiten al mundo particular de hoteles y comercios de turísticos. Existe, en diversos de los poemarios que nos ocupan, un contraste entre la posibilidad de convertir estos referentes en parte del propio patrimonio o en amenazas a la identidad y el entorno. Para David Guijosa, en «hotel salvation», «perdimos el contacto con la tierra del origen» (2014, 25), por lo que, se escribe en «holiday life», los habitantes en entornos turistizados son solo «caras sonrientes» en un escenario que genera souvenirs. «[S]omos una sombra en la memoria del mundo» –escribe Guijosa– «somos solo hoteles» (27). En sus poemas, sin embargo, este lugar donde se vende una imagen es también un espacio habitado por los trabajadores de hotelería y sus hijos y, por lo tanto, también un lugar

de memoria personal: «vendíamos felices el amanecer en la playa | crecimos descalzos en un paraíso prestado» (35).

La imagen de la naturaleza convertida en 'paraíso', esto es, en paisaje atractivo y en simulación es muy presente en los poemas de Guijosa, así como también en Massanet y en Llobet. A menudo juegan al contraste entre la imagen proyectada, la que vende el territorio como lugar turístico, y la pervertida por su misma comercialización. En *memory amb postals*, de Guijosa (2021), las profundidades de la tierra, de agua pura y fértil, son pervertidas por la suciedad de turistas y ciudadanos:

El fang guarda un secret
sencer preciós bell
lliscant-se sobre la falda dels rierols.
També present que el secret de l'aigua
és felicitat, l'emoció de viure circular
corrent sobre els minerals fèrtils del terreny
senzilla vida, brisa arran de peus
cabells de sègol bressolat,
vida en dos i tres cops de vida. Els condons i les compreses
dels turistes i els ciutadans que entren al vàter i baixen a terra.
(35)

La ruptura de expectativas de los dos últimos versos interrumpe la reflexión sobre la vida que la naturaleza genera y regenera. Esta misma distorsión del locus amoenus la encontramos en muchos poemas de *Dic mar*, de Miquel Àngel Mas. El mar, que se desarrolla como alegoría de diferentes sentidos -la libertad, la belleza, el recuerdo, los vínculos- se ve amenazado por la pérdida. El cielo del olvido, así, aparecerá mañana lleno de aviones (2024, 10) cuando la pureza casi infantil de su recuerdo -«garbellets icucs fariners, baldufes i pistoles de ganxet»- sea pervertida. En este mismo mar, aparecen «un fotimer de plàstics encarcerats» y las gaviotas están manchadas de petróleo y legía. Los que visitan el mar sin respetarlo roban nácar y solo dejan colillas en la arena. El lugar de la memoria pura deviene así pervertido o casi profanado en su uso:

Des del blau més distant la llum cau amb una verticalitat
lacerada sobre una mar d'ingròvides i errabundes bosses
de plàstic. Les gavines volen paral·leles a la lentíssima nedada
d'unes gangrenoses rajades. Ensopits alienistes untats
de crema solar miren funambulescs crancs sobre fils de
quitrà,
i ambulants venedors de cocos s'esgargamellen entre
enterques
tovallols altament caduques. El costum entronitza la
desmesura

dels urcs amb la velocitat històrica d'una moto d'aigua.
Per què som tan mesquins: un nen romp un vaixell de paper
ran de mar. (37)

En *Turista zero*, de Llobet, lo que queda de la naturaleza limpia es pura simulación, esto es, una bandera verde que legitima la vergüenza de la situación degradante de una bailarina que trabaja en un bar turístico (2020, 19). Escribe asimismo Massanet (2015) en *Kiribati*:

Verd i més verd
era el paradís
envoltat de blau.
al que no n'era prou li feren tornar. (46)

En un curioso bucle paradójico, la autenticidad de la naturaleza es así también objeto de simulación. En este poemario, la comparación entre el archipiélago amenazado y Mallorca se vincula a la amenaza de su destrucción. Permite, también a Massanet reflexionar sobre la construcción de un paisaje artificioso, que sitúa a la isla en el escenario turístico global:

Onada que no destrueix
tsunami que res no s'empassa
la força d'aquesta aigua
cimenta i embasta
uneix i restaura
d'aquest arxipèlag a aquell altre:
continents i oceans
un quilòmetre i escaig d'alçada
palmeres i sorrals
camps i horts salinitzant-se.
Imposant barreres de corall
a les praderes de posidònia
i peixos pallasso
a la llampuga amb pebres. (46-7)

La conexión es más explícita en el poema que empieza «el canvi climàtic torçant | la dinàmica dels paradisos» (50), donde la alta temperatura permite disfrutar de una playa en Mallorca mientras un oso polar resiste sobre un fragmento de glaciar y Kiribati se hunde.¹⁰

10 También aparece en el poema «Creative commons», de Acerina Cruz, que describe la superposición del paisaje tropical simulado en el lugar turístico canario: «Un bar piscina con techos hawaianos | imita paisajes de otro lugar lejano. | Si ayer hubo descanso, hoy es lo mismo: vacaciones en Torremolinos = Jandía» (35).

7.3 Lenguaje poético y recreación de un patrimonio habitable

El territorio habitado se ha convertido en lugar de acogida o paisaje de postal, esto es, una simulación que encaja en las expectativas del turista. Las islas del sur de Europa son, para Samir Delgado, una «quimera renovada de las guías Baedeker», una «ilusión óptica» (2014, 139) de una isla que «permanece en su lugar de origen: la imaginación del turista» (44). El paraíso es, en David Guijosa, «de cartón piedra y poliuretano» (44). Este lugar-escenario es sin embargo también un lugar habitado, generador de localidades. La tensión que habita en muchos de los poemarios que trabajamos se refiere a cómo la generación que se ha criado en este escenario puede construir una identidad. En *Turista zero*, de Agnès Llobet (2020), es quizás donde esta tensión se manifiesta de manera más sórdida. El poemario se inicia con la visión de un hombre precipitándose al vacío desde un hotel, un caso de *balconing* que aparece, sin posibilidad de integración, en la cotidianidad de quien intenta vivir, y crear vida, en un lugar masificado que parece un decorado:

He caminat per carrers
que semblen el decorat
ridícul d'una distopia,
però no abraçaré el deliri
de la vostra febre.
Em bramen les vísceres
al fons del pou
en una llengua que em fa por no comprendre.
Hi habita una bèstia
que rugeix en el buit
i em manté desperta.

Em fa mal respirar.

Quin mal,
sucumbir
a la impotència! (17)

La salida a la debacle se afirma en el poemario de Llobet desde la lucha por la supervivencia, como un ejercicio de resistencia creativa. En *Planeta turista*, sin embargo, se dibuja también otra alternativa, que es la de articular significados «desde la ciudad del turista» asumiendo la inevitabilidad de «pertenecer a ella» (19). El reto que se plantea es el de superar las imágenes monstruosas de la ciudad turística para añadir la 'variante' de quien «escribe como local, signifique lo que signifique eso» (2014, 19) en un entorno donde, además, muchos

ejercemos de vez en cuando de turistas.¹¹ Como escribe Ben Clark en la introducción de *Si la arena resiste*, no encontramos ni en este ni en otros poemarios visiones extremadamente maniqueas, sino una reflexión sobre la complejidad del entorno en el que nos ha tocado vivir que se expresa con estrategias poéticas particulares. El poema «Los extras», de Acerina Cruz (2019), muestra claramente esta complejidad de construir un relato propio sin incorporar la presencia del turista como personaje secundario pero omnipresente:

Los extras

Los he observado durante toda mi vida.
Viene y van en cuestión de días y semanas.
Ahora están bebiendo cerveza en las terrazas
Acumulando la orina que los sueños retienen.
Veo niños rubios jugando con pistolas de agua
a punto de colonizar una aldea inventada.
Las suecas hacen topless en las hamacas.
Los suecos hacen topless en las hamacas.
Allí va un grupo para avistar delfines.
Turistas en la memoria, adheridos a mí,
como una pegatina que se ve desde adentro. [...]
Toda la vida observando caras de personas
que conocí y olvidé, o nunca llegué a conocer.
Sin ellos no podría contarte mi historia. (47)

De este poema no solo me interesa la mención a la imposibilidad de deshacerse de la presencia del turista en la articulación del propio relato sino cómo se muestran dos de los recursos que encontraremos también en otros poemarios para poetizar esa articulación. El primero es la incorporación de las experiencias de crecer en un entorno turistizado. El segundo es la creación de un imaginario propio, en el que los artefactos y las escenas de este entorno –en el poema, la pegatina que se ve desde dentro–, se convierten en correlatos

11 A lo que se añade: «Porque al fin al cabo la ciudad turística es igual que otros lugares también descritos como depravados, sucios o deprimidos, en los que tantos autores encuentran y han encontrado belleza y consuelo. De manera que la ciudad turística es en este libro un enclave más que añadir a los afectos, un lugar donde un cierto tipo de gente, entre ellos nosotros, siente un hogar, y en el que como en todo pueblo que se precie se odian y se aman cosas, y se dicen y se hacen un largo etcétera» (2019, 20). Y escribe también Juan Carlos Cruz, reseñando la obra: «Desde esta perspectiva, estos tres poetas lanzan un doble mensaje. Por un lado, lo inefable adquiere fisonomía poética, imagen y representación que hace del turismo, por tanto, un fenómeno claramente poetizable en el más amplio sentido de la palabra. Y por otro, su obra constituye un alegato a favor de la poesía como fenómeno humanizador que en este caso concreto permite observar el turismo desde la profundidad de la experiencia de vida y todo lo que ello conlleva» (2021, 23).

particulares de experiencias vividas. Se trata de dos estrategias poéticas vinculadas y que se expresan claramente en los poemas de Cruz y también en los de Guijosa. Es, de alguna manera, la expresión de la vivencia de «los hijos del turismo» que, según Samir Delgado, se han convertido ahora en nuevos posibles «anfitriones» (2014, 165). Estos ‘hijos’ son para Guijosa los que resisten frente a las jornadas laborales infinitas de sus padres, los ‘anfitriones profesionales’ que, como veremos, adquieren importancia como sujetos también en sus poemas. El invierno se convierte en un tiempo de descanso y de espera, en un ‘tercer espacio’ híbrido que es también un hogar que no se vincula solo a un lugar –un pequeño apartamento en s’Arenal– sino también a un tiempo –un invierno sin turistas:

Mi familia construyó un tercer espacio por todas
partes en la ciudad turística, lo llamamos hogar.
En invierno los cuerpos de los visitantes estaban ausentes,
éramos los amantes herejes de la lluvia
celebrando el aliento frío del calendario.
mientras los touroperadores no parecían comprender el
entusiasmo
nosotros podíamos al fin disfrutar del caluroso abrazo
con nuestros lugares. (65)

En «no es son servera» se describe la vida de los niños en cala Millor, lugar turístico, que constituyen un «pueblo invisible de | patricias, elías, gregorios, guillems, begoñas, esteres, andreus» que juegan entre hoteles y apartamentos «más allá de los paraísos de temporada, | como un pueblo invisible | que no conocía el viaje de vuelta» (2014, 76).

En los poemas de Acerina Cruz esta vivencia infantil en el lugar turístico genera un imaginario particular en el que los objetos y los escenarios se integran en la propia identidad. El lugar de la infancia no está hecho de naturaleza o de esencias a recuperar. Es, más bien, un inventario de souvenirs apropiados en el relato de la propia identidad, de *merchandising* y juguetes con logotipos de empresas que se acumulan en el trastero (2019, 27). Aparecen así, máquinas de refresco, colchonetas en la playa, castillos de arena, postales clavadas con chinchetas, como correlatos del paso del tiempo o del amor. Incluso la puesta de sol en la playa que recogen tantas postales, se integra en la cotidianidad en «La despedida»:

Atardece en la playa

llega la hora de recoger todo
y la violencia de sacudir fuerte
las toallas

El sol va cayendo
 en el mar
 como un huevo roto
 en el aceite:

el día salpica y acaba. (60)

Esta integración de la referencia turística en el propio imaginario de la infancia contribuye a la creación de un lugar de identidad híbrido y particular, que corrompe el simulacro de la postal turística a la vez que imposibilita la construcción de una identidad al margen de lo turístico, que deviene cotidiano y genera también memorias. En este escenario también pueden tener presencia poética los trabajadores cuyas historias se incorporan en muchos poemas. Son, en los poemas de Cruz, las animadoras de hotel, los taxistas «llevando a sus hijos al colegio» o «una camarera de piso haciendo su propia cama» (2019, 37) que viven en el entorno turístico donde el viajero pone el cartel de ‘no molestar’ para evitar que le entre «arena en la mirada» (2019, 37). En uno de los poemas más complejos y completos de su poemario, la «larga elegía a una cocinera de cala mayor volviendo a casa» David Guijosa (2014) relata la vida y la muerte de la abuela, cocinera migrante a la Mallorca turística desde la península:

Así llegaría mi abuela a las islas:
 a una voz distinta a ras de poble,
 a una geografía laxa
 sobre las tumbonas del verano europeo,
 dormitante.
 Vendría con las noches sin luna,
 de vuelta a casa desde el restaurante,
 envuelta en el silencio de otros idiomas
 y la vigilancia de sus susurros [...]
 Finalmente la entierran lejos, toda,
 rodeada de otro idioma, ligera,
 donde el mediterráneo hace sus islas
 para el turismo que alimenta y sonríe al sol.
 Un día,
 la entierran lejos de Madrid,
 pero aquí junto a nosotros
 donde ya no temerá a las tempestades
 al volver a casa. (79)

En este poema, la introducción de un pequeño fragmento en catalán y la mención a los múltiples idiomas que conviven en el escenario turístico introducen una cuestión que se hará muy presente en sus dos poemarios que tomamos aquí como parte de nuestro corpus,

uno mayoritariamente en castellano y el otro en catalán, pese que en ambos encontramos la presencia de diferentes lenguas. En su multilingüismo o, como se describe en el prólogo de *Planeta turista*, en su «hibridación idiomática», se reproduce una especie de «lingua franca» del turismo. Los poemas de «flygbljetter (billetes de avión)» se publican en sueco y español, pero también encontramos versos y poemas en inglés y en catalán. La hibridación aparece incluso en el título del poemario ‘en’ catalán *memory amb postals*, donde resulta tanto expresión –las frases en diferentes idiomas– como mención –a las múltiples lenguas que conviven en el escenario turístico, desde las de los visitantes o las que chapurrean los locales. La introducción de frases en alemán e inglés es también frecuente en los poemas de Samir Delgado, desde fragmentos de canciones infantiles y declaraciones de amor en alemán a la presencia más emblemática, esto es, la mención a marcas –*Corriere della Sera*, *Frankfurter Zeitung*, *Cherrys*– o de préstamos léxicos integrados en el lenguaje turístico –*minimarket*, *bistro*, etc. Es significativo como este uso del multilingüismo es mucho más limitado en los volúmenes de Agnès Llobet y Maria Antònia Massanet, poetas que publican su obra íntegramente en catalán. Aquí la reflexión lingüística se trama desde el registro de la pérdida de las palabras o del dialecto desde el cual expresar el propio mundo. En Llobet (2020, 44), la lengua y las palabras son irrenunciables, la última verdad a la que aferrarse en un mundo masificado y falso. Nombrar las cosas se convierte en el último reducto para la dignidad:

Anomenar.

Capacitat
o intent
de ser
dignes.
(45)

En el conjunto del poemario, dar nombre es también mantener la vida, desde la creación del poema y también de otro ser que merece nacer en un lugar también digno o esperanzado. En *Kiribati*, la desaparición de la tierra es también la de sus palabras –«què en recordarem de tan pobres illes? | el kekenu era un tigre | o un cocodril? | Era mouakena un rossinyol?» (2015, 33). Sobrevivir, al final, es conservar las palabras desde las que conjurar la villanía de la desaparición de un mundo.

7.4 Conclusiones

En su reseña sobre *Planeta turista*, José Manuel Marrero escribe que, en este volumen, las islas Canarias son «el epifonema del habitante que necesita enraizarse en el lugar en que vive, aunque ese lugar se haya transformado en un espacio extraño constantemente transitado por turistas que llegan y se van» (2021, 16). En este capítulo hemos visto que la poesía catalana producida en Mallorca y la poesía canaria contemporánea no solo se hacen eco de los efectos del turismo, sino que proponen estrategias creativas de crítica y reconversión de la herencia dejada por sus derivas en la cultura y en el territorio. La nostalgia me ha servido de eje para articular una lectura sobre estas estrategias, pero no entendida tanto en su sentido clásico o romántico –vinculado a lo melancólico, o una esencia o autenticidad perdida– sino como lugar desde donde integrar las coordenadas de espacio y tiempo de un bagaje complejo, híbrido y a veces incómodo. Los objetos y lugares de la ciudad turistizada se incorporan así a la experiencia del habitante en el espacio visitado, crean paisajes emocionales a la vez dolorosos y bellos, conforman un escenario contemporáneo en el que asentar los pies de la propia historia –individual y colectiva– y buscar caminos no idealizados desde los que construir una realidad consciente de sus pérdidas y sus retos.

8 Mediaciones turísticas de lo cultural: repertorios viajeros y *culture washing*

En el segundo capítulo de este volumen reflexionábamos sobre las formas de percepción de la mezcla en los estudios turísticos, que valoran la recepción de lo turístico en términos más o menos productivos, esto es, más o menos vinculados a la aculturación entendida como pérdida o como generadora de lugares de hibridación creativa. En este capítulo, intentaré aportar algunas líneas más de reflexión sobre el contagio entre los usos y los patrones de difusión de lo turístico y de lo literario y de sus implicaciones en la configuración del campo cultural residente. Me interesa atender al papel de las instituciones y del mercado en la construcción de una idea de herencia o patrimonio cultural que contribuye a la proyección de una imagen turística a la vez que a la creación de una nueva identidad local dislocada y acrónica. Dislocada porque, como ha argumentado Toni Vives (2019) y hemos visto con los poemas comentados en el anterior capítulo, construye su agencia desde la incorporación de la experiencia y el bagaje del visitante. Comporta así una forma de hibridación cultural mediatizada por las prácticas del turista, pero también por los temas y patrones del mercado turístico. Es acrónica porque se configura desde una negociación respecto a la teleología de un relato de progreso y modernidad imbricados con el desarrollo

turístico y sus consecuencias medioambientales y culturales. Veremos cómo esta disrupción de la linealidad histórica condiciona la creación de anclajes sólidos donde identificar una herencia en común a la que se apela desde evocaciones nostálgicas o actualizadoras de lo tradicional o folklórico.

Articularé mi exposición en base a algunos ejemplos que puedan servir de cata de este escenario cultural complejo. El bagaje teórico desde el que afronto estas páginas es disperso, por lo que expongo desde el peligro de caer en lo puramente anecdótico y local. Este miedo a caer en lo regional, sin embargo, me parece también un punto de partida interesante desde donde escribir este capítulo que, precisamente, reflexiona sobre la construcción de lo local en un marco interferido constantemente por flujos y tendencias globales. En esta misma tensión local/global, el denominado ‘turismo cultural’ ha sido definido en ocasiones como un mecanismo de conservación de la «identidad de los pueblos frente a los procesos de globalización que padece el planeta» (Declaración de Barcelona, Conferencia Euromediterránea de 1995, Toselli 2006). A la vez, la visión puramente erosiva de la globalización ha sido ya revisada desde la contribución de algunas dinámicas globales a la generación de formas concretas de localidad. Hay formas culturales que se globalizan desde una identificación local (Robertson 1995) o que incluso tienen su origen en las comunidades diaspóricas que genera la globalización (Appadurai 2001). Los kebabs turcos no serían internacionales sin su adaptación migrante alemana, Bollywood es un producto internacional de identificación de las comunidades indias y el K-pop, esto es, el pop coreano, devuelve al mercado internacional la música pop bailable interpretada por grupos de adolescentes anglosajones (*boysbands* o *girlsbands*) pasada por un filtro asiático.

También en los estudios sobre la afectación cultural del turismo encontramos una tendencia a analizar sus dinámicas no solo como mecanismos de aculturación, sino también como productores de significados culturales singulares. Se entiende, por ejemplo, que ‘gracias al turismo’, las culturas residentes pueden dedicar esfuerzos a mantener su idiosincrasia para poderse presentar como diferentes en el mercado global (Cohen 1988; Crang 2004). Esta valoración es interesante porque categoriza concepciones vinculadas al capital cultural como las de *identidad* o incluso *autenticidad* en un marco contemporaneizable y no solo como derivaciones de una genuinidad arcaica. Sin embargo, creo que quien asuma esta percepción proactiva del turismo tiene que tomar en consideración por lo menos dos prevenciones. La primera se refiere al hecho de que no todas las ubicaciones turísticas se promocionan desde una idea de localidad –así lo demuestran recientemente y con voluntad irónica algunos vídeos en redes sociales donde se pide a los visitantes de la isla que indiquen dónde está Mallorca en el mapa o en qué mar se ubica, con

resultados muy vacilantes.¹ Es más, incluso si esta idea de localidad existe es a menudo fruto de un estereotipo alejado de la vivencia de la mayoría residente. Así ocurre, por ejemplo, en la segmentación de una España diversa, con un norte natural sin industria –la España verde–, un interior castizo y auténtico –Madrid y alrededores– y una costa festiva, soleada y cítrica, donde la efervescencia de los desplazamientos turísticos no impediría la calma. La segunda prevención tiene que ver con el hecho de que refigurar la cultura para el mercado turístico no es solo preservarla o actualizarla, sino también convertirla en producto o práctica para el consumo eventual, ocioso y orientado a los gustos de los visitantes.² Es más, la reconversión turística de ‘lo propio’ en un producto de consumo puede convertirlo en impracticable para los residentes en un entorno como el de la Mallorca actual, donde esta inaccesibilidad afecta a derechos básicos, como el de la vivienda.

En su gran mayoría, las propuestas de turismo cultural en Mallorca se justifican mediante la necesidad de diversificar la demanda turística insular con propuestas que se definen como sostenibles, promotoras del turismo de calidad y que permitan la destacionalización turística (ver, por ejemplo, Barrera, Melo, Franconetti 2021).³ La cultura se entiende como un medio para la ampliación del mercado turístico que, se pretende, aumentaría la ‘calidad’ de los visitantes, un eufemismo que remite a una capacidad adquisitiva que se entiende como exclusiva de quienes tienen intereses culturales frente al turismo de ‘poca calidad’, esto es, masivo o de borrachera, asociado a las clases trabajadoras que visitan la isla. Esta asociación, ya de sí capciosa, no solo esconde bajo lo connotado en la idea de ‘calidad’ la promoción del turismo de lujo, sino que no se basa en estudios previos sobre el impacto real de este último turismo en términos medioambientales y socioeconómicos respecto del turismo más masivo. Sobreentiende que no existe un turismo con bajo poder adquisitivo pero interés cultural, lo que responde a clasismo más que a cualquier evidencia. En la mayoría de los estudios consultados, la defensa del turismo cultural como alternativa se atenúa con menciones a la necesidad de no incurrir en la banalización de sus productos, que deberían conservar una autenticidad que, a la vez que los conecta con la especificidad de la comunidad residente,

1 Ver <https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2025/07/02/ubicar-mallorca-mapa-encuesta-callejera-dvl-119280697.html>.

2 He reflexionado sobre esta cuestión, juntamente con Cristina Martínez-Tejero, ver Martínez-Tejero, Picornell 2022.

3 En este mismo sentido se posicionan la mayoría de las intervenciones reunidas en los dos tomos titulados *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, fruto del Congrés Internacional de Turisme Cultural celebrado el 2015 en Palma (Gomila, Mayol, Serra 2020).

los permite convertirse precisamente en productos interesantes para el visitante a la búsqueda de esta experiencia local. La autenticidad es siempre una construcción que se define en función del visitante que la reclama y puede referirse más a una experiencia en sí que a un producto concreto, esto es, a lo que M. A. Bonn (2007) denomina una «existencial authenticity». La presencia de un piano en la celda 2 de la Cartoixa de Valldemossa donde se nos dice que vivió Chopin, así, es más importante que el hecho de que no lo tocara efectivamente o incluso de que este fuese construido en los años cincuenta del siglo XIX, años después de la estancia del músico en Mallorca. Francesc Vicens (2020) ha estudiado los procesos de folclorización que han afectado la conversión de ciertos productos culturales –la canción tradicional, la canción de la Sibil·la– en productos turísticos. El turismo cultural favorece este proceso que modifica los usos de lo cultural cuando sus productos pasan a descontextualizarse para ser objetos de exhibición para un público ajeno a la actividad. Esta modificación puede promover actitudes proteccionistas que tienen que ver tanto con la preservación patrimonial como con la generación de discursos puristas en torno a lo perverso de ciertos usos. En otras aportaciones, como las de Lourdes Melis (2020, 2024), la visión sobre el turismo cultural resulta más contrastada y se refiere a las posibilidades de dinamizar los recursos existentes –en su estudio, los museos– para que sean lugares relevantes y próximos tanto para los residentes como para los visitantes.

Más allá de los deseos y de las intenciones, si alguien hace una búsqueda rápida por internet interesado en realizar visitas culturales a la isla encontrará diversos recursos que describen un mismo número limitado de lugares a visitar. En Palma, estos incluyen la Catedral, el Castillo de Bellver y la Almudaina así como, de manera casi privativa, los museos del Baluard y de la Fundación Joan Miró. La mención a la condición de Patrimonio de la Humanidad de la Serra de Tramuntana se traduce en una visita a los pueblos de Valldemossa y Sóller. Se añade, a menudo, lo gastronómico. Así, por ejemplo, la ruta propuesta por la empresa MoltaK, dedicada a la promoción de «local cooking experience» (a 120 euros el taller de tres horas), apela al turista que quiere vivir «authentic experiences in the local villages, markets, and traditions [...] getting into the kitchen of a Majorcan grandmother, getting lost in a market that has been around for centuries, or discovering that behind every stone in the old town hides a legend». Sin embargo, entre las visitas recomendadas solo aparece el mercado de Santa Catalina, un mercado cuyos precios y oferta –ostras con champán, por ejemplo– han expulsado a los antiguos consumidores del barrio, repoblado ahora por muchos nuevos residentes europeos, con mayor poder adquisitivo. El hotel y cambo de golf Pula Golf añade a los atractivos ya citados «Son Servera and its monuments» ya que el pueblo se encuentra cerca de esta población. La empresa «Mallorca

cultural tours» ofrece tres propuestas en su web «Sóller and Valldemossa», «Palma through history» y «Eat like a local». La página de Iberostar dedicada al turismo cultural en Palma la define como «the Miami of the Mediterranean» y apunta que la falta de grandes edificios relevantes en términos culturales de la ciudad –«On the paper, Palma de Majorca may seem lacking; there's no Guggenheim, or any other dazzling building made to grace magazine covers», escriben en la ciudad con catedral gótica intervenida por Gaudí y Miquel Barceló, patios barrocos, consistente patrimonio modernista y un castillo del siglo XIV de planta circular- queda resuelta con el cosmopolitismo de sus visitantes, a los que ofrece tres destinos: la Catedral, el Museo del Baluard y la Fundación Miró.

Por lo que se refiere a empresas especializadas, destaca la oferta gastronómica y también la religiosa. En el primer sentido, sorprende que la oferta existente de turismo vinícola no se añada a los registros de lo cultural. La oferta tiende más bien hacia lo experiencial. «Sausage season!» –encontramos en la página Intrepid Urban Adventures- «All about Mallorca's Matances tradition». En esta misma línea – propuesta como estudio de caso para el turismo cultural por Joana Maria Arrom (2020)- la Epicure Society, especializada en turismo gastronómico, ofrece la oportunidad de asistir a la matanza del cerdo por unos 1.180 euros, que incluyen en envío de la sobrasada realizada por uno mismo una vez que esta esté curada. El turismo religioso cuenta por lo menos con dos empresas especializadas: Spiritual Mallorca, que gestiona las visitas diferentes espacios católicos donde ofrece rutas, actividades y conciertos, y Jewish Mallorca, que, bajo el lema «The story that needs to be told», ofrece un amplio abanico de productos sobre la historia judía de Mallorca, entre los cuales cual un tour virtual vía zoom o reportajes sobre la comunidad judía actual. Está dedicado claramente a una comunidad creyente y se ofrece en los catálogos de 'turismo judío' disponibles en internet. Con estos ejemplos no pretendo elaborar ningún tipo de inventario, sino mostrar desde lo que se me presenta como más al alcance, la oferta local descrita como 'turismo cultural'. Los estudios que analizan su desarrollo desde un marco histórico se centran en el análisis de iniciativas previas al boom turístico (Melis 2024; Vives Reus 2021), esto es, el de un turismo más elitista y volcado hacia lo cultural que promovería, por ejemplo, la asociación Foment del Turisme.

Por contraste con otros subcampos culturales, la literatura queda bastante al margen de esta promoción de lo cultural como producto turístico (Arnau 2020). Seguramente la situación históricamente minorizada de la lengua catalana ha supuesto una barrera para el acceso a sus productos al marco internacional pero tampoco ha habido muchas iniciativas para crear marcas culturales desde lo literario. En este sentido, también resulta relevante el hecho de que las instituciones culturales no han generado un canon claro de

‘literatura catalana’ en Mallorca. Este déficit canónico persiste pese a los intentos de algunos intelectuales como Josep Maria Llompart desde el activismo o Damià Pons desde la academia de suplirlo con colecciones de grandes obras –como la Biblioteca Básica de Mallorca–, perfiles de escritores o debates locales a lo ‘Bloom’ (Pons 2004). En las islas, cualquier iniciativa local de construir un canon insular puede merecer acusaciones de regionalismo en un contexto donde toda la población culta entiende que la producción mallorquina forma parte de la literatura catalana. El proceso de singularización que en Valencia ha generado figuras emblemáticas individuales, como Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster o Ovidi Montllor, que protagonizan murales y generan inventarios de citas, no se ha dado en Mallorca. Los candidatos posibles –esto es, el Joan Alcover autor de la Balanguera, el himno menos épico que pueda tener un territorio, o el Miquel Costa i Llobera –autor del verso emblemático «Siau qui sou», reconocido a menudo desde su reutilización por parte del poeta y cantautor Guillem d’Efk– se ubican en las cronologías literarias como epígonos de los autores catalanes de la *Renaixença* que habitan el meridiano de Greenwich insular de la modernidad, esto es, Barcelona. Entre los intentos fallidos de crear autores ‘emblema’ encontramos a Rosselló-Pórcel, que cumplía alguno de los requisitos interesantes, esto es, la imagen de poeta iluminado, muerto joven y formado en la Barcelona republicana. Su reivindicación, sin embargo, ha quedado eclipsada por compartir centenario con su amigo Salvador Espriu, y se concretó más desde sectores de la sociedad civil que de las instituciones públicas. Desde estas, sí que se invirtió en el año Ramon Llull, un personaje que se ha intentado convertir en cómic, dibujo animado y emblema de concordia. Más allá de las frases descontextualizadas en paredes y puntos de libro, sin embargo, su obra es compleja y seguramente demasiado apologética para enraizar adecuadamente en la Mallorca multicultural. Las simpatías franquistas de Llorenç Villalonga o Maria Antònia Salvà hacen difícil también su conversión en escritores representativos de una colectividad, si bien Salvà ha sido reivindicada desde posiciones cercanas a la historiografía literaria feminista como ‘primera escritora moderna’ que permitiría articular una genealogía de mujeres poetas que, sin embargo, no puede resolverse sin remitir a los itinerarios frustrados de todas las escritoras republicanas que el franquismo silenció.

La minorización lingüística y el déficit canónico explicarían que solo algunos referentes de escritores visitantes asentados a la isla –emblemáticamente, George Sand y, en segundo lugar, Robert Graves– funcionan como atractivo para la visita de Valldemossa o Deià –y, específicamente, la casa del escritor británico pero sobre todo,

su tumba en el cementerio local.⁴ De hecho, en Mallorca, si existe un canon claro y concreto este es, podríamos decir, exófono. Este, desde su proyección turística, tiene más peso que el catalán en la configuración de un imaginario exterior sobre la isla, e incluso en el reconocimiento de gran parte de la población local. La estancia de Chopin y George Sand en Valldemossa, la inspiración mediterránea de Robert Graves en Deià y la vida erudita (y también amorosa) del Archiduque Luis Salvador de Austria se ligan a espacios emblemáticos de la isla y se convierten fácilmente en espejos exteriores de ‘nuestra’ importancia, esto es, sitúan la isla en un lugar visible en el mapa y nos hacen conscientes de ‘nuestra’ propia existencia. El caso de Chopin y Sand es interesante también porque los textos generados por la pareja durante la estancia distan mucho de ser retratos agradables sobre la isla y los isleños que somos, según Sand, unos ignorantes. En una de las muchas obras teatrales que, como hemos visto anteriormente, tratan sobre el cambio turístico en la isla, *Rostoll cremat*, de Toni Gomila, se ironiza sobre el tema describiendo los souvenirs en forma de piano musical que se llevan los turistas. Dice así el protagonista, Joanet, recordando las músicas de estos pianos de manivela:

Joanet: *Tristessa... d'en Xopín...*

Home: Shopping... shopping

Filla: *Xopín?*

Joanet: Idò

Filla: *Xopèn*

Joanet: Claro

Filla: *Xopin o Xopèn?*

Joanet: Idò *Xopèn* collons, es francès aquell que va venir amb sa tortillera separada vestida d'homo carregada d'al·lots, que fumava puros i insultava tothom, tot tot tot ve d'en *Xopèn* aquest, 'tava malaaaalt! Pensa tu! Sa *tuberculosis* i se'n va anar a viure a sa Cartoixa de Valldemossa, pensa tu, quina puta humitat! A un ofegat donau-li aigua! Sa puta gent, idò, no hi havia hotels i li llogaren sa Cartoixa, degueren dir: Aquest? Que viu de tocar es piano...? Aquest deu tenir duros, i au.... *tuberculosis* i tancat a sa *Cartuja* i paga *tonto*! I ell allà toca qui toca i venga tossir, i na

⁴ Escribe al respecto William Graves, hijo del escritor, albacea y miembro de la Fundació Robert Graves: «Para el turismo cultural, nuestro público principal, la autenticidad, la singularidad y el ambiente son esenciales. Tomé como modelo Chartwell House, la casa de Winston Churchill, propiedad del National Trust del Reino Unido. Allí se habían realizado algunos ligeros cambios para mantener el flujo de los visitantes, y habían añadido una pequeña exposición sobre la vida y obra de Churchill, pero Chartwell mantiene el ambiente que tenía en vida del gran político y premio Nobel de la Literatura» (2020, 192). En cuanto al público, no se orienta a lo masivo y se compensa con oferta escolar, como complemento a clases de inglés en escuelas e institutos.

milquinientas venga donar-li fum des puro i *les majorcans* sont *unsorgangutans* i venga puro! Fuuumaaa *Xopín*, Te dic que sí!

Dona: Tot ve d'això. [...]

Filla: Hi visqueren molt de temps, a Valldemossa?

Joanet: I... jo crec que sí perquè ella i va fer un llibre allà d'*Un inferno en Mallorca*, degué estar... molt de temps, ell tocava es piano, allà, tenia molts de pianos, *quartos* amb pianos, amb sos frares i es al-lots, i tot lo dia allà *tiquiting tiquiting* as pianet...

Dona: Ve una gentada pen *Xopín*... *Xopèn*, noltros arribàrem a vendre més de mils pianets cada mes a un *souvenirs* d'allà. (Gomila 2019, 53-4)

Pese a la salvaguarda literaria al consumo cultural para turistas, la apelación a la atracción de visitantes y, sobre todo, a un tipo de turista que podría querer conocer la cultura local, funciona a menudo como estrategia de legitimación presupuestaria para las iniciativas de promoción literaria. La Fundació Mallorca Literaria se sitúa en ocasiones en la línea de intersección entre cultura y turismo que Harald Hendrix (2014) identificaba desde principios de los noventa. Entre otras cosas, esta entidad gestiona tres casas museo de escritores, Llorenç Villalonga, Blai Bonet y Rafel Ginard, cuyo legado custodia y divulga. Su función no es turística sino más bien divulgativa y de promoción cultural. El canon asociado a esta función no deja de ser fruto de una selección particular y comprensible, vinculada más a la disponibilidad de un espacio –el donado por autores sin descendencia– que no a la canonización académica o popular de su obra. No hay casa-museo posible, así, para los escritores con familia amplia y recursos limitados: lo material y económico se superpone siempre así a lo canónico.⁵ Estas casas tienen una doble función particular, la de archivo de los fondos de los escritores, todavía a menudo en proceso de inventario y estudio, y la de espacio para la celebración de festivales de música, teatro y pensamiento (La lluna en vers, Festival de Poesia de la Mediterránea, Festival del pensament: La coma). La preservación y la exposición pública son dos modos de la práctica literaria en el fondo complementarios, dos caras de una misma moneda en el proceso de conversión de lo literario en algo monumental y expuesto, esto es, en patrimonio. Pilar Arnau (2020) dedica el final de un artículo a prospectar la posibilidad de difusión turística de las casas museo de escritores de Mallorca literaria, que, para atraer a los visitantes, indica, deberían traducir sus webs y sus recursos a lenguas accesibles a los turistas y modificar su oferta pensando en un público de intereses generalistas:

⁵ Aunque la Fundación está asumiendo plenamente el reto de recoger, catalogar y promover la investigación las herencias y los fondos de documentos de los autores «sin casa».

D'altra banda, hem de tenir present que el turisme cultural està molt sovint relacionat amb la gastronomia. Molt més enllà dels ja coneguts (i sovint massa repetits) tastos de vi i literatura, ho percep la manca d'un projecte museogràfic més hedonista, més atractiu per a un visitant que no s'interessa tant a aprofundir en l'obra i la biografia del personatge, sinó sobretot a passar una bona estona tot ampliant coneixements culturals sobre aspectes de la societat on estiujeja o resideix temporalment (no oblidem que aquest tipus de turisme també es podria focalitzar cap al turisme residencial). Una casa sense cafè literari està mancada d'atractiu per al turista. [...] La botiga del museu, amb un marxandatge apropiat, hauria de tenir a disposició del visitant un nombre important de les obres de l'autor, tant en el català original com en diverses traduccions. (Arnau 2020, 205)

Para Arnau, la conversión del producto literario local en oferta turística supone algún tipo de modificación relevante, que puede compensar la falta de reconocimiento de los autores insulares para un público internacional. La opción de Mallorca Literaria ha sido más bien la del uso de lo que podríamos denominar repertorios híbridos, que podrían atraer tanto a visitantes como a residentes. En este marco se ubica el proyecto *Walking on Words*, un mapa vinculado a una aplicación de móvil de rutas literarias por la isla que permitirían, según su presentación, conectar con la herencia cultural de una tierra que mantiene vivas sus tradiciones.⁶ La función de la ruta literaria es especialmente relevante en un contexto turístico como el de la Mallorca contemporánea, donde la historia política ha estado ligada desde la transición a una tensión entre la defensa del territorio natural por parte de los movimientos ecologistas y los intereses del sector turístico y de algunos gobiernos insulares por continuar urbanizándola. El discurso sobre la monumentalización de lo natural que, desde los primeros parques nacionales,⁷ convierte el medio ambiente en paisaje preservable y visitable utiliza aquí la literatura para generar una mirada más allá del espacio visto y que a menudo se refiere al pasado del lugar, evocado desde los textos literarios. En un lugar donde la explotación turística ya no permite crear postales idílicas sin acudir al photoshop, la literatura podría proveer de dioramas imaginarios donde identificar lo auténtico del lugar sin necesidad de verlo. Caminamos así, por ejemplo, por el barrio glamoroso del Terreno de principios del siglo xx desde los textos de Llorenç Villalonga mientras esquivamos borrachos y basura en sus calles actuales. Otro factor interesante de las rutas del *Walking on*

6 El proyecto en conjunto se puede consultar en <http://walkingonwords.com/>.

7 Ver, por ejemplo Santamina (2009).

Words es que combinan los textos de autores mallorquines con los de visitantes ilustres que han representado la isla. Otra vez, la mirada exógena y la endógena se combinan y, esta vez, bajo la apelación de una tradición común que, sin proclamarlo, incluye productivamente en su herencia el discurso de los visitantes. Curiosamente, la única ruta que es plenamente de interior- esto es, las que más difícilmente atraerá a los turistas- se vincula con la tradición folclórica, como ocurre también en el subproyecto infantil *l'Illa dels Tresors*, dedicado al legendario local.⁸

En la oferta de Mallorca Literària no encontramos así una vocación unívocamente turística, pero sí un contagio de repertorios vinculado a la conversión de lo literario en recurso. Desde esta conversión, la cultura se convierte, como nota Yúdice (2002) en un activo a 'gestionar' y en ocasiones, incluso, en una 'solución' a problemas sociales. Como hemos visto, muchos de los estudios sobre la promoción del 'turismo cultural' en Mallorca parten de este modelo, esto es, de lo cultural como una vía de ampliación -desestacionalización- o recalificación -cualitativa- del turismo en la isla. Este giro pone una atención específica -y recursos económicos- en la promoción cultural, pero a costa de mediatizar sus producciones hacia unos fines no específicamente creativos. Sin embargo, esta adaptación no puede percibirse como una 'perversión' de la autonomía literaria o cultural. De hecho, en cierta manera, la autonomía cultural -y la literaria- siempre han sido una entelequia: incluso la producción más orientada hacia sí misma -el arte por el arte, lo experimental- gana capital simbólico por su oposición a lo masivo o comercializable e indica un 'excedente' de activos productivos que permita su misma producción sin necesidad de un mercado de intercambios económicos. La literatura, así vista, siempre ha sido de un modo u otro un recurso. El cambio al que apunta Yúdice tiene que ver seguramente con su utilitarismo para fines económicos o institucionales que regulan su gestión, así como con la determinación de los repertorios que facilitan su consumo. Afecta, como ha estudiado Martínez Tejero (2019), a las mediaciones y agencialidades de su producción y difusión en base a mecanismos en los que la exposición pública sobrepasa al consumo particular, como las ferias y los festivales.

La asociación entre el concepto de festival y lo literario ha sido ya estudiada por Gisèle Sapiro (2022), que nota su relevancia en la creación actual de figuras de autor, esto es, en la celebridad literaria. En el contexto insular, como en todo el ámbito catalán, los festivales asociados a la creación -literaria, cinematográfica, teatral, del cómic, del 'pensamiento'- pueblan la agenda cultural todo el año. Habitualmente se orientan a un público residente, no como

8 Ver <https://www.wowmallorca.com/ca/rutes/llegendes>.

ocurre, por ejemplo, en el circuito mucho más móvil de los festivales musicales. El caso más particular en su relación con lo turístico es el que se inauguró el 2021 bajo el nombre de FLEM (Festival de Literatura Expandida en Magaluf), que el 2025 cumplió cuatro ediciones con voluntad de continuidad.⁹ El festival se presentó en la prensa como una modernización de las elitistas «Conversaciones Literarias de Formentor». El LEM proponía, según los organizadores, una *expansión* de lo literario tanto en lo que se refiere a los géneros y disciplinas creativas –invitando ilustradores, músicos, y, si miramos el programa, personajes de la escena mediática española actual– como de los espacios y por lo tanto, aparentemente, los públicos que accederían así a lo literario.

El proyecto surge de la confluencia de intereses entre una librería independiente, Rata Corner, que hasta ahora había organizado pequeños festivales tipo mercadillo de arte y artesanía, y la gran cadena hotelera Melià. Se organiza en las terrazas del Inside –o mejor dicho, en su *rooftop*– que, según la promoción, «desafiarán los límites de los espacios habituales destinados a la cultura». La dinámica del festival responde más al encuentro motivacional o al festival de música que no a lo que tradicionalmente ha sido un encuentro literario, cuyos repertorios pretende actualizar. Así, en sus diferentes ediciones, la promoción se ha centrado fundamentalmente en los nombres y las imágenes de los invitados que participan en un programa de «Conversaciones», sin títulos o temas de reflexión concretos. En la primera edición, a excepción de Antònia Vicens y Irvine Welsh, el cabeza de cartel, los demás invitados era de expresión castellana. Conectaban difícilmente con un campo literario local mayoritariamente de expresión catalana que, progresivamente, se ha ido vinculando al acontecimiento, con la colaboración de Mallorca Literaria. En su primera edición, algunos sectores del campo literario y ecologista catalán llamaron al boicot del LEM, que consideran una forma perniciosa de ‘culture washing’, esto es, de uso de la cultura y, en concreto, de la apelación a lo literario, para disfrazar los efectos del turismo a nivel social, laboral o medioambiental.¹⁰ En la filosofía implícita en el LEM, la cultura, como escribió G. Yúdice (2002), se presenta como una etiqueta que ‘resuelve problemas’. Aquí, el capital simbólico de lo literario sirve para apuntalar una estrategia comercial de reconversión turística. En este proceso, sin embargo, el significado mismo de literatura se expande tanto que ya casi solo

⁹ Para más información sobre el evento ver su página web <https://www.literaturaexpandida.com/ca/inici/>. Todas las citas de promoción a continuación se vinculan a la web o a su amplia difusión en redes sociales.

¹⁰ Ver el manifiesto en contra en <https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2021/09/07/356153/polemica-envers-festival-literatura-expandida-magaluf-acusat-culturewashing.html>.

apela a una cierta aura cultural en un programa donde, de hecho, abunda lo puramente mediático y lo textual es casi anecdótico.

Más allá de la polémica de esta primera edición, el festival se ha naturalizado en la agenda cultural de la isla y, de hecho, tiene ayuda institucional del Institut de Estudis Baleàrics, Fundació Mallorca Literària y la Fundación Miró Mallorca. En la misma web del festival, Logitravel, agencia líder de viajes en España, promociona un viaje que incluye vuelo y hotel desde 279 euros. Se vincula asimismo al proyecto Live on the Arts, de promoción exterior de la cultura producida en Mallorca y que se celebra en otros hoteles INNSiDE de la cadena Melià. Desde el 2025, el Festival de pensament la Coma, de Mallorca Literaria, ha replicado el modelo desde un formato más sobrio, pero, sin embargo, centrado también más en los nombres de quienes participan en el evento que en la articulación de un tema o ámbito de reflexión comunitaria y cultural.

Frente a esta voluntad de expansión desde lo literario y lo artístico a lo turístico encontraríamos otro tipo de productos que se aprovechan de repertorios globales, pero se perciben como privativos para el consumo residente o, por lo menos, del ámbito catalán. Como he dicho antes, de hecho, el referente folklórico es el que más claramente se ha utilizado como vínculo literario para generar un espacio de identificación local y también, como veremos a continuación, el que más fácilmente deviene ‘marca’ visible de un consumo identitario. Lo tradicional, a menudo vinculado a un entorno rural opuesto a la costa turistizada, deviene así un pasado preturístico a reivindicar ubicado un marco temporal donde el progreso y la modernidad se identifican con la destrucción del propio territorio y la pérdida de referentes culturales. La apelación al ritual, a la artesanía y a lo colectivo se reinventan en el presente con un ethos que transita entre lo nostálgico y lo reivindicativo y, como veremos enseguida, se reutilizan en el mercado comercial. El devenir histórico que según Gilles Lipovetsy y Jean Serroy (2016) permitiría identificar cuatro modelos de estilización del mundo –la artistización ritual, la estetización aristocrática, la estetización moderna del mundo y la era transestética del hiperarte– genera también, como diría García Canclini, caminos de entrada y de salida en el intento de crear lugares de autenticidad o de anclar la identidad a una herencia en común.

El calendario folclórico, el cancionero del Pare Ginard y las leyendas y rondallas de Antoni Maria Alcover centran gran parte de los esfuerzos en redes de Mallorca Literaria, y son seguramente las que tienen más aceptación popular reconvertidos a veces en una especie de *instapoetry* a compartir en redes sociales.



Figura 56 Imagen para difusión en redes del Cançoners de Mallorca, creada por Fundació Mallorca Literària. Meme. Fuente: X

El bagaje folklórico se reclama tanto desde lo literario como desde lo comercial, y lo hace en tres registros diferentes aunque conectados. El primero sería el más deudor del espíritu romántico, que apela a la herencia de los folkloristas ilustres y los convierte en guardianes de una herencia común, genuina y auténtica. Un ejemplo útil aquí sería el de la amplia difusión de la tesis doctoral de Bàrbara Sàgrera (2019) sobre el corpus fraseológico balear, realizada en base a las recopilaciones folklóricas del XIX, desde la idea que mostrarían «la ideología de la comunidad que les usa» (2019, 6) a partir de la identificación de una lengua y, con ella, de «una concepció del món particular i única» (2019, 5). El caso de la fraseología me parece relevante porque se define desde la resistencia a la modificación.¹¹ Se trata, por lo tanto, de un producto textual por definición preservado, como una forma *natural* de patrimonio discursivo que, sin embargo, en la tesis se recoge desde los testimonios escritos del XIX, aparentemente no *contaminados* por el cambio cultural o la substitución lingüística actual. El estudio, de base taxonómica y analítica, se propone teorizar sobre «una producció popular característica del parlar illenc, creada, usada i recreada pel poble, però mancada fins ara d'un estudi objectiu, el qual n'ha d'incrementar necessàriament el valor» (2019, 6). La idea de 'valor' aquí supera necesariamente el campo científico para expandirse hacia el campo cultural, donde lo inventariado, en su aglutinación, devendría objeto patrimonial y, por tanto, riqueza cultural. De hecho, la divulgación de los resultados de esta tesis ha sido muy exitosa e interesante

11 La tesis se puede consultar por completo en línea https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/149165/Sàgrera_Antich_Barbara.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

desde la perspectiva de la cultura como recurso. Después de ganar el premio Ciutat de Manacor y ser publicada por una editorial local fue un éxito de ventas sin precedentes para una tesis. Ha motivado un espectáculo de recitación con acompañamiento musical con el que la autora ha recorrido el territorio insular, así como también un libro infantil de su autoría para dar a conocer los refranes a los niños y a las niñas. Esta valoración de lo recopilado desde el folclorismo decimonónico como valor de definición de lo común resulta compleja y a la vez muy significativa. Conecta fácilmente con una percepción de la particularidad e incluso de la intraducibilidad de lo propio que crea un sentimiento de comunidad intransferible, custodiada, ajena a los visitantes que no ven quienes somos ‘en realidad’.

Los usos idiomáticos son también, por definición, breves. Esto los hace fácilmente exportables a las redes sociales e integrables en la difusión pública. Escribía Appadurai (2001, 23) que el consumo genera placer y, por lo tanto, agencia. La frase podría formar parte del ideario de una de las iniciativas más comerciales más exitosas en el contexto mallorquín contemporáneo, el de las camisetas de la marca Melicotó, promotoras de un explícito ‘orgullo’ insular que se define desde referentes siempre locales o, en todo caso, mediterráneos.¹² Las imágenes, refranes y usos lingüísticos locales ilustran muchos diseños. Sus productos resultan una especie de souvenir para locales, un lugar de identificación de los que somos de aquí y nos entendemos en un universo de referencias propias. Si llevas una chapa, una camiseta o un llavero de Melicotó difícilmente serás turista. De hecho, lo interesante de Melicotó no es seguramente su diseño –en este sentido, resulta mucho más innovadora la producción canalla de otra marca local que también juega subversivamente con intertextos folklóricos bajo el nombre provocativo de Malafolla–¹³ sino su voluntad de utilizar los referentes culturales compartidos para crear objetos comerciales mediante un discurso abiertamente militante. Este discurso, además, ha evolucionado desde lo puramente humorístico –por ejemplo, en la contraposición entre la playa turística y lo rural auténtico de su primer anuncio audiovisual–, al discurso épico de su primer anuncio de Navidad, para pasar a un tono mucho más radical en su grabación postpandémica. En esta, la danza contemporánea de la Balanguera, se acompaña de un poema de reivindicación de la isla, desde la destrucción de una tierra ayer querida y cultivada y hoy convertida casi en yerma pero que conserva las raíces. El tono épico contrasta con el lema final del anuncio, una defensa del comercio local en tiempos de pandemia. La incorporación del elemento performativo, actualizado desde la danza, la escenografía y el poema

12 Ver <https://www.melicoto.com/>.

13 Ver <https://malafollacrew.com/>.

recitado, forma parte de todo un nuevo imaginario de lo folklórico. Esta reutilización consciente de las tradiciones locales no se produce por una ausencia de referentes, sino quizás, por lo contrario, por el éxito cada vez más elevado de las celebraciones locales y la necesidad de cada pueblo de tener su propio lugar de identificación. Se explica también en un contexto en el que, como hemos visto anteriormente analizando el teatro mallorquín actual, la ocupación simbólica de los espacios se ha convertido en escenario de lucha.

El año 2020 los hoteleros iniciaron una campaña de reivindicación bajo el lema SOS Turismo, que pretendía presionar al gobierno para flexibilizar las medidas COVID y permitir la llegada de viajeros, la apertura de los hoteles, etc. Algunos de los promotores decidieron componer el himno de la campaña bajo el título «El turismo eres tu». Este *tu* al que se dirige la canción desde un nosotros residente es necesariamente ambiguo: apela a la vez al futuro viajero que debería venir y a mi, habitante de una isla cuya economía depende del turismo. Esta doble inclusión, de la que soy a la vez emisaria y receptora es también causa y efecto de algunas de las lógicas culturales que he intentado ilustrar. A menudo se habla del carácter parasitario o omnívoro de la industria turística, capaz de convertir a cualquier objeto cultural en producto para los visitantes. En realidad, sin embargo, esta percepción es simplificadora y no hace más que reforzar la bondad cultural de una literatura pervertida por la mercadotecnia turística. Lo que observo desde mi rincón de mundo es en realidad un juego de espejos contrapuestos, donde las dinámicas culturales se alimentan de las turísticas también para legitimar su presencia social, o para crear vínculos de afecto comunitario bajo concepciones compartidas con las de la difusión turística, esto es, por ejemplo, la actualización de una imagen concreta y comercializable de lo auténtico o idiosincrático, o la divulgación de una percepción simple de la herencia cultural vinculada a la naturaleza monumental o lo patrimonial.

Hemos visto que, en este juego de espejos, también surgen a veces producciones caleidoscópicas, que se aprovechan de las herencias disidentes -la identidad perdida y el turismo que la amenaza- para generar productos híbridos. Se configura así, en general, un escenario complejo donde si hay un gran ausente es el lector que, si tiene suerte, puede acceder a una red de bibliotecas públicas cuyas funciones se desbordan hacia lo social, unos clubs de lectura municipales infradotados donde los usuarios a veces tienen incluso que hacer turnos para participar, o una red de librerías independientes que, a la sombra de los grandes grupos, suplen la función de los centros o instituciones culturales, más ocupadas en la espectacularización de sus productos que en su accesibilidad.

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 *resset*», 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 Víttrix*, 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 corrolato 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 turísticos 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.

Bibliografía

- Achugar, H. (2001). «Prólogo. Aquí y ahora, los desafíos de la globalización». Appadurai 2001, 11-15.
- Adrover, M.A. (2023). *Les cares de la cugula*. Calonge: Adia.
- Albrecht, G. (2005). «'Solastalgia': A New Concept in Human Health and Identity». *Philosophy Activism Nature*, 3, 41-55.
- Albújar Escuredo, M.A. (2019) «*El Jardí dels Set Crepuscles*, la intelectualización de la ficción especulativa en la literatura catalana de los años ochenta». *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 6(2). <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.6.2.2>.
- Aleman, F. (2021). «'Tourist You Are the Terrorist'. Turisme per desposseïció, conflicte urbà i mediatització de discursos entorn del terrorisme al 'teatre de l'hegemonia' de la ciutat de Mallorca». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 46, 214-30.
- Amoamo, M. (2011). «Tourism and Hybridity: Re-Visting Bhabha's Third Space». *Annals of Tourism Research*, 38(4), 1254-1273. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.04.002>.
- Andrews, H. (2011). «Porkin' Pig Goes to Magaluf». *Journal of Material Culture*, 16(2), 151-70. <https://doi.org/10.1177/1359183511402872>.
- Andrews, H. (2017). «Becoming Through Tourism: Imagination in Practice». *Suomen Antropologi*, 42(1), 31-44. <https://journal.fi/suomenantropologi/article/view/59154>.
- Anywar, G. (2017). *Sensing Precarity in an Overheating World: A Case Study of Tourism in Mallorca* [Master's Dissertation]. Leiden: Leiden University.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce.

- Arnau, P. (1999). *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*. Palma: Documenta.
- Arnau, P. (2004). «Desaïlladament illencs? La narrativa balear contemporània i la tematització de la insularitat». Pons, Sureda 2004, 61-114.
- Arnau, P. (2020). «Les cases museus literàries a Mallorca: propostes per a la seva valorització». Gomila, Mayol, Serra 2020, 199-209.
- Arrom, J.M. (2020). «El turismo cultural en Mallorca: recursos, productos y potencialidades». Gomila, Mayol, Serra 2020, 419-40.
- Artigues, A.; Rullan, O. (2007). «Nuevo modelo de producción residencial y territorio urbano disperso (Mallorca, 1998-2006)». *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 11, 245. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24510.htm>.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à una anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baldacchino, G. (2008). «Studying Islands: On Whose Terms? Some Epistemological and Methodological Challenges to the Pursuit of Island Studies». *Island Studies Journal*, 3(1), 37-56. <https://doi.org/10.24043/001c.81189>.
- Baldacchino, G. (2013). «Island Tourism». Holden, A.; Fennell, D.A. (ed.), *The Routledge Handbook of Tourism and the Environment*. New York: Routledge, 200-8.
- Barceló, X. (2010a). «A través del mirall: autoimatges mallorquines en la narrativa illenca recent». *Journal of Catalan Studies*, 13, 60-82. <https://anglo-catalan.org/oldjocs/13/articles.html>.
- Barceló, X. (2010b). «A la recerca de les possibilitats expressives de la ruralia: la literatura d'Antoni Mus». Muntaner et al. 2010, 287-302.
- Barceló, X. (2010c). «Alterització de l'espai en la novel·la mallorquina contemporània». *Catalan Review*, 24, 277-93. <https://doi.org/10.3828/CATR.24.1.277>.
- Barceló, X. (2018). *La mirada sobre l'Altre: representació dels subjectes transfronterers en la novel·la mallorquina contemporània (1968-2008)* [Tesis doctoral]. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Barrera, M.; Melo, L.; Franconetti, J. (2021). «El cambio de uso del patrimonio histórico como dinamizador económico y del turismo cultural». *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 10(7), 239-53. <https://doi.org/10.51896/caribe/GBUE6514>.
- Barthes, R. (1964). «Réthorique de l'image». *Communications*, 4, 40-51.
- Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. [1967] (1985). «Sémiologie et urbanisme». *L'aventure semiologique*. Paris: Seuil, 261-70.
- Baudelaire, C. [1963] (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudry, P.; Paquot, T. (2003). «La ville est cinétique: d'un régime simple d'appropriation à un régime complexe». Baudry, P.; Paquot, T. (eds), *L'urbain et ses imaginaires*. Pessac: MSHA, 13-23.
- Baum, T.G. (1996). «The Fascination of Islands: The Tourist Perspective». Lockhart, D.G.; Drakakis-Smith, D. (eds), *Island Tourism: Problems and Perspectives*. London: Pinter, 21-35.
- Beneït, O.; Fiol, N.; Flor, A.; Granero, P.; Lecha, C. (2020). «Arts escèniques al servei de la conscienciació social». Fons Sastre 2020, 39-94.
- Benjamin, W. [1927?] (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bezares, M. (2004). *Quan els avions cauen*. Barcelona: Empúries.
- Bezares, M. (2009). *Terminal B*. Palma: Moll.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. New York; London: Routledge.

- Binimelis, J. (2006). «La difusión residencial en el espacio rural de la isla de Mallorca en la década de los noventa. Nuevas aportaciones para una correcta interpretación del llamado ‘tercer boom’ turístico». *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 10. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-225.htm>.
- Blanco-Romero, A.; Blázquez-Salom, M.; Morell, M. (2018). «Turismofobia como arma arrojadiza». *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, 98(4), 55-64.
- Boissevain, J. [1996] (2011). «Introducción». Boissevain, J. (ed.), *Lidiar con turistas. Reacciones europeas al turismo de masa*. Barcelona: Bellaterra, 29-62.
- Boym, S. (2002). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brown, A.D.; Humphreys, M. (2002). «Nostalgia and the Narrativization of Identity: A Turkish Case Study». *British Journal of Management*, 13, 141-59. <https://doi.org/10.1111/1467-8551.00228>.
- Buffery, H.; Caulfield, C. (2012). *Barcelona. Visual Culture, Space and Power*. Cardiff: University of Wales Press.
- Buhalis, D. (1999). «Tourism in the Greek Islands: The Issues of Peripherality, Competitiveness and Development». *International Journal of Tourism Research*, 1(5), 341-59. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1522-1970\(199909/10\)1:5<341::AID-JTR201>3.0.CO;2-0](https://doi.org/10.1002/(SICI)1522-1970(199909/10)1:5<341::AID-JTR201>3.0.CO;2-0).
- Butler, R.W. (1980). «The Concept of a Tourist Area Cycle of Evolution: Implications for Management of Resources». *Canadian Geographer*, 24(1), 5-12. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1980.tb00970.x>.
- Butler, R.W. (1993). «Tourism. An Evolutionary Perspective». Nelson, J.G.; Bulter, R.W.; Wall, G. (eds), *Tourism and Sustainable Development: Monitoring, Planning, Managing*. Waterloo: Unieversity of Waterloo, 27-44.
- Caballero, S.; Gomila, B. (2020). «Llums i ombres del turisme cultural a Mallorca». Gomila, Mayol, Serra 2020, 401-17.
- Cabrera, G. (2021). «Entrevista a Acerina Cruz». *Leyendo el turismo. Antología de ensayos y reseñas*. Santa Cruz de Tenerife: LeCanarien Ediciones, 187-92.
- Cabrerizo, C.; Rodríguez, G.; Rodríguez, I. (2011). «La imagen postal y el lugar turístico». *Espacios y destinos turísticos en tiempos de globalización y crisis. Actas del Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid; Asociación Española de Geografía, 187-202.
- Canyelles, T.; Vives, G. (2020). *Magaluf: més enllà del mite*. Palma: Lleonard Muntaner editors.
- Cañada, E.; Milano, C. (2019). «Keys to Thinking about Tourism in the Mediterranean», Cañada, E. (ed.) *Tourism in the Geopolitics of the Mediterranean*. Barcelona: Alba Sud, 6-16.
- Capellà, H. (2025a). «Balearización. El reconocimiento de una cultura turística en Mallorca». *Gran Tour. Revista de Investigaciones Turísticas*, 31, 13-88. <https://www.eutm.es/grantour/index.php/grantour/article/view/399>.
- Capellà, H. (2025b). «Post-Paradise Syndrome. The Recognition of Tourism Imaginaries in the Definition of Place». *Journal of Tourism and Cultural Change*, 2-3, 73-90. <https://doi.org/10.1080/14766825.2025.2459935>.
- Cardona, J.R.; Azpeliueta Criado, M.C.; Serra Cantallops, A. (2015). «El mito del paraíso perdido en la definición del destino turístico». *Estudios y perspectivas en turismo*, 24(3), 715-35.
- Casacuberta, M. (1996). «Santiago Rusiñol a Mallorca. La interpretació artística del paisatge illenc entre els jardins abandonats i L'illa de la calma». *Randa*, 38, 5-42.
- Casano, F. [1996] (2005). *Il pensiero meridiano*. Bari: Editori Laterza.
- Casanova, P. (1999). *La république mondiale des lettres*. París: Seuil.

- Casas, A. (2006). «El eje local/mundial como reto para la historia literaria». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 43-58. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-17503.
- Castellanos, J. [1983] (2013). «Funció actual de la història de la literatura». *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*. Barcelona: L'Avenç, 29-41.
- Cho, H.; Ramshaw, G.; Williams, N. (2015). «A Conceptual Model for Nostalgia in the Context of Sport Tourism: Re-Classifying the Sporting Past». *Journal of Sport Tourism*, 19(2), 1-23. <https://doi.org/10.1080/14775085.2015.1033444>.
- Clarke, F. (2007). «So Lonesome I Could Die. Nostalgia and Debates over Emotional Control in the Civil War North». *Journal of Social History*, 41(2), 253-82. <https://doi.org/10.1353/jsh.2008.0016>.
- Clifford, J. [1997] (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Cohen, E. (1988). «Authenticity and Commoditization in Tourism». *Annals of Tourism Research*, 15, 371-86. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(88\)90028-X](https://doi.org/10.1016/0160-7383(88)90028-X).
- Cohen, E.; Cohen, S.A. (2012). «Authentification: Hot and Cool». *Annals of Tourism Research*, 39(3), 1295-1314. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.03.004>.
- Colom-Montero, G. (2019). «Mass Tourism as Cultural Traume: An Analysis of the Majorcan Comics *Els darrers dies de l'Imperi Mallorquí* (2014) and *Un infern a Mallorca (La decadència de l'Imperi Mallorquí* (2018)». *Studies in Comics*, 10(1), 49-71. https://doi.org/10.1386/stic.10.1.49_1.
- Colom-Montero, G. (2020). «COVID Summer of 2020. From Overtourism to No-Tourism in Southern Europe». *Brave New Europe*. <https://braveneweuropa.com/economics/guillem-colom-montero-summer-of-2020-from-overtourism-to-no-tourism-in-southern-europe/>.
- Cornejo Polar, A. (2016). «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso. Migrantes en el Perú Moderno». *Revista Iberoamericana*, 62(176-7), 837-44. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>.
- Crang, M. (2004). «Cultural Geographies of Tourism». Lew, A.A.; Hall, C.M.; Williams, A.M. (eds), *A Companion to Tourism*. Oxford: Wiley Blackwell, 74-8.
- Crawshaw, C.; Urry, J. (1997). «Tourism and the Photographic Eye». Rojek, Urry 1997, 176-95.
- Cresswell, T. (2004). *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Cresswell, T. (2006). *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. New York; London: Routledge.
- Croy, G.; Moyle, B. (2010). «Tourism Interaction on Islands: The Community and Visitor Social Exchange». *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 4(2), 96-107. <https://doi.org/10.1108/17506181011045172>.
- Cruz Suárez, J.C. (2021). «El dilema de lo inefable. Turismo y experiencia poética». *Leyendo el turismo. Antología de ensayos y reseñas*. Santa Cruz de Tenerife: LeCanarien Ediciones, 25-31.
- Cruz, A. (2019). *Si la arena resiste*. Huelva: Versátiles.
- Cruz, A.; Delgado, S.; Guijosa, D. (2014). *Planeta turista*. Madrid: Ediciones Amargord.
- Cunsolo, A.; Landman, K. (2017). *Mourning Nature. Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*. Montreal; London; Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Davidson, B. (2023). «Death, Tourism and Balconies in *Magaluf Ghost Town* (Blanca 2021)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24(4), 545-62. <https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2272045>.
- De Cabo, M. (2024). *Deixar de fer peu*. Palma: Sloper.
- De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. [2002] (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos.

- Delgado, J.J. (2002). «La comarca atlántica de Juan Manuel García Ramos». *Cuadernos del Ateneo*, 13, 138-41.
- Delgado, M. (1998). *Diversitat i integració*. Barcelona: Empúries.
- Delgado, M. (2004). «Ciutats de mentida. El turisme cultural com a estratègia de desactivació urbana». *Tour-ismes. La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 54-66.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, S. (2006). *Última postal desde Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Gráficas Atlanta.
- Delgado, S. (2007). *Canarias al Sur. Poema global de la ciudad turística*. Santa Cruz de Tenerife: Makaronesia Taller de Publicaciones.
- Delgado, S. (2023). *Turisferia*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Dodds, R.; Kelman, I. (2008). «How Climate Change is Considered in Sustainable Tourism Policies: A Case of the Mediterranean Islands of Malta and Mallorca». *Tourism Review International*, 12, 57-70. <https://doi.org/10.3727/154427208785899920>.
- Domingo, A.; Vidal-Coso, E.; Serra, J. (2012). «Apunts sobre sistemes migratoris i llengua als territoris de parla catalana». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 73, 145-66. <https://doi.org/10.2436/20.3002.01.12>.
- Đurišin, D. (1989). *Theory of Interliterary Process*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- Eagleton, T. (2016). *Cultura*. Madrid: Taurus.
- Edensor, T. (2000). «Staging tourism. Tourists as Performers». *Annals of Tourism Research*, 27(2), 322-44. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00082-1](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00082-1).
- Edensor, T. (2001). «Performing tourism, staging tourism: (Re)producing tourist space and practice». *Tourist Studies*, 1(1), 59-81. <https://doi.org/10.1177/146879760100100104>.
- Edensor, T. (2005). «The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space». *Environment and Planning D: Society and Space*, 23, 829-49. <https://doi.org/10.1068/d58j>.
- Etxebarría, I. (2009). «Las emociones autoconscientes positivas: el orgullo». Fernández Abascal, E.G. (ed.), *Emociones positivas*. Madrid: Pirámide, 167-80.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blanches*. Paris: Seuil.
- Fernández, J.A. (2014). «Lliure i rica, però no plena». *Núvol*, 6 de febrer. <https://www.nuvol.com/llengua/lliure-i-rica-pero-no-plena-14143>.
- Ferrà i Joan, M. (1930). *La Ciutat de Mallorca: seixanta-quatre il·lustracions*. Barcelona: Llibreria Verdager.
- Ferrà i Martorell, M. (2007). *Palma vista pels escriptors. Mallorca passa a passa*. Palma: Miquel Font.
- Ferrà, M. [1919] (2023). «Ciutat de Mallorca». Llauger, M.À. (ed.), *Palma en vers. Una antologia*. Palma: Moll.
- Ferrer Tur, M. (2017). *Morir de éxito. Visualizando la distopía de Ibiza* [Trabajo de Fin de Grado]. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles.
- Ferrer, J. (2022). *Som aquí*. Calonge: Adia.
- Fiol, N. (2020). «Càpsula II. Càmera de records». Fons Sastre 2020, 44-5.
- Flaquer, M. (2006). *Ciutat*. Palma: Documenta Balear.
- Fons Sastre, M.B. (ed.) (2020). *Arts escèniques per a la conscienciació social*. Palma: ESADIB.
- Fons Sastre, M.B. (2020). «Dispositius escènics, dramatúrgies emergents i teatres d'invasió per a la conscienciació social». Fons Sastre 2020, 17-36.

- Foucault, M. (1969). «Michel Foucault explique son dernier livre». Entrevista de J.J. Brochier. *Magazine littéraire*, 28, 23-5.
- Foucault, M. [1967] (1984). «Les espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-9.
- Franquesa, J. (2008). «¿Es turismo cultural todo aquello que reluce? Sobre aquellos objetivos ni turísticos ni culturales del turismo cultural». Espina Barrio, Á.B. (ed.), *Turismo, cultura y desarrollo*. Salamanca: Imprenta Provincial, 103-39.
- Frontera, G.; Rosselló-Bordoy, G.; Soler, G. (1988). *Palma*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Gallego, R. (2021). «Kelly». *Biblioteca Principal. Teatre Contemporani de les Illes Balears*. Palma: Òrbita, 128-65.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijaldo.
- García Munar, P.J. (2017). *Salvem sa Dragonera. Història dels ecologismes a Mallorca*. Palma: Illa.
- García, R. (2008). «Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española». *Cédille. Revista de estudios franceses*, 4, 119-30.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gibbons, M.S. (2010). «Islanders in Community: Identity Negotiation Through Sites of Conflict and Transcripts of Power». *Island Studies Journal*, 5(2), 165-92. <https://doi.org/10.24043/isj.243>.
- Gillis, J. (2004). *Islands of the Mind: How the Human Imagination created the Atlantic World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gomila, B.; Mayol, G.; Serra, S. (eds) (2020). *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, 2 vols. Palma: Conselleria de Model Econòmic, Turisme i Treball; Agència d'Estratègia Turística de les Illes Balears.
- Gomila, T. (2019). *Rostoll Cremat*. Manacor: Món de Llibres.
- Gomis, A.; Picornell, M. (2024). «Nightlife, Well-Being, Nature and a Lighthouse: Differentiation and Convergence on the Post-Pandemic Images of the Balearic Islands Through Tourism». Baldacchino, G. (ed.), *Archipelago Tourism Revisited*. London: Routledge, 65-82.
- González Barrera, M. (2009). *Guía turística no oficial*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope editores.
- González Pérez, J.M. (2003). «La pérdida de espacios de identidad y la construcción de lugares en el paisaje turístico de Mallorca». *BAGE. Boletín de la Asociación Española de Geografía*, 35, 137-52.
- González Pérez, J.M. (2017). *Les ciutats de les Balears. Processos d'urbanització i urbanisme*. Palma: Lleonard Muntaner, editor.
- González, S. (2005). «La geografía escalar del capitalismo actual». *Scripta Nova*, (9)181. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/900>.
- Grau-Perejoan, M. (2024). «Insular Contemporary Poetry in Dialogue: Global Alliances Against Mass Tourism». *Island Studies Journal*, 19(1). <https://doi.org/10.24043/001c.88488>.
- Graves, W. (2020). «La Casa Museo de Robert Graves: experiencias de turismo cultural». Gomila, Mayol, Serra 2020, 191-8.
- Greenblatt, S. (ed.) (2010). *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregori, A. (2012). «La construcción de la (anti)utopía a través del género y el espacio nacional». *Sociocriticism*, 27, 85-126.

- Grydehøj, A. (2017). «A Future of Island Studies». *Island Studies Journal*, 12, 1. 3-16. <https://doi.org/10.24043/isj.1>.
- Grydehøj, A.; Nadarajah, Y.; Markussen, U. (2018). «Islands of Indigeneity: Cultural Distinction, Indigenous Territory and Island Spaciality». *Area*, 52(1), 14-22. <https://doi.org/10.1111/area.12520>.
- Guijosa, D. (2021). *Memory amb postals*. Calonge: Adia.
- Habsburg, L.S. [Arxiduc Lluís Salvador] [1869-84] (2007). *La ciudad de Palma*, Palma: José J. de Olañeta.
- Haldrup, M.; Larsen, J. (2009). *Tourism, Performance and the Everyday: Consuming the Orient*. London: Routledge.
- Hall, C.M. (2015). «Island, Islandness, Vulnerability and Resilience». *Tourism Recreation Research*, 37(2), 177-81. <https://doi.org/10.1080/02508281.2012.11081703>.
- Hall, S. (1991). «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity». King, A.D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Binghamton: Macmillan-State University of New York at Binghamton, 19-39.
- Harrison, D. (2001). «Islands, Image and Tourism». *Tourism Recreation Research*, 26(3), 9-14. <https://doi.org/10.1080/02508281.2001.11081194>.
- Harvey, D. (2001). «Globalization and the 'Spatial Fix'». *Geographische Revue*, 2, 23-30.
- Hay, P. (2006). «A Phenomenology of Islands». *Island Studies Journal*, 1(1), 19-42. <https://doi.org/10.24043/isj.186>.
- Hendrix, H. (2007). «The Early Modern Invention of Literary Tourism». Hendrix, H. (ed.), *Writers' Houses and the Making of Memory*. London: Routledge, 15-29.
- Hendrix, H. (2014). «Literature and Tourism: Explorations, Reflections, and Challenges». Quinteiro, S.; Baleiro, R. (eds), *Lit&Tour. Ensaïos sobre literatura e turismo*. Vila Nova de Famalicão: Humus, 19-29.
- Hollinshead, K. (1998). «Tourism, Hybridity, and Ambiguity: the Relevance of Bhabha's 'Third Space' Cultures». *Journal of Leisure Research*, 30(1), 121-56. <https://doi.org/10.1080/00222216.1998.11949822>.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Illas, E. (2012). *Thinking Barcelona. Ideologies of a Global City*. Liverpool: Liverpool U.P.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. [2005] (2009). *Arqueología del futuro*. Madrid: Akal.
- Janer Manila, G. (1982). *La ciutat de Mallorca: a recer d'una badia mediterrània*, Palma: Ajuntament de Palma.
- Janer Manila, G. (1988). *Palma: la ciutat i les ombres*, Palma: La Caixa. Caixa de Pensions.
- Janer Torrens, A. (2022). *La desfeta del paradís. Crònica sociològica del boom turístic a les Balears*. Palma: Moll.
- Jeffers, D. (2008). *Postcolonial Resistance: Culture, Liberation, and Transformation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Joan, M.À. [Llonovoy] (2014). *Maceta. Diari d'un indígena*. Palma: Lleonard Muntaner, editor.
- Joan, M.À. [Llonovoy] (2016). *Fets diversos dels pobles de Mallorca*. Palma: Lleonard Muntaner, editor.
- Jones, O. (2011). *Chavs. The Demonization of the Working Class*. London; New York: Verso.
- Jordà, E. (2001). *La ciudad perdida*. Palma: José J. de Olañeta.

- Joseph, C.A.; Kavoori, A.P. (2001). «Mediated Resistance. Tourism and the Host Community». *Annals of Tourism Research*, 28(4), 998-1009. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(01\)00005-6](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(01)00005-6).
- Kapstein, H. (2017). *Postcolonial Nations, Islands, and Tourism*. London; New York: Rowman; Littlefield International.
- Keown, D. (ed.) (2011). *A Companion to Catalan Culture*. Rochester: Tamesis Books.
- King, B.E.M. (1997). *Creating Island Resorts*. London: Routledge.
- King, R. (2009). «Geography, Islands and Migration in an Era of Global Mobility». *Island Studies Journal*, 4(1), 53-84. <https://doi.org/10.24043/isj.228>.
- Ladino, J.K. (2012). *Reclaiming Nostalgia: Longing for Nature in American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Larios, J. (2007). *Llorenç Villalonga i la fi del món*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lázaro, L.A. (2002). «La tradición distópica en 'England, England' de Julian Barnes», Barrio, J.M.; Abad García, M.P.; Ruiz, J.M. (eds), *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 195-202.
- Lefebvre, H. (1973). «Introducción a la psicología de la vida cotidiana». *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Edicions 62, 85-103.
- Lessing, G.E. [1766] (1989). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- Lipovetsky, G. [2021] (2024). *La consagración de la autenticidad*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. [2010] (2016). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Lladó, F. (2020). «Del estereotipo del exotismo al espejismo de la felicidad. La primera imagen del turismo en Mallorca». Gomila, Mayol, Serra 2020, 45-63.
- Llobet, A. (2020). *Turista zero*. Palma: Documenta balear.
- Llompарт, J.M. (1977). «Elogi del barri». *Lluc*, 675, 10-12.
- Llop, J.C. (2010). *En la ciudad sumergida*. Barcelona: RBA.
- Lozano, M.A. (2010). «La 'ciudad muerta' como espacio literario». *Rinconete*, 3 de marzo. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_10/03032010_01.htm.
- MacCannell, D. (1973). «Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings». *American Journal of Sociology*, 79(3), 589-603.
- MacCarthy, M. (2016a). *Making the Modern Primitive: Cultural Tourism in the Trobriand Islands*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MacCarthy, M. (2016b). «Touring 'Real Life'? Authenticity and Village-Based Tourism in the Trobriand Islands of Papua New Guinea». Alexeyeff, K.; Taylor, J. (eds), *Touring Pacific Cultures*. Sydney: ANU Press, 334-58.
- Mansperger, M.C. (1995). «Tourism and Cultural Change in Small-Scale Societies». *Human Organization*, 54(1), 87-94.
- Markwick, M. (2001). «Postcards from Malta. Image, Consumption, Context». *Annals of Tourism Research*, 28, 2, 417-38 [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(00\)00049-9](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(00)00049-9).
- Marrero Henríquez, J.M. (2010). *Reversos ejemplares*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Marrero Henríquez, J.M. (2015). *Paisajes con burro*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Baile del Sol.
- Marrero Henríquez, J.M. (2021). «Biznietos del turismo». *Leyendo el turismo. Antología de ensayos y reseñas*. Santa Cruz de Tenerife: LeCanarien Ediciones, 15-19.
- Martí Moner, A. (2019). «Barcelona i els meridians literaris. La literatura catalana en la República Mundial de les lletres». *Afers*, 92, 71-103.

- Martín de la Rosa, B. (2003). «La imagen turística de las regiones insulares: las islas como paraísos». *Cuadernos de Turismo*, 11, 127-37. <https://revistas.um.es/turismo/article/view/19511>.
- Martín Rodríguez, M. (2019). «Tourists, Go Home? Un acercamiento comparativo a la ficción utópica de asunto turístico». Luna, C.; Hernández, R. *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Frankfurt: Peter Lang, 287-316.
- Martínez-San Miguel, Y. (2018). «Colonialismo y decolonialidad archipelágica en el Caribe». *Tabula Rasa*, 29, 37-64. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.03>.
- Martínez-Tejero, C. (2018). «Contesting Present-Day Lisbon through Art: Neoliberal City and Cultural Resistance». Wieser, D.; Prata, A.F. (eds), *Cities of the Lusophone World*. Oxford: Peter Lang, 217-36.
- Martínez-Tejero, C. (2019). «Agencialidades, mediaciones y autoridades: Claves para leer el campo literario hoy». *Tropelías. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 5, 171-85. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201953566.
- Martorell, F.J. (2015). *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos epistemológicos y políticos* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- Massanet, M.A. (2015). *Kiribati*. Calonge: Adia.
- Maura, G. (2007). *Pegaso arando. Obra completa de Gabriel Maura*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- Mayol, B. (2021). *En defensa de la terra. Mobilitzacions ecologistes a Mallorca (1983-2007)*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- McLaren, D. (2010). «From Seattle to Johannesburg: ‘Anti-Globalisation’ or ‘Inter-Localism’?» *Local Environment*, 6(4), 389-91. <https://doi.org/10.1080/13549830120102029>.
- McLeod, M.; Dodds, R.; Butler, R. (2021). «Introduction to Special Issue on Island Tourism Resilience». *Tourism Geographies*, 23(3), 361-70. <https://doi.org/10.1080/14616688.2021.1898672>.
- McMahon, E. (2013). «Archipelagic Space and the Uncertain Future of National Literatures». *The Colonies: Australia and New Zealand*, 13, 2. http://hdl.handle.net/1959.4/unsworks_40977.
- Melis, L. (2020). «Museus i turisme cultural a les Illes Balears». Gomila, Mayol, Serra 2020, 127-48.
- Melis, L. (2024). «La cultura como elemento de promoción turística en las Islas Baleares. De la oferta preturística al turismo de masas». *Pasos. Revistas de Turismo y Patrimonio Cultural*, 22(2). 371-82. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2024.22.025>.
- Mesquida, B. (2001). *T'estim a tu*. Barcelona: Empúries.
- Mesquida, B. (2004). *Homersea*. Barcelona: Vilaweb.
- Mesquida, B. (2008). *Acrollam*. Barcelona: Empúries.
- Mesquida, B. (2023). *Passes per Palma*. Alella: Bop.
- Miquel Novajra, A. (2000). *El campo en la cabeza*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Monegal, A. (2022). *Como el aire que respiramos. El sentido de la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- Móra i Ferragut, G. (2020). «Patrimoni cultural i turisme, elements de gestió a les destinacions turístiques consolidades». Gomila, Mayol, Serra 2020, 449-64.

- Morell, M. (2018). «Urban Tourism via Dispossession of Oeuvres: Labor as a common denominator». *Focaal. Journal of Global and Historical Anthropology*, 82, 35-48. <https://doi.org/10.3167/fcl.2018.820103>.
- Moyà, E. (2015). «Palma: The Oscillating Core of a Suspended Periphery. An Imagologic Approach to an Island City and its Discourse of Pleasure». *Journal of Marine and Island Cultures*, 4, 1-9. <https://doi.org/10.1016/j.imic.2015.06.001>.
- Moyà, E. (2016). *Journeys in the Sun. Travel Literature and Desire in the Balearic Islands (1903-1939)*. Bern: Peter Lang.
- Munmany, M. (2017). *La gestió del patrimoni literari*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- Muntaner, M. (2010). «Espais transgredits. Transformació dels marcs culturals a la Mallorca dels setanta». Muntaner et al. 2010, 303-40.
- Muntaner, M.; Picornell, M.; Pons, M.; Reynés, J.A. (eds) (2010). *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. València: PUV.
- Muñoz, P. (2020). «Turisme religiós, un actiu per gestionar». Gomila, Mayol, Serra 2020, 207-18.
- Murray, I.; Rullan, O.; Blázquez, M. (2005). «Las huellas territoriales de deterioro ecológico. El trasfondo oculto de la explosión turística en Baleares». *Scripta Nova*, 181(9), 1-27. <https://revistes.ub.edu/index.php/scriptanova/article/view/909>.
- Murray, I.; Yrigoy, I.; Blázquez-Salom, M. (2017). «The Role of Crises in the Production, Destruction and Restructuring of Tourist Spaces. The Case of the Balearic Islands». *Revista Investigaciones Turísticas*, 13, 1-29. <https://doi.org/10.14198/INTURI2017.13.01>.
- Navarro, V.; Pérez, B.; Bergillos, I.; Terrasa, M. (2023). «Air time!: Balconing Simulator 2020 y la crítica al turismo basura en España». *Segundo congreso internacional DiGRAES23. Libro de actas*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Universidad de Alcalá, 88-90.
- Núñez Ladeveze, L. (1985). «De la utopía clásica a la distopía actual». *Revista de estudios políticos*, 44, 47-80.
- Obrador, P.; Crang, M.; Travlou, P. (2009). *Cultures of Mass Tourism. Doing the Mediterranean in the Age of Banal Mobilities*. London: Routledge.
- Obrador, P.; Vives, A. (2021). «Espai, tradició i cos. La Mucada de Sineu i la subversió festiva de l'alteritat turística». Vives, A.; Vicens, F. (ed.), *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears*. Catarroja: Afers, 167-92.
- Oliver, M.S. [1898-99] (1981a). *L'hostal de la bolla*. Palma: Moll.
- Oliver, M.S. [1906] (1981b). *La ciutat de Mallorca: aventures d'un mallorquí*. Palma: Moll.
- Oliver, M.S. (1991). *Poesies*. Palma: Moll.
- Outka, E. (2009). *Consuming Traditions. Modernity, Modernism, and the Commodified Authentic*. Oxford: Oxford University Press.
- Padorno, E. (2006). *Vueltas y revueltas en el paraíso*. Tenerife: La caja literaria.
- Palau i Camps, J.M. (1959). *Carrers, places i un rellotge*. Palma: Moll.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pèrcopo, L. (2011). «On the Trail of the Post-Colonial: Transcultural Spaces, Cosmopolitanism, and the Islands of The Mediterranean». *New Literatures Review*, 47(8), 91-110. <https://doi.org/10.3316/ielapa.201206212>.
- Perelló, S. (2010). «Les illes atapeïdes. Del paradís perdut al trast insular». *Journal of Catalan Studies*, 13, 6-35.

- Pérez Quereda, J.M. (2020). *La ciudad del turista: El síndrome del parque de atracciones* [Trabajo de Fin de Màster]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Pérez, L. (2019). «El museo de la isla». *¡Autonomía! ¡Automatización!* Santa Cruz de Tenerife: TEA, 49-63.
- Pesado, P. (2024). «Imaginarios dóciles, ansiedades soberanas. Límites políticos de la imaginación distópica». Claesson, C. (ed.), *Novela postcrisis en la España plurilingüe*. Venecia: Universita Ca'Foscari, 268-93.
- Pich, M. (2019). *Les neofestes a Mallorca: gimcanes, senyeres, déus pagans i mobylettes*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Pich, M.; Brunet, M.; Rodríguez Simó, G. (2020). *Apoptosi*. Palma: Ona edicions.
- Picornell, C. (2014). *Palma, crònica sentimental*. Palma: Ifeelbook.
- Picornell, C. (2015). *Mallorca profunda? Quaranta relats de la Mallorca interior*. Pollença: El Gall Editor.
- Picornell, M. (2010). «Palma, ciutat oberta? Estaticitat i mobilitat en les representacions d'una ciutat cruïlla». *Journal of Catalan Studies*, 13, 129-75.
- Picornell, M. (2012). «El rèdit estètic de la glocalització. Noves formes de representació de la Mallorca contemporània en l'obra d'Antònia Font, Biel Mesquida i Miquel Bezares». *Estudis de llengua i literatura catalanes. Miscel·lània Albet Hauf*, 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 215-46.
- Picornell, M. (2013). *Continuitats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*. Palma: Lleonard Muntaner Editors.
- Picornell, M. (2014). «Insular Identity and Urban Contexts: Representations of the Local in the Construction of an Image of Palma (Majorca, Balearic Islands)». *Island Studies Journal*, 9(2), 223-38. <https://doi.org/10.24043/isj.303>.
- Picornell, M. (2019). «La hipótesis del ovillo desmadejado. Caracterizar los estudios ibéricos desde lo insular». Martínez-Tejero, C.; Pérez Isasi, S. (eds), *Perspectivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venecia: Università Ca' Foscari, 57-88.
- Picornell, M. (2020). «The Back Side of the Postcard: Subversion of the Island Tourist Gaze in Contemporary Mallorcan Imaginary». *Island Studies Journal*, 15(2), 291-314. <https://doi.org/10.24043/isj.109>.
- Picornell, M. (2020). *Sumar les restes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Picornell, M. (2025). «Règims de valor en el camp literari català: un tauler de joc». Marrugat, J. Martínez-Gil, V.; Santamaria, N. (eds), *Literatura catalana de la postmodernitat II*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 723-59.
- Picornell, M. (2026). «Autochthonous, Transoceanic or Global. Island Literatures and the Territorial Boundaries of Iberian Studies». Pérez Isasi, S.; Gimeno Ugalde, E.; Santana, M. (eds), *Mapping Iberian Studies. Institutional Spaces and Interdisciplinary Dialogue*. Leiden: Brill, 304-26.
- Picornell, M.; Martínez-Tejero, C. (2023). «From Pleasant Difference to Ecological Concern. Cultural Imaginaries of Tourism in Contemporary Spain». Prádanos-García, L.I. (ed.), *Companion to Iberian Environmental Cultural Studies*. London: Tamesis, 195-206.
- Pineda, O. (2014). «La poesía canaria: lírica atlántica entre Europa y América». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3, 87-93.
- Pla, J. [1921] (1970). «Notes de Mallorca». *Les illes. Obra completa. Vol. XV*. Barcelona: Destino, 79-152.
- Podoshen, J.S. et al. (2015). «Dystopian Dark Tourism: An Exploratory Examination». *Tourism Management*, 51, 316-28. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2015.05.002>.
- Pons Alorda, J. (2020). *La ciutat de Mal*. Barcelona: Angle.

- Pons, D. (2004). «Una temptativa de cànon». *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 841, 9.
- Pons, D. (2009). «Barcelona i Mallorca, entre la proximitat i el distanciament». *Cultura*, 4, 171-205.
- Pons, M. (2010). «Reversió estètica i desurbanització. Territori Perejaume». Muntaner et al. 2010, 341-64.
- Pons, M.; Sureda, C. (eds) (2004). *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pons, P.A. (2023). *Contra el món*. Barcelona: Edicions 62.
- Preciado, P.B. (2015). «La Catalunya trans». *Ara*, 31 de enero. https://www.ara.cat/opinio/catalunya-trans_129_1948857.html.
- Prieto-Arranz, J.I. (2010). «Mediterràniament. The Balearic Islands as Seen Through Online Turespaña and IBATUR Promotional Materials». *Journal of Catalan Studies*, 13, 200-25.
- Puig, V. (1989). *Palma*. Barcelona: Destino.
- Quintana, A. (1979). *El sistema urbano de Mallorca*. Palma: Moll.
- Rayó, M. (2004). *L'ecologisme a les Illes Balears*. Palma: Documenta.
- Renom, F. (2016). *Palma: apunts d'un dibuixant urbà*. Palma. J.J. de Olañeta.
- Resina, J.R. (2003). «The Concept of Ager-Image and the Scopic Apprehension of the City». Resina, J.R.; Ingenschay, D. (eds), *After-Images of the City*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1-22.
- Resina, J.R. (2012). «Introduction: The Modern Rural». Resina, J.R.; Viestenz, W. (eds) *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, 7-25.
- Resman, M.R. (1984). «Tourism as Ethnic Preservation. The Cajuns of Louisiana». *Annals of Tourism Research*, 11(3), 451-67. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(84\)90031-8](https://doi.org/10.1016/0160-7383(84)90031-8).
- Ribera Llopis, J.M. (2002). «La ciudad en la isla: Ciutat de Mallorques». *Revista de Filologia Romànica*, 3, 229-40.
- Riera, C. [1975] (1978). *Et deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Laia.
- Riera, P.J. [Pere Joan]. (2017). *Memòria selectiva. Postals dibuixades de Mallorca al límit*. Palma: Dissset edició.
- Ripoll, L. (1946). *Palma. La ciudad de Mallorca*. Palma: Imp. Mossén Alcover.
- Ritzer, G. [2004] (2006). *La globalización de la nada*. Madrid: Popular.
- Robertson, R. (1995). «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». Featherstone, M.; Lash, S.; Robertson, R. (eds), *Global Modernities*. London: Sage, 25-44.
- Roca, A.; Deyà, M.I. (2001). *Territori amortitzat 114*. Palma: Lleonard Muntaner, editor.
- Rodrigues, E. (2016). «A aliança indissociável entre o turismo cultural e o turismo em espaço rural na Madeira». *Tourism & Management Studies*, 12(2), 70-7.
- Rodríguez Díaz, L.M. (2020). «De la mitología clásica a la literatura canaria: el motivo del paraíso». Kłosińska-Nachin, A. et al. (eds), *Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 29-38.
- Rojek, C. (1997). «Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights». Rojek, Urry 1997, 52-74.
- Rojek, C.; Urry, J. (eds) (1997), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London; New York: Routledge
- Rosselló i Verger, V.M. (2001). «Les cartes portolanes medievals, una glòria catalana?». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 52, 411-38.
- Rosselló-Pòrcel, B. (1998). *Obra poètica*. Palma: Moll.
- Rosselló, P. (2002). *L'infern de l'illa*. Palma: Fundació Sa Nostra.

- Rosselló, P. (2006). *La narrativa i la prosa a Mallorca a l'inici del segle xx*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rosselló, P. (2007). «Andreu Terrades: entre la imatge i la paraula», *Lluc*, 858, 16-18.
- Royle, S.A. (2009). «Tourism Changes on a Mediterranean Island: Experiences from Mallorca». *Island Studies Journal*, 4(2), 225-40. <https://doi.org/10.24043/isj.236>.
- Rusiñol, S. [1913] (2001). *L'illa de la calma*. Palma: Edicions La Foradada, J.J. de Olañeta, editor.
- Rykner, A. (2008). «Du dispositif et de son usage au théâtre». *Tangence*, 88, 91-103. <https://doi.org/10.7202/029755ar>.
- Sagrera, B. (2019). *Corpus de fraseologia de les Illes Balears*. Manacor: Món de llibres.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York; London: Vintage.
- Sala, E.; Casellas, A. (2015). «El pensament únic a través de la publicitat i l'homogeneïtzació de la identitat territorial». *Treballs de la SCG*, 79, 295-310.
- Salazar, N.B. (2005). «Más allá de la globalización: La 'glocalización' del turismo. Una perspectiva etnográfica». *Política y Sociología*, 42(1), 135-49.
- Salazar, N.B. (2006). «Antropología del turismo en países en desarrollo». *Tabula Rasa*, 5, 99-128. <https://doi.org/10.25058/20112742.270>.
- Salvà, P. (2003). «La inmigración en Baleares: de un fenómeno tipo Nueva Florida a un modelo migratorio de Nueva California». Aubarell, G. (ed.), *Perspectivas de la inmigración en España. Una aproximación desde el territorio*. Barcelona: Icaria, 129-54.
- Salvà, P. (2009). «Les Illes Balears: de terres d'emigrants a territoris d'immigració». Santesmases i Ollé, J. (ed.), *Els processos migratoris a les terres de parla catalana. De l'època medieval a l'actualitat = Actes del VII Congrés de la CCEPC* (València, 16-18 octubre de 2008). Valls: Cossetània Edicions, 375-91.
- Sapiro, G. (2022). «Literature Festivals: a New Authority in the Transnational Literary Field». *Journal of World Literature*, 7(3), 303-31. <https://doi.org/10.1163/24056480-00703002>.
- Scott, C. (2022). «'Changing Landscapes': Ecocritical Dystopianism in Contemporary Indigenous SF Literature». *Transmotion*, 8(1), 10-38. <https://doi.org/10.22024/UniKent/03/tm.979>.
- Segura-Sampedro, J.M.; Jiménez-Morillas, P.; Morales-Soriano, R.; González-Argente, X. (2017). «Balconing: An Alcohol-Induced Craze that Injures Tourists. Characterization of the Phenomenon». *Injury*, 48(7), 1371-1375. <https://doi.org/10.1016/j.injury.2017.03.037>.
- Sharpley, R. (2010). «The Myth of Sustainable Tourism». *CSD Working Papers Series*, 4, 1-16.
- Sharpley, R. (2012). «Island Tourism or Tourism on Islands». *Tourism Recreation Research*, 37(2), 167-72. <https://doi.org/10.1080/02508281.2012.11081701>.
- Sheller, M.; Urry, J. (2006). «The New Mobilities Paradigm». *Environment and Planning*, 38, 207-26. <https://doi.org/10.1068/a37268>.
- Shi, Y.; Bettache, K.; Zhang, N.; Xue, L. (2021). «Constructing Nostalgia in Tourism: a Comparison Analysis of Genuine and Artificial Approaches». *Journal of Destination Marketing and Management*, 10, 1-8. <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2020.100488>.
- Simmel, G. [1903] (2005). «La metrópolis y la vida mental». *Bifurcaciones*, 4. <https://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>.
- Slagel, J. (2021). «Ecocriticism in Dystopia/Dystopia as Ecocriticism». *Broad Street Humanities Review*, 4, 39-72.
- Spivak, G.C. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge.

- Stewart, S. (1992). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Stock, A. (2016). «The Future-as-Past in Dystopian Fiction». *Poetics Today*, 37(3), 415-42. <https://doi.org/10.1215/03335372-3599495>.
- Su, P.; Xiao, M.; Zhu, X. (2022). «Rethinking Utopian and Dystopian Imagination in Island Literature and Culture». *Island Studies Journal*, 17(2), 3-12. <https://doi.org/10.24043/isj.392>.
- Suau, N. (2019). *Temporada alta*. Palma: Sloper.
- Tannock, S. (1995). «Nostalgia critique». *Cultural Studies*, 9(3), 453-64. <https://doi.org/10.1080/09502389500490511>.
- Teo, P.; Li, L.H. (2003). «Global and Local Interactions in Tourism». *Annals of Tourism Research*, 30(2), 287-306. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00049-X](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00049-X).
- Terrades, A. (1978). *Palma, 9 km*. Palma: Gràfiques Colom.
- Tinus, A. (2005). «Commodification of Culture in Bali in the Frame of Cultural Tourism». *Asean. Journal of Hospitality and Tourism*, 4, 151-65. <https://doi.org/10.5614/ajht.2005.4.2.05>.
- Torres-Feijoo, E. (2019). *Bem-Estar comunitário e visitantes através do caminho em Santiago*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Toselli, C. (2006). «Algunas reflexiones sobre el turismo cultural». *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 4(2), 175-82. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2006.04.012>.
- Tucker, H.; Shelton, E. (2013). «Apocalypse Without Dystopia: the Production of Post-Earthquake Tourism». Fountain, J.; Moore, K. (eds), *Tourism and Global Change: On the Edge of Something Big*. Christchurch, N.Z.: Lincoln University, 886-9.
- Urry, J. [1990] (2002). *The Tourist Gaze*. London: Sage.
- Urry, J. (2004). «Percebre la ciutat». *Tour-ismes. La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 128-41.
- Vadell, P. (2024). *Uralita*. Cornellà de Llobregat: La Breu.
- Valdivielso, J. (2010). «Les polítiques del lloc en les Illes Balears: identitat, medi ambient i territori». *Journal of Catalan Studies*, 13. 351-71. <https://anglo-catalan.org/oldjocs/13/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/14%20Valdivielso.pdf>.
- Valdivielso, J.; Moranta, J. (2019) «The Social Construction of the Tourism Degrowth Discourse in the Balearic Islands». *Journal of Sustainable Tourism*, 27(12), 1876-92. <https://doi.org/10.1080/09669582.2019.1660670>.
- Valero, G. (1998). *Palma, ciutat de llegenda*. Palma: J.J. de Olañeta.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ventayol, S. (2015). *El malson de Llorenç Villalonga. Estudi d'Andrea Vicitrix*. Palma: Edicions UIB; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Verd, S. (1977). «Ciutat de Mallorca: passat i futur». *Lluc*, 675, 8-9.
- Verdaguer, M. [1953] (1976). *La ciutat esvaïda*. Palma: Moll.
- Verger, P. (2020). «Spiritual Mallorca: otro tipo de turismo». Gomila, Mayol, Serra 2020, 245-50.
- Vicens, F. (2012). *Paradise of Love o l'illa imaginada: música i turisme a la Mallorca dels anys seixanta*. Palma: Documenta Balear.
- Vicens, F. (2020). «Turisme cultural i patrimoni immaterial: tres exemples de folklorisme». Gomila, Mayol, Serra 2020, 575-81.
- Vidal Alcover, J. [1986] (1993). *Unes passejades per ciutat*. Palma: Ajuntament de Palma.

- Vidal-Pérez, A. (2019). «La piscina global. El Mediterráneo de Rafael Chirbes desde el *spatial turn* y la ecocrítica». *452ºF*, 21, 73-91. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27745>.
- Villalonga, L. (1973). *Andrea Vicitrix*. Barcelona: Destino.
- Villalonga, L. [1931] (1981). *Mort de dama*. Barcelona: Edicions 62.
- Villalonga, M. [1941] (1986). *Miss Giacomini*. Palma: Miquel Font, editor.
- Vives Reus, A. (2021). «El foment del turisme de Mallorca en la defensa i la promoció del patrimoni historicoartístic i del turisme cultural». *Plecs d'història local*, 183, 2-5.
- Vives-Miró, S.; Rullán, O. (2017). «¿Desposesión de vivienda por turistización? Revalorización y desplazamientos en el Centro Histórico de Palma (Mallorca)». *Revista de geografía Norte Grande*, 67, 53-71. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022017000200004>.
- Vives, A. (2013). «Mallorca frontera mediterrània d'Europa: de l'alteritat turística a l'ambivalència identitària». Jané, O.; Serra, X. (eds), *Ultralocalisme: d'allò local a l'universal*. Catarroja; Figueres; Perpinyà: Afers; Miranda, 47-61.
- Vives, A. (2017). «Tourism and Nationalism in the Production of Regional Culture». *Nations and Nationalism*, 24(3), 1-21. <https://doi.org/10.1111/nana.12333>.
- Vives, A.; Obrador Pons, P. (2023). «Sineu Pinkout! Promoción turística, conflicto político y renovación festiva en la Mallorca Rural». *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 21(2), 321-35. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2023.21.021>.
- Vives, A.; Vicens, F. (2021). *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears. Passat i present*. Barcelona: Afers.
- Weaver, D.B. (2017). «Core-Periphery Relationships and the Sustainability Paradox of Small Island Tourism». *Tourism Recreation Research*, 42(1), 11-21. <https://doi.org/10.1080/02508281.2016.1228559>.
- Wildschut, T.; Sedikides, C.; Arndt, J.; Routledge, C. (2006). «Nostalgia: Content, Triggers, Functions». *Journal of Personality and Social Psychology*, 91(5), 975-93. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.91.5.975>.
- Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press.
- Winiwarter, V. (2008). «Nationalized Nature on Picture Postcards: Subtexts of Tourism from an Environment Perspective». *Global Environment*, 1(1), 192-215. <https://doi.org/10.3197/ge.2008.010108>.
- Wirth, L. (1938). «Urbanism as a Way of Life». *The American Journal of Sociology*, 44, 1-24.
- Yeoman, I.; McMahon-Beattie, U.; Sigala, M. (2021). *Science Fiction, Disruption and Tourism*. Bristol: Channel View Publications.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zhu, Y. (2012). «Performing Heritage: Rethinking Authenticity in Tourism». *Annals of Tourism Research*, 39(3), 1495-513. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.04.003>.
- Žižek, S. (2006). «Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism». *The Universal Exception*. London; New York: Continuum, 151-83.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiusia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernández, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research*.
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània*.
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España*.
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas*.
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna*.
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe*.
38. Demattè, Claudia; Llàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*.
39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements*.
40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde*.
41. Estrada, Oswaldo; Alicino, Laura (eds) (2025). *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*.
42. Cannavacciuolo, Margherita; Consolario, Maria Rita; Favaro, Alice (eds) (2025). *Hipócrates y sus artificios. Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas*.
43. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2025). *El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica*.
44. Lo Giudice, Ivan (a cura di) (2025). *La diplomazia culturale: il caso di Spagna e Catalogna*.
45. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2025). «No tendrás otros textos»: *editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro. Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales*.
46. Mistrorigo, Alessandro; Bou, Enric (eds) (2025). *Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad*.

Paraísos insoportables. La resistencia cultural a la turistización en la Mallorca contemporánea analiza los mecanismos mediante los cuales diversas expresiones culturales responden críticamente a la sobreexplotación turística en la Mallorca del siglo XXI. El volumen explora los procesos de contacto cultural desencadenados por la práctica turística y la capacidad de la cultura local para gestionar su influencia. Mediante el examen de obras literarias, teatrales y audiovisuales, se traza un discurso sobre la identidad local en el que el turismo funciona como un marco de oposición, pero también resulta una huella que moldea la autopercepción de los isleños. Los productos que se analizan son muestra de un diálogo complejo que, más allá del turismo, explora los conflictos e intercambios inherentes a las relaciones las culturas locales y los circuitos globales que condicionan su mercantilización.

Mercè Picornell es profesora de estudios literarios y literatura catalana en la Universitat de les Illes Balears. Es autora de *Discursos testimonials en la literatura catalana* (2002), *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970* (2013) y *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista* (2020). Investiga sobre subalternidades y afectos en grupo de investigación LiCETC (Literatura Comparada: Estudis Teòrics i Comparatius).



Università
Ca' Foscari
Venezia