

(Grafo)visualidad y contramapeo en la poesía española contemporánea*

(Grapho)visuality and counter-mapping in Spanish contemporary poetry

HELENA PAGÁN MARÍN

Universidad de Salamanca. Facultad de Filología. Plaza de Anaya, s/n, 37005, Salamanca (España).

helenapm@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3355-7775>

Recibido/Received: 11/01/2025. Aceptado/Accepted: 02/04/2025.

Cómo citar/How to cite: Pagán Marín, Helena, "(Grafo)visualidad y contramapeo en la poesía española contemporánea", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 81-103. DOI: <https://doi.org/10.24197/5gjc2h80>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente artículo ofrece una aproximación al motivo del mapa y otros dispositivos visuales de representación, como postales o *souvenirs*, en la última poesía española. El objetivo es analizar cómo el discurso poético ha problematizado el funcionamiento de las imágenes-mercancía que estos instrumentos han puesto a circular sobre nuestras ciudades. Para ello, primero ofrecemos una reflexión crítica sobre el poder que las imágenes detentan en la mediatización de la experiencia humana. Tras ello, y a partir de dos casos de estudio concretos: *Las señales que hacemos en los mapas* (2014), de Laura Casielles, y *Los mapas transparentes* (2023), de José María Cumbreño, reflexionamos sobre las estrategias lingüísticas que la poesía contemporánea ha puesto en práctica para intervenir las fórmulas dominantes que los mapas y útiles afines han distribuido sobre el espacio urbano.

Palabras clave: poesía española; contramapeo; cultura visual; espacio urbano

* Esta investigación ha podido llevarse a cabo gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales del Ministerio de Universidades del Gobierno de España (FPU21/05633) y forma parte de los resultados del GIR TePPeL (Tecnología y poder en el pensamiento y las letras). Agradezco, especialmente, a Honora Spicer y a Giancarlo Huapaya, coordinadores del taller "Contramapeo: documentar espacios urbanos en poesía visual", organizado desde la Universidad de Harvard y desarrollado de forma *online* durante los meses de febrero y marzo de 2024, el espacio de debate y las ideas compartidas que me permitieron empezar a reflexionar sobre algunas premisas teóricas aquí desarrolladas.

Abstract: This article offers an approach to the motif of the map and other visual devices of representation, such as postcards or souvenirs, in recent Spanish poetry. The aim is to analyse how poetic discourse has problematised the functioning of the commodity-images that these devices have put into circulation about our cities. To do so, we first offer a critical reflection on the power that images hold in the mediatisation of human experience. After that, and based on two specific case studies: *Las señales que hacemos en los mapas* (2014) by Laura Casielles and *Los mapas transparentes* (2023) by José María Cumbreño, we reflect on the linguistic strategies that contemporary poetry has put into practice to intervene in the dominant formulas that maps and related tools have distributed over urban space.

Keywords: Spanish poetry; counter-mapping; visual culture; urban space

Sumario: Introducción. 1. Desgarrar la imagen: alterar la escala 1: 1. 2. “Beyond this place there be dragons”. Poesía y contramapeo en Laura Casielles. 3. “Hic sunt dracones”. *Los mapas transparentes* de José María Cumbreño.

Summary: Introduction. 1. Tearing the image: altering the scale 1: 1. 2. “Beyond this place there be dragons”. Poetry and counter-mapping in Laura Casielles. 3. “Hic sunt dracones”. *Los mapas transparentes*, by José María Cumbreño.

INTRODUCCIÓN

Desde el nacimiento de la ciencia cartográfica, a finales del siglo XVIII, los mapas y otros dispositivos visuales como postales y *souvenirs* han funcionado a la manera de útiles capaces de estructurar social y políticamente la experiencia de nuestras ciudades, interfiriendo y estrechando nuestro margen de acción y de imaginación en sus escenarios. La visión holística que imponen de la realidad espacial, en la que todo queda delimitado y dispuesto, y donde no parece existir una curvatura distinta a la del trazado, ejerce una violencia significativa en las maneras de relacionarnos con ella. De acuerdo con lo expuesto, la pregunta que motiva esta investigación es la siguiente: ¿y si la ordenación esquematizada de los mapas, como el nexo “y” de determinadas textualidades, no representa una suma sino una resta? ¿Y si busca organizar equivalencias allí donde existen relaciones de diferencia?

Algunos poemarios publicados en los últimos años han procurado armar un contrarrelato –esto es, un (des)orden semiótico– con el que disputar las representaciones visuales, planas y estáticas, que establecen y fijan las relaciones con los lugares vividos. Y lo han hecho demostrando que el saber, el poder y la subjetividad son todavía tres dimensiones susceptibles de transformarse y evolucionar en el marco de nuestras

ciudades. Nos referimos a *El mapa de América* (2001), de Pablo García Casado, *Las señales que hacemos en los mapas* (2014), de Laura Casielles, y *Los mapas transparentes* (2023), de José María Cumbreño. Junto a ellos, destacamos *Mercado común* (2006), de Mercedes Cebrián, *Cartón fósil* (2016), de Ignacio Vleming o *Circuito cerrado de vigilancia* (2024), de Mayte Gómez Molina. Estos últimos, si bien no han situado el mapa en el centro de sus articulaciones, sí han hecho de las estrategias políticas, simbólicas y representativas de dominación espacial y urbana uno de sus principales frentes de problematización lingüística.

De acuerdo con lo expuesto, y para dar respuesta a las distintas formas que la poesía emplea a la hora de intervenir la cartografía, la hoja de ruta que sigue el presente artículo es la siguiente: primero se problematizan las estrategias representativas de los dispositivos visuales que codifican la experiencia de nuestras ciudades. Esto permitirá conocer frente a qué tipo de perversiones estéticas la poesía ha articulado y difundido un mensaje de liberación y de reconversión de los escenarios de sociabilidad. Después, se ofrece una lectura de dos poemarios contemporáneos que exploran las diferencias entre representación y expresión, esquema y escena (Soto Calderón, 2020), montaje y encuadre (Steyerl, 2014). Poéticas resueltas a armonizar y expandir la vivencia urbana de nuestro tiempo, contribuyendo semióticamente a liberar los espacios de tránsito y habitabilidad de sus imágenes-mercancía.

1. DESGARRAR LA IMAGEN: ALTERAR LA ESCALA 1:1

La reducción del mundo a mapa
tiene mucho que ver con la reducción
del volumen a bidimensionalidad
(De Diego, 2008: 47)

La pauta también abre sendas
para el desgarro
(Casielles, 2014: 60)

Como bien ha señalado la investigadora madrileña Estrella de Diego, la palabra “geografía” revela un aspecto central de su constitución, y es que la tierra (geo-) se escribe (-grafía) (2008: 30). Sin embargo, los dispositivos que habitualmente manejamos para acceder a una representación de la ciudad son, en su inmensa mayoría, de carácter visual.

Así lo certifica De Diego: “a poco que uno se detenga a pensarlo, está claro que buena parte de nuestra imagen mental del mundo deriva de la manera y de las formas a través de las cuales dicho mundo se presenta ante nuestros ojos” (2008: 30). La relación entre visualidad y espacio urbano data de antiguo y no es sorprendente. Si situamos históricamente ambos regímenes (el escópico y el urbano) nos daremos cuenta de sus estrechas relaciones con el poder. Para la tradición occidental, el ojo ha funcionado como gestor y portador del conocimiento (Zafra, 2015); la ciudad, en su caso, ha actuado como promotora primera de las ideas de progreso, cultura y modernidad. No es extraño entonces que ambos se unan en la publicidad (gestora libidinal) para programar y mediatizar las vidas y deseos del ser humano a través de imágenes-mercancía que, en lugar de tejer genealogías históricas y construir un vínculo afectivo entre ciudadanos y lugares, estandarizan y programan sus experiencias y relaciones. Y por “imagen mercancía” entendemos tanto las postales que representan, en cadena, partes interesadas de la ciudad (catedrales y palacios), como los *souvenirs* que compramos y regalamos a nuestros familiares con la intención de hacerles saber que “estuvimos allí y nos acordamos de ellos” (Pacheco, 2023), aunque en ocasiones (no pocas) operen como un registro material del ascenso de capital cultural que nos confirió visitar sus escenarios.

Mapas y *souvenirs*, en tanto dispositivos que organizan visualmente las conexiones significativas de nuestras ciudades, ejercen una doble violencia sobre nuestra comprensión del entorno. En primer lugar, aíslan y concentran la parte por el todo. Sus elementos nodales: catedrales, museos y estatuas –fragmentos de poder simbólico– monopolizan y estructuran el interés público de la ciudad. En segundo lugar, y directamente relacionado con lo referido, estos dispositivos imponen una imagen tipificada de lo real, unificando, homogeneizando y empobreciendo nuestra experiencia y comprensión del mundo. “Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide, sino que reúne, comprime, reduce, escribe, dicta” (De Diego, 2008: 19). Basta coleccionar unos cuantos imanes para entender que, con independencia del lugar que representen, todos son, en esencia, indistintos.

En definitiva, el espacio urbano no se presenta a través de estos dispositivos como esa versión polifónica que elaboró Baudelaire (2021) y expandieron tantos otros poetas y escritores de la temprana modernidad europea como Walter Benjamin o Siegfried Kracauer, sino en una versión

descafeinada de su potencial político y estético.¹ En este sentido, y debido a su fuerte grado de desterritorialización, postales y *souvenirs*, al tratarse de dispositivos atravesados por lógicas de mercado, dispensan homogeneidad y estereotipia allí donde el fragmento de realidad que pretenden capturar es, en realidad, plural y diverso.

Para combatir lo expuesto, en *La performatividad de las imágenes* la filósofa Andrea Soto Calderón plantea que solo desgarrando las imágenes de “la lógica de la representación” y de “la soberanía del esquema” (2020: 28) podemos cuestionar las formas con las que presentan lo visible, con las que ordenan y disponen para nosotros un solo camino de legibilidad. Así, destituir el principio de unidad de las imágenes-mercancía que gobiernan, con sus figuraciones y esquemas únicos, nuestras posibilidades de sentir, pensar y hacer ha de ser uno de los fines del arte. Precisamente por ello, en un momento de saturación visual como el presente, la solución cultural no es acabar con las imágenes, sino, como bien consignara Georges Didi-Huberman (2010), “desgarrarlas”. En palabras de Soto Calderón: “Desgarrar la unidad sintética en la que se ha pretendido homogeneizar a las imágenes es devolverles su poder flotante” (2020: 23). Es decir, demostrar el poder diferencial que tienen para registrar y representar el mundo.

Siguiendo la tesis de Calderón, se ponen en el centro de esta investigación algunas poéticas que han disputado la imaginación colectiva de nuestras ciudades a la cartografía visual, y lo han hecho abriendo un cauce lingüístico a sus zonas yermas y soladas, o, como querría Soto Calderón, una escena a su esquema: “El esquema fija una imagen única, separando ficticiamente una imagen de todas aquellas que perviven en ella. La escena en cambio es siempre relacional” (2020). Como hizo Gordon Matta-Clark en el Manhattan de los años 70 con *Real Properties, Fake Estates* (1973), donde registró los espacios liminales y vacíos que conectaban construcciones y edificios –parcelas mínimas y residuales abandonadas por el Estado–, el discurso literario ofrece un contramapeo del espacio urbano que atiende las ausencias y blancos que el discurso

¹ La representación del poder resulta cada vez menos perceptible, pues su fuerza queda organizada y capturada en relaciones espectacularizadas que, como subraya Debord, controlan nuestro régimen de acción: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas a través de imágenes” (1999: 25). El estatismo de la representación visual, que esconde unos flujos de control cada vez más imperceptibles, nos envuelve y conduce a lógicas consumistas, dirigidas y pautadas, que arrastran al ser humano a experiencias empobrecidas de los espacios que transita.

visual (histórico, colectivo, estatal) ha vertido sobre la ciudad de nuestro tiempo.

Si el modo en que el poder se estatiza y exhibe en la ciudad es esencialmente visual –y sobre esto ya ha teorizado Rosler (2017)–, la literatura y, sobre ella, la poesía, por su tarea desde siempre con la imagen, puede intervenir y rearticular ese modelo de representación indiscutible que domina nuestra relación con el entorno. De acuerdo con lo expuesto, las poéticas de Casielles y Cumbreño operan desde la contravisualidad, definida por Ángela Martínez Fernández (2020) como la capacidad de presentar, de manera repolitizada, una versión compleja, plural y polifónica de las formaciones de lo real. En palabras de la investigadora: lejos de “reforzar recorridos ya pautados” (2020: 45), los discursos contravisuales ofrecen representaciones alternativas a las formas de ver dominantes.

Las obras de Casielles y Cumbreño revolucionan el mapa, esto es, disputan la verosimilitud de sus representaciones y componen rutas y escenarios alternativos. De este modo, permiten reenfocar aquellos lugares que permanecen borrosos e interesadamente en blanco para el capital y consiguen acercarnos, con mayor resolución, a aquellos espacios de la historia colectiva y de la memoria personal que han corrido el riesgo de no ser indexados. Si, como apunta el Consejo Nocturno,² “habitar cancela, en cierto sentido, toda cartografía” (2018: 98), el contramapeo es capaz de acoger la vivencia y la experiencia plural de los modos de habitar contemporáneos.

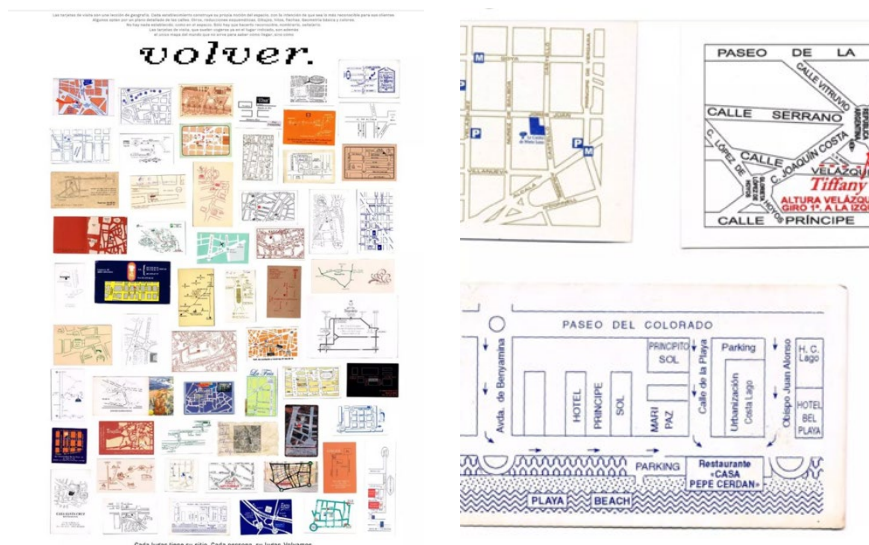
En las propuestas poéticas que analizamos a continuación se reflexiona sobre cómo se organiza, escenifica y, en definitiva, produce el espacio (Lefebvre, 2013). Todas ellas intervienen el mapa de lo real ofreciendo encuadres que revelan la falsedad de su montaje. De este modo, allí donde postales y mapas igualan las ciudades a cualquier precio, obras como *Las señales que hacemos en los mapas* y *Los mapas transparentes* elaboran un plano estético alternativo desde el que construir relacionamente la ciudad, a partir del cual rescatar los tejidos éticos de la memoria colectiva.

² El Consejo Nocturno es un colectivo posautorial mexicano, de naturaleza política similar al Partido Imaginario o al Comité Invisible, cuyas intervenciones consisten en favorecer el debate y la reflexión sobre la construcción de formas alternativas de vida en las metrópolis contemporáneas, así como en proveer infraestructuras de pensamiento crítico en momentos de crisis colectiva.

2. “BEYOND THIS PLACE THERE BE DRAGONS”. POESÍA Y CONTRAMAPEO EN LAURA CASIELLES

El lema “Beyond this place there be dragons” se trazó en los mapas del mundo anglosajón, impresos con anterioridad a la conquista de América, para designar el otro lado de lo conocido. Su lectura era síntoma de que el lector estaba ante un espacio “rastreado, inventariado, señalado o colonizado”. O simple y llanamente ante un territorio existente, pues allí donde no había trazo, el espacio no existía. Así ha funcionado la ciencia cartográfica hasta la fecha: como certificado, copia, “instrumento de poder” (Schögel, 2007: 16).

¿Pero es este el único espacio capaz de inventariarse? ¿Qué sucede con aquellas zonas temporalmente autónomas (Bey, 2014) que no codifica el mapa? ¿Y con el registro de aquellos lugares que se viven en tránsito? Sobre estos últimos espacios, el poeta e historiador del arte Juan de Salas ha elaborado una obra plástica que los reúne y convoca para dispensarles un relato. Su interés se centra en aquellos mapas de bares, restaurantes y hoteles que aparecen en el reverso de las tarjetas de visita. Una de sus muchas particularidades es que, como bien anuncia De Salas (2022), no son mapas concebidos para ir, sino para volver. Su mecanismo se invierte.



Volver. Juan de Salas, 2024. Fotografía(s) cortesía del autor.

Junto a De Salas, el interés de Casielles por intervenir la cartografía también encuentra su aplicación en el ejercicio plástico. La poeta acompaña su segundo libro de poemas, *Las señales que hacemos en los mapas*, con una serie de tarjetas, elaboradas gráficamente, con las cuales altera el carácter sucesivo del mapa a través de la yuxtaposición de distintos lugares vinculados con la historia del poemario. A continuación, referimos un ejemplo particularmente interesante por su superposición cartográfica de dos mapeos: uno correspondiente a un fragmento de Madrid, y otro perteneciente a la ciudad de Tánger.

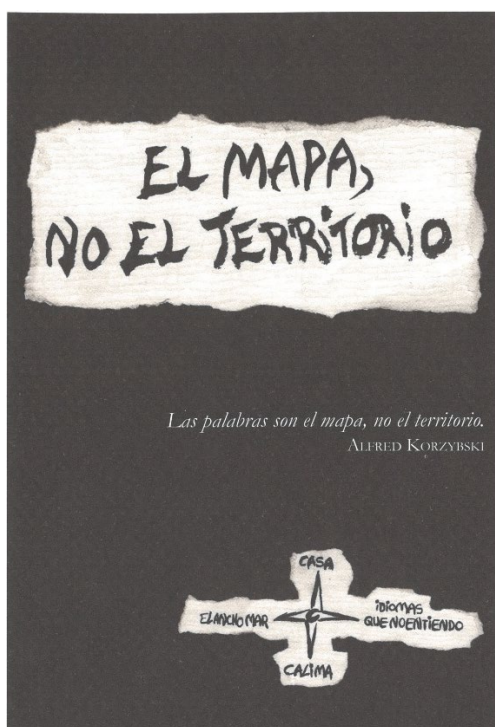


Tarjeta postal I. Laura Casielles y Libros de la Herida, 2014.

Fotografía extraída de “7 postales” (Libros de la Herida: s/p).

La imagen yuxtapuesta de ambos escenarios es intervenida con un verso del poemario: “¿Cómo se dice «gracias» aquí?”, lo que moviliza la estasis de la representación visual y vectorializa su sentido. Para Omar Ette, esta vectorialización del mapa solo puede producirse mediante la inclusión de “la historia colectiva” (2012: 20), ejercicio constante en la poética de Casielles no solo en este libro, sino a lo largo de toda su obra. En definitiva, y como bien resuelve Ette, “los espacios surgen solo a través de los movimientos” (2012: 19), de forma que únicamente “podremos comprender adecuadamente estos espacios [los espacios que articula el mapa] si analizamos la complejidad de los movimientos que los configuran y, con ello, sus dinámicas específicas” (2012: 20). Lo expuesto no deja de responder a la inclusión del relato afectivo dentro de sus marcos.

Tanto en la poética de De Salas como en la de Casielles los espacios de tránsito o “no lugares” (Augé, 2000) quedan, así, registrados. Pero no de manera definitiva ni capitular, tampoco poniendo de relieve su uniformidad, sino rescatando la vida –esa fuerza creadora, al decir de Rolnik (2019), susceptible de ser capturada por el capital– de sus formas. Ambos suspenden el ejercicio fijatorio de la cartografía, así como su pretensión de linealidad –esto es, de dirigirnos a un lugar determinado– y reevalúan sus posibilidades de significación en un ejercicio intermedial que acomoda y expande las posibilidades denotativas del cruce texto-imagen. Véase la siguiente tarjeta postal, donde Casielles parte de un verso del lingüista estadounidense de origen polaco Alfred Korzybski, quien estableció que nuestro conocimiento está limitado por la estructura de nuestra lengua, e inscribe otras coordenadas, es decir, señala otros puntos cardinales, otras direcciones de orden afectivo, en lo que aparenta ser una rosa de los vientos:



Tarjeta postal II. Laura Casielles y Libros de la Herida, 2014.
Fotografía extraída de “7 postales” (Libros de la Herida: s/p).

Sin embargo, este no es el único tipo de intervención estética que practica Casielles sobre el espacio. Si nos adentramos en *Las señales que hacemos en los mapas*, pronto nos daremos cuenta de que la expresión de esas interzonas se resuelve de manera ligeramente distinta. Cuenta de ello da el poema que abre el libro: “Tánger – Casablanca. Postal”, donde la poeta recoge distintas escenografías del trayecto que media entre ambos enclaves bajo la insistencia anafórica de que “fuera, el paisaje, es cierto”, como recordatorio de que el orden de lo representado no siempre es honesto.

En este poema, asistimos a distintos encuadres sobre motivos y escenas de la naturaleza cotidiana (mulas, carros, eucaliptos, un río) que parecen sucederse vertiginosamente al otro lado del tren, mientras “por dentro, la realidad exige / atención y energía” (2014: 12). De este modo, al tiempo que en el exterior del tren la vida acontece vertiginosamente, en el interior las individualidades se estrechan y se comparten (una madre alimenta a su hijo, las familias atardecen juntas). Interior y exterior, como planos superpuestos, se dan la mano hasta que una intuición rompe el paisaje. Entonces, la poeta concluye: “Pronto, este trayecto será cubierto / por una línea extranjera de alta velocidad. // Te dices es urgente decidir / hacia qué lado queremos tratar de inclinar / la balanza de las palabras” (2014: 12).

Como si la escritura fuese una herramienta capaz de articular la acción política y la memoria, y nosotros los encargados de decidir sus fragmentos, así sucede “Tánger-Casablanca (postal)”, poema con el que parece subrayarse –su título así lo indica– que frente al paisaje presuntamente universal que encuadran y difunden las postales turísticas, el poema funcionaría como esa “postal desgarrada” que extrae su parte de honestidad a la imagen. De este modo, Casielles se desdice y desvincula de las pretensiones de la postal o de cualquier otro dispositivo encargado de dirigir y filtrar la experiencia y, frente a ello, arma un inventario de escenas y motivos capaces de desdecir la pretensión de unicidad que establece la imagen.³

³ Esta reflexión parece sustentarla y compartirla el poema “Tánger II”, donde Casielles, de nuevo mediante el recurso paralelístico del enunciado “Tánger se parece a”, va conformando un inventario de ciudades: Lima, Cádiz, Orá, Palermo, Alejandría, Almería que se parecen a Tánger en el aire del puerto, el caos, las fantasmagorías, la sensación de familiaridad, el tiempo. Es decir, la relación excede el orden de lo visible, pues se trata

Otro poema que funcionaría como contramapa o lectura a contrapelo (Benjamin, 1995: 53) del espacio es “Tánger (I) Intrépidos viajeros del extranjero abismo”, donde la poeta vuelve a cuestionar la funcionalidad de la cartografía y su tasación de nombres porque reconoce la inutilidad que dicha proyección cerrada y monolítica detenta para la experiencia del viajero. Allí, leemos: “Expertos en hoteles / que dejaron marcados con sus juegos, / no conocieron por su nombre / ninguna ciudad: / conocieron / el corazón de todas las ciudades / en su común idioma. / Sabían encontrar el norte / con viejos instrumentos”. El viajero, para Casielles, siempre se mueve desde el origen; es decir, desde la historia personal, de ahí que la amnesia temporal y el filtro de inmovilidad temporal que suministran los mapas no responda a la inquietud ni al corazón de sus viajes.

Este poema culmina con una reflexión de orden visual particularmente reseñable: “En una ciudad que apenas vieron / se contaron / secretos imposibles; / se arrancaron el miedo en un puerto / entre dos continentes: / corazón sin mapa, sus pasajes / vestían runas y signos”. De los versos referidos extraemos otra lectura importante: “apenas ver” permite conocer con más rigor, en tanto la visualidad, a través de distintos dispositivos (mapas, postales, *souvenirs*), mediatiza nuestra vivencia. En este sentido, apenas ver o mirar de soslayo permite conocer y experimentar con más franqueza aquellas zonas que no ocupan los centros de representación. Precisamente porque mirar desde la oblicuidad ilumina zonas que el régimen ocularcentrista contemporáneo ha mantenido en la sombra.

Sobre este punto, conviene traer a colación *Arena en los ojos* (2024), último ensayo de Casielles, donde la poeta pone en cuarentena algunos de los discursos que, a modo de fotograma incuestionable, se han proferido sobre Marruecos y el Sáhara Occidental en el ámbito español. La rigidez conceptual con la que imaginamos esos lugares se desmonta en el libro mediante un discurso teórico atravesado por el testimonio. De este modo, Casielles desacredita el valor que concedemos a la mirada colonial del pasado franquista, que no concibe actuar desde la incomodidad ni la autocrítica. La arena en los ojos, motivo sobre el que la poeta reflexiona en la introducción del estudio, vendría a subrayar esta necesidad de incomodar la mirada y así ofrecer una lectura más atenta y abierta a la significación local y relacional de los escenarios de colonización.

de elementos que, en su mayor parte, no pueden percibirse a través de la mirada, sino que activan otros sentidos.

Uno de los poemas nucleares de *Las señales que hacemos en los mapas*, “Asilah: había leído sobre este lugar antes de venir”, da sobrada cuenta de nuestra tendencia a promover y perpetuar una mirada colonial:

Al llegar a la ciudad buscamos primero
la imagen conocida del monumento clave:
la celebramos, la fotografiamos.
Nos asustan en cambio los barrios de las afueras

Compradores de sueños que pretenden
que el lugar se parezca a su estampa,
la gente a su prejuicio.
Hay guías para todo: deseamos
que el amor sea como en la novela,
el cuerpo como en el anuncio

Al mar vamos por naranjas,
y si la mar no las tiene,
conseguimos con un poco de tiempo
que se llene
de fruterías.

Turistas de la vida y de la suerte,
vagamos por esta hermosa ciudad
sin dar tregua a lo cierto:
enfrascados en rutas y en mapas,
intentamos encontrar el café con encanto y con vistas.
Olvidamos mirar a dónde van a dar
las callejas, las ventanas, los abismos.

¿A qué tendremos miedo si no es
a lo que nos dijeron que debíamos tenerlo? (Casielles, 2014: 47).

Este poema pone en el centro de su mensaje la perversidad que presentan las imágenes-mercancía para nuestro imaginario, en tanto nos inclinan a buscar o esperar algo que probablemente no exista ni para la vida local del enclave visitado ni para nosotros. Tendemos a construir ciudades-estampa reproduciendo rutas y sueños prefabricados. De este modo, olvidamos aquellos espacios que quedan fuera de foco, los que conducen al verdadero corazón de la experiencia urbana.

En definitiva, *Las señales que hacemos en los mapas* parece compartir con otros poemarios de su tiempo, como *Las cañadas oscuras* (2023) de Juan Gallego Benot, el cual aborda los procesos extractivos de la población gitana del barrio sevillano de Triana, o el ya citado *Los reales sitios* (2022) de Juan de Salas, en el que se propone un contramapa afectivo del Madrid de los PAU (Programas de Actuación Urbanística), una importante labor de justicia epistémica con los enclaves y lugares que conforman una vida (Fricker, 2017). Por otra parte, de acuerdo con Judite Rodrigues (2023: 98), Laura Casielles comparte con toda una estela de jóvenes escritores, comprometidos con los movimientos de protesta del 15M, un activismo estético al servicio de la razón política que, en el caso particular de la poeta, se concreta en un interés especial por la Primavera Árabe.⁴ Cuenta de ello su trabajo como directora en el documental web *Provincia 53. Memorias cruzadas. Sáhara Occidental* (2019), donde elabora un retrato del lugar a partir de testimonios locales.

Frente a la amnesia afectiva y la desmemoria histórica que construyen las imágenes-mercancía que se vierten sobre el espacio urbano de la contemporaneidad, Casielles reivindica “la mirada atenta”: “Nunca se mira con suficiente atención / la ciudad en la que se vive” (2014: 68). Como la “imagen pobre” teorizada por Steyerl (2014: 34), una imagen móvil, de baja resolución, que pasa de mano en mano, de puerto IP en puerto IP, alterada y manoseada, pero aun así capaz de apelar a quien la recibe, así ha de estructurarse el relato de lo visible: “Los lugares se construyen también / con el contorno borroso de todos los sitios en los que no estamos” (2014: 68).⁵ En línea con las investigaciones de Sheila Pastor (2013) sobre el devenir del viaje en el siglo XXI y el paradigma de movilidad que las caracteriza, Laura Casielles reivindica “vivir / en estado de viaje”, pero para ello es preciso y necesario “mirar / con atención” (2014: 72). Solo así podremos desestabilizar las rutas imaginarias, banales y prejuiciosas que arrastran consigo las imágenes reproductivas (mapas, postales, *souvenirs*) y construir una historia plural que vectorialice el mapa de nuestras ciudades.

⁴ Para una lectura de la obra de Casielles con relación al paradigma de “movilidad generacional” que atravesó a los jóvenes escritores de los 90, véase Romero (2018).

⁵ Sobre aquellos lugares no transitados, no vistos, no huellificados, intactos, versa el poema “Salé” (Casielles, 2014: 69).

3. “HIC SUNT DRACONES”. *LOS MAPAS TRANSPARENTES* DE JOSÉ MARÍA CUMBREÑO

Las conocidas palabras de Arquímedes “dame una palanca y un punto de apoyo y te moveré el mundo” ponen en el centro las tres variables que operan cuando se trata de fundar un orden espacial: una herramienta, una superficie susceptible de acoger un trazado y una alteración en la perspectiva. Con una fuerte desconfianza en las representaciones con las que se diseña nuestro mundo, se escribe *Los mapas transparentes* (III Premio de Poesía Antonio Ródenas García-Nieto), un título fuertemente contradictorio desde que Borges anunciase en “Del rigor en la ciencia” (1960: 103) la necesidad de encontrar un mapa total que represente fiel y totalmente el territorio.

Sin embargo, el objetivo de este libro no es, como bien podría anunciar su título, afirmar que los mapas son diáfanos o cristalinos, sino realizar una radiografía crítica del mapa que permita al lector ver a través de sus opacidades, esto es, volverlos transparentes o, como bien ha sintetizado Cumbreño en unos versos sintomáticos de la praxis crítica del libro, “pintar un cuadro que reproduzca / el reverso del cuadro” (2023: 17); “trabajar en lo que se ve / para mostrar lo que no se ve” (Cumbreño, 2023: 18). Por eso el poeta desgrana en aristas las leyes del mapa y divide el poemario en cinco secciones: “mapa mudo”, “mapa político”, “mapa físico”, “mapa de tránsito” y “planisferio”, porque advierte la polisemia del término mapa, reconociendo que cada uno ofrece su particular lectura de la realidad.

A través de una sucesión indeterminada de poemas que carecen de título, lo que conecta formalmente el poemario con el motivo explorado (en los mapas resulta difícil delimitar o establecer cuál es el principio y cuál el final de todo trayecto), la ruta que realizamos por los versos que lo conforman es, desde el inicio, un trayecto consciente. Atravesar un mapa, del mismo modo que fundarlo, implica tomar partido:

Habrà que decidir
qué zona del mundo
colocaremos en la parte superior,
qué contaremos
y qué nos callaremos,
cuánto de nosotros mismos
estamos dispuestos a enseñar (2023: 20).

Sin embargo, en un mundo dislocado o fuera de quicio, quizás la pregunta por la morfología del mapa resida en cuestionarnos cuál es su lenguaje y de qué formas se establece y estructura. En línea con lo señalado en la introducción de este estudio a propósito de la geografía como escritura de mundo, Sandra Benito Fernández ya ha subrayado, a propósito de la obra de Cumbreño, la importante “filiación entre escritura y geografía” (2024: 162), que no son sino un mismo ejercicio de inscripción simbólica, de disputa y orden por el afuera. Para el poeta extremeño, el mapa es un ejercicio lingüístico en el que las fronteras son performativas: “las dobleces del papel / coinciden con las fronteras” y por tanto se crean a través del lenguaje, de ahí que el trabajo con el territorio sea un trabajo de disputa por el lugar de enunciación. No obstante, uno de los principales inconvenientes a la hora de sortear las direcciones del mapa es que nacemos a ellos antes que a la palabra: “Los mapas existen / antes que las palabras” (2023: 27). Y nadie nos enseña a (des)andar sus conexiones, las cuales estructuran, irremediabilmente, nuestra forma de construirnos los posibles.

Las maneras que el instrumento cartográfico tiene de disponer lo real fabrican inmovilismo, pues en ellas no caben la narración ni la movilización significativa, sino la taxonomía. Así, todos los países y continentes, bidimensionados en el dibujo, son políticamente neutrales para el ojo. El poeta se percata de esta perversión visual mientras advierte la forma en que su hija estudia: “En el libro de texto de mi hija / se recomienda leer / manteniendo / una distancia adecuada / con respecto al libro / que se esté leyendo [...] La distorsión de la lente / el fondo neutro” (2023: 27). Así se ha construido el discurso histórico-científico, desde los presupuestos de distancia y objetividad con lo trabajado, algo que el padre descubre como falso una vez se acerca al libro de su hija y reconoce la distorsión del punto de vista frente a ese “presunto” fondo neutro.

El mapa como herramienta de control y disuasión ha sido una constante histórica y notables ejemplos lo corroboran. Durante la segunda mitad del siglo XX, el KGB remodeló todos los mapas que iba encontrando con el fin de desorientar al enemigo y poder evitar el mayor número posible de bombardeos. Esta estrategia de control derivó tanto en una confusión como en una pérdida de sentido del lugar y la pertenencia entre los autóctonos (Cumbreño, 2023: 28). De acuerdo con lo expuesto, la distorsión de los lugares que conforman un espacio activa la siguiente pregunta: ¿es posible reacomodar simbólicamente el mundo con las

manos? La respuesta, para Cumbreño, es clara: no hay articulación ni lectura del mundo que no sea el resultado de una ficción.

En los mapamundis que se usan en las escuelas de Estados Unidos (los Rand McNally), Estados Unidos se representa en el centro.

Los que se utilizan en Europa sitúan a Europa en la parte central.

Para los rusos, el punto medio está en Moscú, por lo que el continente americano aparece desplazado y más estrecho de la cuenta.

Desde la perspectiva de los chinos, el eje se encuentra en el océano Pacífico, lo que acentúa la curvatura de los extremos y da la sensación de que Europa Occidental y Estados Unidos se hallan mucho más lejos de China de lo que están en realidad.

Los australianos (los Upside down World Maps) ponen al resto de los continentes cabeza abajo

Nueva Zelanda suele quedarse en las esquinas de casi todos los mapamundis. Incluso en muchos de ellos ni siquiera aparece (2023: 32).

Pero si todo mapa es ficción, conviene preguntarse por qué no fundir unas líneas con otras y hacer que el mundo descanse en lo próximo. Si el mapa, hasta ahora, ha sido empleado como instrumento para medir distancias y posicionar puntos de poder estratégicos, qué pasaría si la ficción sirviese para alterar las fronteras; qué sucedería si cerrásemos el mapa sobre sí y de repente las categorías quedasen sumergidas unas en otras.

Si se aprende a doblar un mapa
correctamente
al menos durante el tiempo
en que permanezca plegado,
allí será aquí,
algunos ríos dejarán
de ejercer de frontera
y servirán sólo
para bañarse
e incluso habrá desiertos
que por fin conozcan el mar (Cumbreño, 2023: 31).

Sobre este punto cabe rescatar las diferencias aplicadas por Bruno Latour entre los mapas miméticos, aquellos que funcionan como una copia exacta del espacio representado, y los mapas navegacionales. Estos últimos, aunque pensados y concebidos en el medio digital, vendrían a

revelar otras posibilidades para el instrumento cartográfico, posibilidades que no tienen que ver ni con un cálculo estratégico de distancias ni con la reproducción a escala de una cadena de producción que opera en nuestra realidad. La concepción de que todo mapa trabaja de manera mimética se tiene, en palabras del filósofo, porque hemos confundido dos significados enteramente diferentes de la palabra “correspondencia”. La primera parece descansar en la voz *resemblance*, esto es, en la vinculación entre dos elementos (sea este un signo en el mapa y su equivalente en el territorio o la transferencia entre mundo y palabra: *words and worlds*); y la segunda se relaciona con la voz *relevance*, que permite a un viajero alinear sucesivos puntos para realizar una trayectoria. Mientas que aquella supone un “salto mortal” entre un nodo y otro, esta última se relaciona con la palabra “deambulación” e implica el recorrido por varios puntos aun sabiendo que, como poco, existe un vacío, un hueco entre ambos. Las dos juegan con la misma categoría, pero mientras una, la primera, se funda en la limitada pregunta de si el mapa es similar al territorio, la otra nos permite alejarnos de ella y realizar una reflexión más rica, que tiene que ver con recorrer la cadena de producción que ha estado asociada con el mapa y problematizarla desde dentro (Latour, 2010: 586). Esta segunda es la que sustenta el contramapa.

La siguiente sección del libro, “Mapa físico”, parte de una tesis capital que se suma a las anteriores, y es que existe una diferencia clara entre “espacio” y “distancia”. El espacio, pues, preexiste a la distancia, lo que indistintamente podría formularse como “un lugar es más antiguo que el mapa que lo representa” (Cumbreño, 2023: 39). El ser humano mide el mundo en función de los enclaves afectivos que reconoce en él. “Una mujer se arrodilla / ante una piedra horadada. / Un grupo de hombres vestidos de blanco / venera una gran roca plana”. Estos son los gestos que fundan el lugar y que más tarde empleamos para trazar sobre él una ruta:

O borrar para escribir
donde otros
ya habían escrito
o esforzarnos por leer a oscuras
los dibujos de los que han pasado por este lugar
antes que nosotros,
tratando de saber
no sólo cómo llegar a un sitio,
sino también qué encontraremos

allí (2023: 44).

Margaret McCollum⁶ va todos los días a la estación Embankment de Londres para oír por megafonía las advertencias a los viajeros que grabó su marido. Oswald murió hace quince años, pero venir aquí y oír de nuevo su voz supone para mí un consuelo. A veces he perdido un par de trenes con tal de poder escucharlo (2023: 45).

Este tipo de inclinaciones y maneras alternativas de vivir el espacio, así como su posterior registro, es lo que reconocemos por contramapeo: establecer enclaves significativos allí donde sobre la planicie solo se revela una única línea recta incapaz de detenerse. Los ejemplos citados revelan las partes no contadas de la historia, los vacíos interesados del discurso, las formas escasamente atendidas a la hora de (re)articular los visibles. Y ponen en el centro la capacidad que tiene la literatura de activar nuestra “imaginación material” (Soto Calderón, 2022). Si entendemos la materialidad, en palabras de Calderón, como “fuerzas actuantes que configuran lo que entendemos por realidad”, una imaginación material sería aquella capaz de ensayar “procesos de articulación diferenciantes” (2022: 96) que modifiquen los “modelos de comprensión, creación y organización de lo viviente” (2022: 97). Activar este tipo de cambios es posible a través de conexiones y estrategias relacionales alternativas a las dominantes. Y es que toda relación, al decir de Berger, “implica una acción” (2024: 17).

La poesía de Cumbreño funciona, de este modo, como un “espacio relacional”, en terminología de David Harvey (2012). Para el geógrafo británico, existe una tipología de perspectivas sobre el espacio que nos ayuda a comprender cómo se ha entendido e interpretado el a lo largo de la historia. Al espacio absoluto, sostenido por Newton, y al espacio relativo, conceptualizado por Einstein, se sucede una concepción relacional del espacio, cuyas coordenadas nos facilitó Leibniz. Entender el espacio de manera relacional implica, entre otras cuestiones, abrazar y

⁶ Margaret McCollum ha pasado a la historia por el gesto de amor cotidiano que desarrolló tras la muerte de su marido, Oswald Laurence, quien en el año 1950 grabó la conocida advertencia “Mind the gap, please” del metro londinense. Tras su muerte, y hasta que sustituyeron la voz del actor por la de un sistema tecnológico, la londinense bajó cada día a la estación de metro más próxima a su casa, Embankment, para escuchar la voz de su marido. Hoy, conocida la historia de McCollum, la empresa de transportes preserva la voz de Laurence únicamente en aquella parada de la “Northern Line”.

reconocer los procesos de pensamiento analógico. De acuerdo con Harvey, nuestra cabeza puede trasladarnos a un espacio alternativo al que ocupa nuestro cuerpo, pero ambos confluyen en el presente. Esta concepción en la que lo matérico y lo mítico/simbólico se encuentran es la que pone sobre la mesa Cumbreño al representar espacios tangibles y colectivos que están atravesados por lógicas afectivas individuales y comunitarias.

En definitiva, como bien se demostró con *Estrategias y métodos para la composición de rompecabezas* (2008) o *Las ciudades de la llanura* (2000), la pluma de Cumbreño presenta un pulso constante en su tarea de reescribir las formas materiales de nuestro mundo, revelar las zonas en sombra, desconfiar de la totalidad de la representación que tenemos de lo real y, en definitiva, imaginar un mundo abierto al cambio, capaz de alterar sus piezas. La poesía tiene mucho que decir sobre esto último, pues, desde siempre, su tarea ha consistido en remodelar las conexiones que traducen nuestro mundo y facilitar otras vías hermenéuticas de acceso a sus inscripciones.

ALGUNOS APUNTES A MODO DE CONCLUSIÓN

Miramos, diariamente, superficies que no son neutras, pero que se imponen como tales. Esos fondos difíciles de desentrañar, por su pátina monocromo, son imágenes artificiosas que en absoluto representan la densidad afectiva de nuestras ciudades. Los problemas de la observación directa, esto es, de asumir cierta toda imagen, conducen a que interpretemos el mapa como una superficie que (se) adecúa exactamente (a) la realidad y no como el resultado de una contaminación.

El contramapeo, entendido como actividad de disputa por los escenarios que conforman un lugar –esto es, concebido en tanto apertura de las representaciones de un determinado enclave– ya ha ocupado los anales de la historia del arte. Cuenta de ello dan creadores como Sol LeWitt, Stanley Brouwn o Jan Dibbets, quienes han ofrecido contravisiones en el medio plástico de la ciudad de Ámsterdam (Gómez Galera, 2018), o movimientos artísticos como la Internacional Situacionista, cuyos agentes buscaron interponerse a las visiones de la ciudad racionalista de Le Corbusier. Como bien subraya la artista norteamericana Martha Rosler con relación a la fórmula artística de los ahijados de Lefebvre, la deriva, que consistía en un deambuleo ininterrumpido por espacios aleatorios: esta “no buscaba una *visibilidad*

ante los otros, sino que se trataba de una libertad respecto del control burocrático” (2017: 85).

El poema, como el deambuleo codificado por los situacionistas, pone en el centro la trayectoria errante y hace de ella un contramapa a través del cual es posible recuperar dos motivos centrales que han quedado fuera de la disciplina cartográfica: la experiencia y el fragmento. Frente al esquema, el contramapa recoge la escena, y frente al encuadre, pone en el centro su condición de montaje. Vectorializa la vivencia y enriquece los estratos de la memoria. Su campo de acción es el recorrido, la trayectoria, pero nunca como una línea de destino indiscernible, sino como una flecha capaz de relanzarse hacia otros lugares.

En definitiva, ejemplos como los de Casielles y Cumbreño revelan que la poesía del medio analógico también tiene un papel notable en el desmantelamiento de la perversión representativa y en la construcción de paisajes alternativos. Sus respectivos lenguajes, pese a construirse a partir de una tradición intertextual notablemente disímil –Casielles se inclina por un diálogo con poetas que escriben desde la herida colonial; Cumbreño, en cambio, por la tradición literaria europea interesada en el viaje–, coinciden en rescatar una voz literaria sobresaliente en su búsqueda por encontrar un espacio de relación afectivo. Hablamos de Adrienne Rich, cuyos versos actúan como puerta de entrada a ambos poemarios, lo que indica el horizonte compartido de ambas escrituras. En *El sueño de una lengua común*, la poeta norteamericana manifestó su interés por construir con la poesía una lengua armoniosa, creativa, capaz de levantar un mapa de posibles donde no operase la violencia. Esa lengua es, en definitiva, la que intenta articular el contramapa.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.

Baudelaire, Charles (2021), *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor.

- Benito Fernández, Sandra (2024), “Los mapas transparentes, de José María Cumbreño”, *Paraíso. Revista de poesía*, 24, pp. 162-163.
- Benjamin, Walter (1995), *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Chile, ARCIS-LOM.
- Berger, John (2024), *Siempre rojo. Ensayos sobre el mirar*, trad. de Moisés Puente, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bey, Hakim (2014), *Zona Temporalmente Autónoma*, trad. de Valentina Maio, Madrid, Enclave.
- Borges, Jorge Luis (1960), *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.
- Casielles, Laura (2014), *Las señales que hacemos en los mapas*, Sevilla, Libros de la Herida y La palabra itinerante, S.L.
- Casielles, Laura (2024), *Arena en los ojos. Memoria y silencio de la colonización española de Marruecos y el Sáhara Occidental*, Guadalajara, Libros del K.O.
- Consejo Nocturno (2018), *Un habitar más fuerte que la metrópoli*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- Cumbreño, José María (2023), *Los mapas transparentes*, Valencia, Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2010), *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Ad Litteram/CENDEAC.
- Debord, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- De Diego, Estrella (2008), *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela.
- Ette, Ottmar (2012), “Mobile mappings y las literaturas sin residencia fija: perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo”, en Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje*

- dominante*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-33.
<https://doi.org/10.31819/9783954870172-002>
- Fricker, Miranda (2017), *Injusticia epistémica: El poder y la ética del conocimiento*, trad. de Ricardo García Pérez, Barcelona, Herder.
- Gómez Galera, Esmeralda (2018), “La ciudad y sus mapas: representaciones cartográficas de Ámsterdam en el arte conceptual”, *La tercera orilla*, pp. 19-26. <https://doi.org/10.29375/21457190.3271>
- Harvey, David (2012), “La geografía como oportunidad política de resistencia y construcción de alternativas”, *Revista De Geografía Espacios*, 2 (4), pp. 9-26. <https://doi.org/10.25074/07197209.4.339>
- Latour, Bruno (2010), “Entering a risky territory: space in the age of digital navigation”, *Environment and Planning D: Society and Space*, 28, pp. 581-599.
- Lefebvre, Henri (2013), *La producción del espacio*, trad. de Emilio Martínez, Madrid, Capitán Swing.
- Libros de la Herida (s/f), “7 postales”, Las señales que hacemos en los mapas: EXTENSIONES, en <https://enlosmapas.net/7-postales/>
- Martínez Fernández, Ángela (2020), *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase* [Tesis doctoral]. Universidad de Valencia. Repositorio institucional de la Universidad de Valencia.
- Pacheco, Anna (2014), *Estuve aquí y me acordé de nosotros*, Barcelona, Anagrama.
- Pastor, Sheila (2023), *No esperes de mí los mapas: Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Rodrigues, Judite (2023), “Des lieux et des liens: du décentrement à l’engagement dans la poésie de Laura Casielles”, *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 405, pp. 97-119.

- Rolnik, Suely (2019), *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón.
- Romero, Pablo (2018), “Poéticas de la ‘movilidad exterior’: una hermenéutica para el sujeto migrante en la poesía de Laura Casielles y Martha Asunción Alonso”, *Estudios de Literatura Comparada*, 2, pp. 32-38.
- Rosler, Martha (2017), *Clase cultural. Arte y gentrificación*, trad. de Gerardo Jorge, Buenos Aires, Caja Negra.
- Schögel, Karl (2007), *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Siruela.
- Soto Calderón, Andrea (2020), *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Soto Calderón, Andrea (2022), *Imaginación material*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Steyerl, Hito (2014), *Los condenados de la pantalla*, trad. de Marcelo Expósito, Buenos Aires, Caja Negra.
- Valgañón, Sergio. H. (2023). “Juan Gallego Benot: «El fin del turismo llegará cuando veamos que todas las ciudades tienen lo mismo que ofrecer»”. *El Periódico de Aragón*, en <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2023/10/07/juan-gallego-benot-turismo-llegara-93067988.html>
- Zafra, Remedios (2015), *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni.