
**SIEMPRE NOS QUEDARÁ GOOGLE EARTH:
MAPAS DIGITALES Y SUSTRACCIÓN DEL TERRITORIO
EN LA NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA***

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid

En un texto titulado «La ciudad de ensueño», escrito en 1997, Marc Augé comienza ironizando sobre ese manoseado cliché de «París siempre será París» (precedente del cinematográfico «Siempre nos quedará París»), para seguidamente dejar a un lado su habitual discurso ensayístico y entregarse a un ejercicio de ficción en forma de distopía clásica, dentro de la más popular tradición orwelliana. En ella se nos traslada a un futuro París del año 2040 sobre el que se cierne una terrible amenaza. Pero en contra de lo esperado, esta nada tiene que ver con «poluciones o contaminaciones atmosféricas», sino con «el rigor del sistema técnico y económico a que solemos entregarnos sin reservas» (Augé, 2008, p. 135). Para el antropólogo francés, dicho sistema más que una fatalidad en sentido estricto, es una suerte de «segunda naturaleza» en la que pronto nos habríamos de ver instalados. En ese breve relato distópico, pergeñado a finales del siglo pasado, ya casi nadie vive en París, mientras que la ciudad extramuros se ha extendido en todas las direcciones. La vieja ‘ciudad del amor’ ha sucumbido en manos de la Compañía Disney, responsable de un espectáculo permanente llamado «París en las cuatro estaciones». Los antiguos y míticos cafés de París han sido reemplazados por réplicas exactamente iguales a los originales. Y para todos aquellos habitantes del extrarradio que se sientan fatigados, en las entradas de la ciudad se han instalado gigantescas pantallas en las que la imagen del espectáculo urbano se ofrece en tres dimensiones.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref.: PID2019-104215GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Aunque entonces Augé también se mostró consciente de que la función creciente de las imágenes estaba incrementando ese efecto de espectacularización de la realidad (2008, p. 58),¹ en su opinión parece que era todavía la industria del turismo la primera responsable de la ficcionalización del mundo, de su aparente desrealización. Acuña entonces el término de *ciudad-ficción*, para referirse a la conversión de la gran ciudad en un espectáculo para todos aquellos que habitan «fuera de la ciudad» o, mejor aún, «fuera de escena» (2008, p. 128). Pero lo que todavía no podía adivinar Augé a finales del siglo xx es que, gracias a determinados avances tecnológicos, entre los que ocupa un lugar preminente la propagación de los mapas digitales, ya nada queda «fuera de escena», ni excluido de eso que tendemos a considerar el espacio urbano o social. La catastrófica premonición, que ubicaba en 2040, se ha adelantado y quizás de una forma todavía más siniestra a la imaginada.

Así, si los discursos sobre el Antropoceno no dejan de alertarnos sobre nuestra responsabilidad en la inminente destrucción física del planeta Tierra, con incontables representaciones en la ficción audiovisual, literaria y plástica de las dos últimas décadas (Montoya Juárez, 2023; Ottmar Ette, 2023), otra amenaza, de «segunda naturaleza» como diría Augé, la de la sustracción del propio territorio en aras de su casi imperceptible reemplazo por su representación virtual, planea sobre nosotros. Por supuesto, también esta segunda amenaza, a la que dedicaré este trabajo, lleva años alarmando a los más apocalípticos (Virilio, 1999) e inspirando infinidad de representaciones en la ficción. Pero lo realmente interesante es comprobar cómo una y otra no siempre aparecen desligadas. Graciela Speranza editó en 2019 un volumen colectivo, titulado *Futuro Presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*, en el que se propone poner en relación esa recurrente distopía de la destrucción del planeta en manos de los hombres con nuestra progresiva inmersión en un mundo digitalmente administrado: «Si las reunimos —argumenta Speranza— es porque ambas responden a fenómenos y procesos que, aunque han transformado de manera sustancial nuestra relación con el mundo, enmascaran sus causas y la verdadera dimensión de sus efectos, y operan a una escala global que nos empequeñece, nos paraliza o nos deja inermes» (2019, p. 12).

A partir de la intrínseca vinculación que existe entre esas dos amenazas, podríamos argumentar que, si la réplica virtual del planeta nos impide proyectar una mirada directa y ‘real’ sobre el mismo, nuestra toma de conciencia sobre su destrucción ‘real’ también quedará progresivamente imposibilitada. En 2022 el escritor español Jorge Velasco publicó un libro de poesía titulado *Nostalgia Goo-*

¹ De hecho, en *El viaje imposible* Augé incluye una sección titulada «Clisés» donde publica una serie de textos que escribió para acompañar a las imágenes de unos cortometrajes realizados por la cineasta Catherine de Clippel. Se trataba de una serie de películas breves en las que ellos mismos desempeñaban el papel de turistas o visitantes de algunos lugares emblemáticos (2008, p. 17).

gle Earth. La obra se estructura como un libro de viajes, dividido en las secciones «Intertrópico», «Desiertos zonales», «Más allá del trópico», «Latitudes medias», «Solsticio / Equinoccio (otoño)» y «Círculos polares». Bajo cada uno de los títulos de los 28 poemas que componen el poemario aparece entre corchetes la clasificación climática de esa zona según Köppen. Los poemas despliegan un inmenso abanico de los males que nos asolan, de los irresponsables modos de vida de las sociedades occidentales y de nuestra impune falta de conciencia ecológica. Encontraremos así textos dedicados al cambio climático, a la imborrable huella dejada por el sistema capitalista sobre el planeta (con mención explícita de muchas marcas comerciales), a la quema de los bosques, a la sequía, a la explotación sin control de los recursos naturales y, sobre todo, la que el mundo desarrollado hace impunemente del mundo subdesarrollado, a la contaminación, a los vertidos, al mar convertido en vertedero, a los emigrantes ahogados en el mar, a las bombas nucleares o a los efectos del turismo y la globalización. Pero, más allá de ese abanico de fatalidades, lo que realmente me interesa destacar ahora es el título del poemario y las continuas alusiones en él a herramientas como *Google Earth* o *Google Maps*. Se trata de dar cuenta de la ceguera de estas aplicaciones, que supuestamente todo lo ven, para ver lo que ‘realmente’ está pasando en la Tierra. Incluso se menciona a la aplicación Tripadvisor, con su consiguiente contemplación del mundo en píxeles, en pantallas, como cómodo reemplazo de la observación directa y real de lo que realmente sucede.²

El último poema del libro se dedica a la «Antártida». En este caso, en un gesto esperanzador, el texto ha sido sustituido por un signo de interrogación. Quizás esa incógnita aluda a la posibilidad de ser este el único territorio sin conquistar y aún sin estropear, el único rincón de la Tierra que aún queda fuera del foco panóptico de las aplicaciones satelitales.

VIAJAR SIN VER

En la última literatura en lengua española abundan los títulos de obras de ficción o libros de viaje (la frontera entre ambos tiende cada vez a ser más lábil) que dan cuenta de la actual ‘imposibilidad del viaje’ al haber sido este reemplazado por un ‘hiperviaje’: un viajar a saltos, recorriendo el espacio como quien navega por los links de la pantalla, y en el que los espacios de tránsito entre uno y otro nos han sido sustraídos. Se trata para muchos autores de una forma pervertida del viaje, en la que la natural correlación entre tiempo de desplazamiento

² Desde el mundo del arte, algunas propuestas han dado irónicamente la vuelta a este planteamiento. Así, por ejemplo, la *performance* de Mario Santa María *Internet Tour* (2018-2023) (<https://internetour.com/>), que consiste en un recorrido turístico real por diferentes enclaves del planeta, centrado en el fenómeno de internet. En las diferentes paradas que hace el bus cargado de turistas estos pueden comprobar sobre el terreno los estragos ecológicos causados por las infraestructuras físicas de la red y el sistema de telecomunicaciones.

to y espacio transitado ha sido abolida. El incremento en la velocidad de los medios de transporte amenaza con alcanzar la inmediatez absoluta. Naturalmente, en aras de esa misma inmediatez, los mapas digitales han conseguido llevar al terreno del absurdo o la inutilidad el propio acto del desplazamiento físico. En un reciente estudio, Sheila Pastor (2022) da cuenta de un nutrido corpus de libros en lengua española que podrían ser catalogados dentro de esta categoría del ‘hiperviaje’: *Jet Lag* (2007) de Santiago Roncagliolo, *13 viajes in vitro* (2008) de Mercedes Cebrián, *Una luna. Diario de hiperviaje* (2009) de Martín Caparrós, *Cuaderno alemán* de María Negroni (2015) o *Barcelona inconclusa* de Laureano Debat (2017) son solo algunos de ellos. Como bien ha estudiado Pastor, todos estos autores se proponen advertirnos de que nada nuevo nos concederá ya el acto físico del viaje. Al territorio real descubierto en nuestro desplazamiento se le superpone de forma inevitable la imagen ya conocida de ese mismo territorio con anterioridad. Ni nuevos horizontes, ni nuevos encuentros nos deparan ya al final del camino: en el tránsito hacia el anhelado abismo de un territorio inexplorado una y otra vez toparemos con la opacidad de la pantalla que nos imposibilita nuestro avance hacia adelante.³

Son muchos los autores que aluden a la pérdida del sentido del viaje, una vez que vayas donde vayas vas a ver lo mismo, en el mejor de los casos, o nada más que el mapa virtual que ha llegado a suplantar al espacio, en el peor. Salir del hiperviaje se ha convertido en misión imposible, pues nuestros desplazamientos de un lugar a otro se producen súbitamente pasando por aeropuertos que son réplicas exactas de todos los demás aeropuertos, viajando en aviones que son clones de los otros muchos aviones en los que hemos viajado, y llegando a ciudades que, no solo se parecen cada vez más entre sí, sino que ya conocemos con precisión antes de la salida del viaje. Me detendré tan solo en un ejemplo que pudiera resultar paradigmático de otros tantos ya estudiados por Pastor. El narrador de *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2010), de Andrés Neuman, tiene que realizar un viaje por todo Latinoamérica con motivo de la promoción de su última novela premiada. Cada uno de los capítulos del libro se dedica a uno de esos países visitados. Intencionadamente se repite una estructura muy simétrica en todos ellos: llegada al aeropuerto, control de aduanas, formularios correspondientes, *check-in* en el hotel y registro esquemático del nombre del hotel, el clima del hotel y el carácter en recepción. Tras la monótona reiteración de todo el proceso, el viajero en ocasiones se muestra confuso y así, cuando llega a los aeropuertos y en el mostrador le preguntan por su destino, dice el nombre del país del que supuestamente está saliendo. Al final

³ Sheila Pastor nos informa de que los comentarios sarcásticos sobre esas pantallas que en los aviones nos permiten contemplar en tiempo real el tránsito del propio viaje aéreo y, muy especialmente, el de los dos momentos más importantes del mismo, el despegue y el aterrizaje, se han convertido en un lugar común en la última literatura viajera (2022, p. 111).

de su viaje concluye: «Me imagino presentando estas líneas en todos los lugares que invocan y escribiendo, mientras tanto, un diario que cuente ese segundo viaje, que a su vez debería ser nuevamente presentado, ciudad por ciudad, y así hasta el infinito. El que entra en un viaje nunca sale de él» (2010, p. 245). Neuman nos presenta así un viaje de trazado circular. Su desplazamiento queda encerrado en un círculo vicioso del que no se puede escapar y que podríamos resumir de la siguiente manera: se viaja para relatar lo contemplado, pero se contempla solamente aquello que previamente ya ha sido relatado. Nada que quede 'fuera de escena' (por recordar la advertencia que profería Augé) nos es dado contemplar. Por detrás resuenan aquellas lamentaciones de Baudrillard, para quien el territorio ya no precede al mapa, sino que ya es el propio mapa el que lo engendra (1993, p. 9-10). Así, casi al final de la obra, el narrador de *Cómo viajar sin ver* reconocerá haber escrito no tanto lo que iba observando, sino que más bien observaba porque iba escribiendo el libro. De alguna manera ha sido el diario o relato del viaje el que ha motivado el viaje y no al revés. Pero ¿a qué se achaca en la obra de Neuman esa imposibilidad de salir del espejo?:

Desde la ventanilla miro la cuadrícula verdinegra de los campos, el foso azul de un lago entre los pliegues de la cordillera. ¡Parece Google Earth! Pienso con una mezcla de naturalidad y emoción. Así están las cosas. Así están los ojos. Las imágenes aéreas de las pantallas no nos evocan aviones. Los aviones nos parecen pantallas (2010, p. 231).⁴

LA DESESPERADA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO 'AÚN' NO CARTOGRAFIADO

Pero junto a la conformista toma de conciencia de esa imposibilidad del viaje, se incrementa también la irreprimible necesidad de habitar un territorio todavía no explorado. Casi todos los personajes que protagonizan las obras narrativas de la escritora española Elvira Navarro se abandonan a una suerte de caminata compulsiva y azarosa por la ciudad y sus arrabales, que el crítico Gallego Dueñas (2018) ha puesto en relación con el concepto de la deriva psicogeográfica de los situacionistas. Como es bien sabido, bajo este subyacían implicaciones de activismo político frente a la alienante sociedad de masas. Navarro recupera como *leit motiv* de todas sus ficciones la deriva errante, en un desesperado intento por parte de sus personajes de escapar del reducido y claustrofóbico espacio en el que la sociedad intenta cercarlos.

El motivo aparecía ya en sus primeras novelas, *La ciudad en invierno* (2007) y *La ciudad feliz* (2009), a través de una niña protagonista que en ambas obras falta

⁴ En el mundo del arte también se han realizado numerosas obras conceptuales en forma de *performance*, como *The Loop* (1997) de Francis Alÿs, que ironizan sobre ese viajar sin ver, que solemos identificar con el turismo y la globalización (Speranza, 2011, p. 24-37).

a las clases de la academia de pintura en la que sus padres la han matriculado, para dedicarse a un peligroso vagabundeo por las calles de la ciudad. Esa transgresión infantil responde a un inconsciente deseo de sobrepasar el reducido reducto que la responsabilidad paterna ha delimitado como espacio seguro y permitido. Ese trazar itinerarios desconocidos busca escapar del mundo pequeño burgués que traza a escuadra y cartabón nuestra vida presente y futura. Gallego Dueñas (2018, p. 126) ha propuesto el concepto topológico del «atractor extraño» (funciones caóticas que pueden ir tomando forma a través de la reiteración) como sugerente representación metafórica de la conducta errática de la protagonista de *La ciudad feliz*. Y efectivamente en esa aparente deriva azarosa se puede en realidad percibir el trazado de cierto dibujo, más abstracto que figurativo. Asimismo, la fascinación que muestra la niña por los vagabundos y su extraña forma de vida le lleva a hacer un mapa de la ciudad (no reproducido en el libro) sobre el que traza varias líneas rojas con sus imaginadas rutas.

En las posteriores novelas de Elvira Navarro, *La trabajadora* (2014), *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016) o *Las voces de Adriana* (2023), el motivo de la errancia o deriva reaparece de nuevo, pero encarnados ahora en una mujer adulta. En *La trabajadora* las peligrosas excursiones nocturnas de la narradora por los barrios periféricos de la ciudad resultan un excéntrico intento de huida o una medida terapéutica para calmar la ansiedad. Y de nuevo reaparece el motivo del plano imaginario. Su extravagante compañera de piso, Susana, se dedicaba a hacer *collages* con planos reales de la ciudad que habían sido intervenidos. Recortaba figuras que aparecían en esos planos, como jardines, edificios, árboles... y construía otros planos alternativos de esa misma ciudad, conservando su estructura, pero con todos sus elementos traspuestos (2014, p. 80). Se trataba de una labor artesanal y minuciosa. En los nuevos planos recreaba barrios reales, pero quitando de ellos los monumentos o edificios más emblemáticos que los pudieran hacer reconocibles a primera vista. Cuando la narradora contempla la minuciosa obra realizada por su compañera reconoce en ellos sus propias caminatas y derivas por los barrios periféricos de la ciudad, precisamente por la sensación de caos que esas obras plásticas transmitían (2014, p. 121). La aspirante a artista, una vez terminadas sus obras, había pensado en quemarlas o tirarlas, porque en realidad lo que pretendía era montar algo con las notas que iba tomando y con las fotografías. Esa efímera y ficcional obra artística de Susana nos trae a la memoria el libro de Guy Debord hecho en colaboración con Asger Jorn, *Mémoires (structures portantes)* (1959), donde encontramos también *collages* hechos con recortes de textos encontrados e imágenes procedentes de revistas, periódicos y planos de París y Londres. Sobre esta base, Asger Jorn superpone arbitrarias manchas de color rojo que nos recuerdan al trazado de una deriva.

En 2019 Elvira Navarro publica el libro de relatos *La isla de los conejos*. En muchos de los textos («Las cartas de Gerardo», «París Périphérie», «Encía») vuelve a aparecer el motivo de la errancia y el vagabundeo, de la necesidad de

huida de una situación opresora o asfixiante, generalmente por parte de un personaje femenino. Especialmente interesante y enigmático es el texto «París Périphérie». La narradora comienza confesando su disgusto por los mapas, así como su padecimiento de una «suerte de dislexia con ellos» (2019, p. 61). Busca una calle en un mapa y acaba dirigiéndose en sentido contrario, pues su memoria cambia los nombres de sitio. A lo largo del cuento la protagonista busca infructuosamente un lugar, el Centro Administrativo y Social que se encarga de los barrios de la periferia norte. Un día tras otro coge un autobús para acercarse a la zona, deambula, atraviesa carreteras, va siempre más allá, pero nunca consigue dar con el sitio que busca. En este cuento se menciona el libro de Marguerite Duras *Outside* (Navarro, 2019, pp. 62-63), uno de cuyos artículos trata precisamente sobre los suburbios de París y sobre la inexistencia de mapas de la periferia, dado que es imposible hacerlos.

En el enigmático relato que da título al volumen, «La isla de los conejos», el protagonista necesita desesperadamente habitar un sitio vacío, un lugar que nadie haya habitado nunca antes. El espacio elegido es un pequeño e insignificante islote en mitad del río Guadalquivir.⁵ De lo que hablan todas las obras de Elvira Navarro es de un deseo, que «bascula entre la fascinación y el pavor» (2019, p. 64), de deambular por un espacio, que como aquellos suburbios de París de los que hablaba Duras, aun no haya sido cartografiado o, mejor aún, resulte imposible de cartografiar. Y es precisamente en ese anhelo donde encuentro importantes diferencias entre la concepción de la deriva para esta autora respecto a sus predecesores situacionistas. Para Navarro se trata fundamentalmente de ‘salirse de la escena’ de la que hablaba Augé, encontrar el espacio no cartografiado, aquel que todavía no sale en los mapas. Los situacionistas proponían la deriva psicogeográfica como forma de escapar a la alienación, pero al tiempo recomendaban la elaboración de mapas que dejaran un fiel registro de ese vagar sin rumbo. Y precisamente aquí, en esa exigencia, veo una evidente paradoja, pues el mismo acto de dejar la deriva registrada en un mapa comporta cierta contradicción.⁶ Hacer un mapa es sinónimo de querer dejar una huella que otros han de seguir, un camino que otros han de transitar, institucionalizar el recorrido que aspira a salirse de la institución y del sistema. Recordemos a este respecto que Elvira Navarro no reproduce mapas en sus novelas y reconoce

⁵ En relación con esa idea de explorar aquello aún no cartografiado hay que recordar que Elvira Navarro es también la responsable de un blog de especial interés en relación con el asunto que tratamos: *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016) (<http://madriderperiferia.blogspot.com/>). A la luz de las caminatas de su autora por la periferia se va conformando, no solamente un retrato de la precariedad económica y urbanística, sino también de la crisis emocional de quien contempla y describe dichos escenarios.

⁶ En este punto quiero recodar el acertado título que Sheila Pastor eligió para su ensayo sobre la deriva del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI, *No esperes de mí los mapas*, haciéndose eco de las palabras de Julio Cortázar en su texto «Carta del viajero», pues como bien asegura esta autora «el viajero contemporáneo no brinda mapas a su regreso» (Pastor, 2023, p. 20).

no saberse orientar con un mapa en la mano. Las obras artísticas que elabora Susana en *La trabajadora* no son mapas, si no deconstrucciones de mapas que además deben ser destruidos una vez utilizados, cumpliendo así con una lógica artística impecable. No se trata, por tanto, de trazar mapas a partir de un recorrido inédito, sino más bien de salirse de los mapas, deshacerlos de alguna manera, a sabiendas de que ya todo el territorio de nuestro planeta ha sido cartografiado.

ENTRE EL VÉRTIGO Y LA FASCINACIÓN POR EL MAPA VIRTUAL

También frente a la aceptación resignada de esa sustracción del territorio («así están las cosas», decía Neuman) hay quien se esfuerza de manera heroica por seguir aprehendiendo de manera inédita, no contaminada por la omnipresente espectacularización del mundo, la realidad del espacio que transitamos. Y es precisamente de ahí de donde creo que procede la magistral extrañeza que envuelve a toda la obra del escritor argentino Sergio Chejfec. El motivo del paseo en sus novelas fue estudiado por Graciela Speranza (2011) y más recientemente por Sheila Pastor (2022). Señala la primera que la materia misma del relato es «apenas la deriva digresiva del pensamiento que acompaña la observación y el movimiento» (Speranza, 2011, p. 110).

Los paseos urbanos o los viajes dan forma a la mayor parte de sus obras narrativas. Aparecen como motivo central en *El aire* (1992), *Cinco* (1996), *Los planetas* (1999), *Baroni: un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008), *La experiencia dramática* (2012), en algunos de los fragmentos de *Teoría del ascensor* (2016), o en *5* (2019). Creo que resulta interesante analizar a lo largo de su trayectoria la evolución de la relación del narrador con los mapas y sus correspondientes territorios y, sobre todo, comprobar cómo la posterior irrupción del mapa digital trastoca de lleno esa relación.

En *Baroni, un viaje* (2007) se narra la visita del narrador a la casa de la artista popular venezolana Rafaela Baroni con la intención de adquirir alguna de sus esculturas. El narrador pasea junto a Baroni por los senderos del jardín que esta construye lentamente alrededor de su casa. Ese jardín es algo así como un espacio intervenido, una suerte de instalación artística basada en misteriosos planes de innovación topográfica. La empresa de Baroni consistía en que todo ese lugar se pareciera lo más posible a la naturaleza local, «cuyo punto más cercano con el modelo, sin embargo, consistiría en su principal premisa de artificio» (2007, p. 92). Para llegar hasta la casa de Baroni, el narrador camina de una población rural a otra y en el trasunto del camino desolado se va representando mentalmente todos los espacios recorridos en una suerte de diagrama figurado (2007, p. 60). Cuando abandona el lugar, confiesa que esos espacios se le tornaban asequibles solo como abstracción. Sentía entonces estar saliendo de una representación o un escenario e imagina incluso un croquis o maqueta en pequeña escala donde aparecía su actual desplazamiento: «Yo era consciente

de que se trataba de un plano, y de los más arbitrarios o artificiosos que quepa imaginar, lo cual, sin embargo, tornaba más verdadero este trance del viaje» (2007, p. 145). Un poco más adelante se le vuelve a representar mentalmente el territorio como un papel arrugado, en uno de cuyos dobleces se encontraba él mismo mirando había la lejanía, pero sin poder salir de él.

En *Mis dos mundos* (2008) Sergio Chejfec narra la historia de un paseo por un parque situado al sur de Brasil.⁷ En opinión de Speranza, «*Mis dos mundos* quiere traducir [...] la percepción difusa, cambiante y finalmente incomunicable del caminante, que es también la experiencia fragmentaria e imprecisa de la ciudad contemporánea, más próxima a las conexiones caprichosas y evanescentes de la web» (2011, p. 113). Es cierto que el mismo narrador asegura que lo que hace es tan solo caminar sin ningún otro propósito. Pero en realidad, y a diferencia de tantos otros paseantes de la tradición literaria moderna, en el caso de Chejfec creo que no se trata exactamente de caminar sin destino, sino más bien con destinos «inaccesibles, poniendo a prueba al mapa» (2008, p. 57). Desde el comienzo de la novela el narrador alude a su atracción por los mapas y los planos. Aunque en principio pareciera que con solo obedecerlos cualquier lugar de la ciudad resultaría accesible, pronto, al igual que la protagonista del relato de Elvira Navarro «*París Périphérie*», rebelará su incapacidad para entenderlos y se lamentará de cómo las calles dibujadas en el plano se vuelven inverificables a lo largo del paseo. Como en la novela anterior, el narrador imagina una vista aérea de la ciudad parecida a la dibujada en el mapa. Pero en este caso imagina también un observador aéreo que le mira y da vueltas al mapa, pues confiesa que durante sus caminatas padece ahora una especie de sensibilidad digital que afecta a su faceta intuitiva y se impone como una condena. Y en ese momento se detiene a reflexionar sobre cómo la llegada de internet ha modificado también su forma de enfrentarse al espacio y encarar el movimiento.

Antes de internet la sensibilidad urbana se organizaba de otra manera, las primeras impresiones conservaban una identidad de origen y obedecían a su momento específico, digamos, de conformación, estaban acotadas por el paso del tiempo y por nuevas experiencias; todo eso producía una sedimentación, donde cada recuerdo mantenía su relativa autonomía. Pero después de internet ocurrió que el mismo sistema formateó mi sensibilidad, y desde entonces tiende a alcanzar los hechos en secuencias de familiaridad aunque sea forzada y muchas veces disparatada. Esas secuencias de familiaridad resultan en agrupamientos más o menos volátiles, es cierto, que, sin embargo, tienden a dejar en un segundo plano lo propio de cada impresión, diluyendo por otra parte el espesor de la experiencia (2008, pp. 25-26).

⁷ Graciela Speranza aporta una fotografía del parque y un enlace para poder ubicarlo en el mapa digital (2012, p. 109).

Frente a la «sedimentación» de la experiencia, experiencias «volátiles» que irremediablemente diluyen su espesor. Pero si en *Mis dos mundos* la sensibilidad digital apenas empezaba a aflorar en la conciencia del narrador, está ya absolutamente naturaliza y asimilada en su siguiente novela, publicada cinco años después: *La experiencia dramática* (2012). En este caso la narración en primera persona de *Mis dos mundos* ha sido sustituida por un narrador omnisciente en tercera persona que describe la larga caminata de dos personajes, Félix y Rose. En un momento de la novela, recuerda que Félix antes caminaba siempre portando un viejo y pesado mapa de carretera. No lo llevaba consigo porque temiera extraviarse sino por el mero placer de comprobar el simulacro que supone todo mapa: «Sentía que de este modo el itinerario adquiría consistencia y se perfilaba mejor, se hacía más cierto y real» (Chejfec, 2013, p. 94). Pero sobre el viejo mapa de carretera impreso, de nuevo se impone el mapa digital. La novela comienza con el recuerdo de una anécdota que quedó grabada en la memoria de Félix. Cuando un párroco quiso explicar esa idea de que Dios está en todas partes y que acompaña a todo el mundo en todo momento, recurrió al ejemplo de Google Maps, ya que este también observa desde arriba y desde todos los ángulos y es capaz de hacer zoom sobre cualquier objetivo imaginable. Félix piensa con frecuencia en los mapas digitales y cree que desde su aparición sus desplazamientos físicos por el espacio se han convertido «en algo verificable por partida doble, como si en algún momento hubiese empezado a sembrar un rastro o halo electrónico y ahora tuviera a la mano una forma de asistir a lo que antes hacía pero no podía ver con sus propios ojos» (2013, p. 8). Si en *Mis dos mundos* el mapa digital diluía el espesor de la experiencia, en *La experiencia dramática*, novela que trata en realidad sobre la toma de conciencia de la irremediable espectacularización de toda experiencia vital, parece haberse producido una reconciliación con la impronta de virtualidad que los mapas digitales transfieren a nuestros desplazamientos. Paradójicamente, para Chejfec, estos han llegado a darle a sus recorridos, e incluso a su vida entera, «una mayor consistencia». La contemplación del mapa digital antes del desplazamiento le permite proyectarse a sí mismo hacia el futuro, y en una dimensión en la que percibe que además está siendo observado con atención (2013, pp. 8-9), de tal forma que ya no puede dejar de percibirse como una representación de sí mismo (2013, pp. 57, 93, 159). También siente que los objetos físicos que encuentra a su paso mientras camina no son más que «una réplica espacial medio adormecida de aquello señalado por los mapas» (2013, p. 10), pero que precisamente encuentran su justificación en esa existencia complementaria. Si los mapas antaño suplantaban al territorio, ahora el territorio es la réplica que verifica al mapa. Pero esta experiencia no se percibe de manera amenazante o catastrofista. Y es que Félix, a diferencia de otros muchos personajes literarios viajeros o paseantes, no muestra rechazo hacia los mapas digitales. Todo lo contrario, le atraen. Félix cree que ya no hay enseñanza capaz de conmovirlo o ayudarlo, que ya no

hay nada por descubrir y es precisamente como consecuencia de «esa decepción o fatalismo» (2013, p. 168) como se explica ese apego a los mapas. A través de ellos «uno simula observar las cosas organizadas como si estuviera arriba del todo, captando una imagen cenital. [...] una simulación a la que Félix se pliega momentáneamente seducido por los juegos de escala» (2013, p. 91).

En uno de los textos que recoge en *Teoría del ascensor* (2016, pp. 92-93), Chejfec vuelve a reflexionar por extenso sobre la relación del mapa con el territorio. Tras un largo párrafo que concluye con la consabida advertencia de que el mapa es inútil para indicarle el camino, porque este siempre traiciona al primero, añade: «Enseguida imagino una leve variante» (p. 92), y a continuación vuelve a explicar en otro largo párrafo exactamente lo mismo que acaba de contar, pero con leves e insignificantes variantes lingüísticas que aparentemente nada aportan a su reflexión acerca de que el mapa revela y oculta al mismo tiempo. La argucia en este caso ha consistido en simbolizar a un nivel discursivo esa réplica no del todo exacta del territorio que, en opinión de este autor, ofrece siempre el mapa.

Hasta aquí he comentado diferentes pasajes de la obra de Chejfec en los que encontramos su recurrente preocupación en torno a los mapas y el territorio que representan. Pero en *Teoría del ascensor* el autor va aún más allá, mostrando ahora por primera vez una serie de imágenes que volverán a dar pie a plantear este tipo de reflexiones. En el último texto del libro se relata el hallazgo y la adquisición en una vieja papelería de Caracas de unas postales antiguas con vistas panorámicas de la ciudad de los años 50. Las postales, que son reproducidas en el interior del texto, están coloreadas, evidenciando así un procedimiento de manipulación y fabricación de la realidad que se revela como un viejo precedente del Photoshop. Asimismo, están destinadas a mostrar escenas de progreso urbano, con parques, autos, espacios y calles despejadas... La proliferación de los enclaves de pobreza que se estaban simultáneamente produciendo por las mismas fechas en la capital venezolana naturalmente no son mostradas en las postales, en cuyo momento de composición probablemente se hubiera intencionadamente borrado «cualquier pista de, precisamente, corrosión social o urbana» (2016, p. 202). Pero hay todavía un detalle que llama aún más la atención del protagonista: las postales muestran diminutos agujeros, probablemente hechos por las termitas. Al venderse la colección de 10 postales en un mismo sobre, todas estaban agujeradas en los mismos sitios. En realidad, ese defecto entusiasmó al narrador, quien encontró en él una «metáfora perfecta sobre los males de la ciudad en crecimiento, sus amenazas en ciernes, las larvas disfuncionales, etc.» (2016, p. 210). A continuación, se nos muestran las diferentes postales deterioradas, sobre las que se ha marcado con un círculo los agujeros que contienen cada una de ellas. A partir de dichos agujeros se establecen para el narrador extrañas correspondencias entre unos lugares y otros de la ciudad:

los huecos auguraban posibles recorridos, y conectaban no solo puntos distantes, y de relación inverosímil, de la superficie urbana que exponían, sino también momentos diferentes de la cronología [...] quedaban estos recorridos propuestos por los túneles como motores silenciosos de la imaginación [...] algo así como una idea de relación probable entre las cosas del mundo (2016, pp. 212-213).

Esas conexiones imaginadas a través de los agujeros hechos por las termitas nos recuerdan a los links del hiperviaje al que antes aludía. Pero, por otro lado, la mera irrupción y presencia de las viejas postales en la página nos impele a detenernos y a observarlas despacio; a mirar, a fin de cuentas, frente a ese viajar sin ver al que me refería más arriba. Frente a la rapidez o inmediatez que implica el acto descodificador de la lectura de un texto que, una vez leído, nos empuja a pasar rápidamente a la siguiente página, las prácticas iconotextuales, cada vez más frecuentes y variadas en la literatura contemporánea, retardan o ralentizan el proceso de observación y aprehensión de la realidad del texto (Cano Vidal, 2023, p. 182), así como de la propia realidad que este representa.

EL USO DEL MAPA COMO PARATEXTO DE LA FICCIÓN

En su *Atlas portátil de América latina. Arte y ficciones errantes*, Graciela Speranza reúne un amplio conjunto de obras artísticas y literarias que se identifican por el uso de lo que denomina «formas errantes» para «traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de redes globales» (2012, p. 16). La primera sección de su *Atlas* está dedicada al uso de mapas por parte de artistas plásticos y algún que otro escritor contemporáneo⁸. En cuanto a los primeros, recordemos, por ejemplo, las obras de artistas argentinos como Jorge Macchi o Guillermo Kuitca. Este último es autor de varias series de mapas y planos que juegan a cuestionar su condición de doble abstracto del universo. En algunas de sus últimas creaciones, los mapas aparecen desdibujados, borrados en algunas de sus partes. Cuando Speranza se pregunta qué podría significar un vacío en un mapa, asegura que «nos vienen a la mente toda suerte de cataclismos y desastres, terremotos, erupciones volcánicas, tsunamis, explosiones nucleares, choques de civilizaciones, crisis internacionales, insurrecciones y guerras» (2012, p. 44). En definitiva, todos aquellos factores que en el imaginario actual nos llevan de inmediato a lamentarnos por habitar en la era del Antropoceno.

⁸ En relación con el tema que nos ocupa, una interesante confluencia entre arte y literatura la encontramos en la novela *El mapa y el territorio* (2010), de Michel Houellebecq, protagonizada por un artista plástico cuya obra consiste en hacer enormes ampliaciones fotográficas de los mapas Michelin. Veía en ellos algo sublime que venía a mostrar cómo el liberalismo «modificaba la geografía del mundo en función de las expectativas de la clientela, ya se desplazase para hacer turismo o para ganarse la vida» (2011, p. 133).

Pero no solo las artes plásticas han echado mano de la materialidad del mapa con una evidente voluntad de denuncia, también los escritores los vienen incluyendo desde hace muchos años en el interior de sus obras literarias. Lo cierto es que, tal y como acabamos de ver, si son numerosos los autores que aluden a los mapas, digitales o físicos, y a la manera en la que estos han contribuido a modificar nuestra percepción ontológica del mundo, muchos serán también los que han decidido mostrarlos en el interior de sus propias ficciones a modo de paratexto visual. Y en este punto conviene que echemos la vista atrás para recordar toda una tradición literaria que ha recurrido a los mapas como una suerte de apéndices que supuestamente ayudarían al lector a seguir y ubicar en el espacio las vicisitudes de la trama.

En primer lugar, cabría distinguir diferentes modos de utilización del mapa dentro de la ficción.⁹ Son numerosos los mapas que remiten a espacios ficticios. Más allá de clásicos precedentes en el uso del mapa, como Julio Verne o Stevenson, podríamos recordar desde el mapa de la Tierra Media que J.R.R. Tolkien incluyó en *El señor de los anillos* (1954-1955), hasta el mapa del condado de Yoknapatawpha que Faulkner dibujó para el *Faulkner portable* y que incluyó en *Absalón, Absalón* (1936). En la literatura española del siglo xx podrían citarse ejemplos como el del mapa incluido en *El mundo de Juan Lobón* (1967), de Luis Berenguer (Valle Buenestado, 2015).¹⁰ Asimismo, especialmente sorprendente, por su precisión y minuciosidad, es ese mapa tan ‘real’, con indicación de la escala y elementos topográficos, de una Región tan ‘ficticia’, que el escritor y, al igual que Berenguer, ingeniero Juan Benet incluyó a modo de apéndice en *Herrumbrosas lanzas* (1998). El grado de precisión en el mapa de Benet en absoluto está reñido con el hecho de que, al igual que el lenguaje, el mapa siempre sea una representación abstracta del mundo. El experimento iconotextual de Benet vendría a superar las barreras aparentemente infranqueables entre figuración y abstracción.

Pero también abundan los mapas de los lugares reales en los que transcurre una determinada trama de ficción. Recordemos, por ejemplo, el mapa que se incluyó a partir de la 5.^a edición de *La vorágine* (1928) de José Eustasio Rivera, o el que, décadas después, acompaña a *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa. Otras novelas irán ilustradas con esquemáticos mapas ficticios que se proponen representar alegóricamente un territorio real, como vemos, por ejemplo, en *Las ratas* (1962) de Miguel Delibes, o el mapa de la Argónida que José Manuel Caballero Bonald incluye en su novela *Ágata ojo de gato* (1974), en el que no nos costará identificar una reproducción simbólica del Coto de Doñana. En estos últimos

⁹ Por motivos evidentes, dejo fuera de este trabajo el fenómeno relativo a los mapas que se han elaborado tras la publicación de una obra por parte de los lectores o fans de la misma. Puede verse a modo de ejemplo la web: <https://www.geografiainfinita.com/2021/02/libros-y-cartografia-en-los-mapas-de-aventuras-literarias/>

¹⁰ Por supuesto, hablamos de un recurso que la novela juvenil de aventuras viene explotando hasta límites no cuantificables en estas escasas páginas.

ejemplos quizás más que de auténticos mapas habría que hablar de croquis hechos a mano alzada que, antes que representar con precisión cartográfica, evocan el espacio narrativo convirtiéndose en una representación metafórica del mismo (Valle Buenestado, 2015, p. 1265). Sea como fuere, todos ellos cumplen con una función similar, que oscila entre la reivindicación de un territorio ‘marginado’ y las propias preocupaciones ecologistas, *avant la lettre*, ante la amenaza que el progreso siempre ha supuesto para la naturaleza. Preocupación que, en algunos casos, como el de Miguel Delibes, fue especialmente temprana y precursora. Pero la mera utilización del mapa dentro de la ficción novelística denota también el ansia que procede de esa borgeana toma de conciencia de que aquel es, por su propia naturaleza, una réplica simulacral del territorio y que siempre terminará por ocultárnoslo. Así, en la *La casa verde* leemos respecto a los mapas: «Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado» (Vargas Llosa, 1975, pp. 50-51). Frente a la geografía ‘real’ de la que quiere dar cuenta el intrincado lenguaje de la novela se impone la abstracción geométrica y simplificadora del mapa.

Desde los orígenes de la cartografía, el mapa ha sido utilizado como instrumento de poder y dominación. En este sentido, su uso a modo de paratexto de una ficción, cuya función tiene que ver con la voluntad reivindicativa de la realidad de un territorio ante la inminente amenaza de su fijación en falso en un trazado que tiende a reemplazarlo, ha llegado hasta nuestros días. En 2022 Bruno Galindo publica el libro de poemas *Equilátera*. Este se abre con un mapa de África sobre el que se ha dibujado un triángulo equilátero cuyos tres vértices van numerados del 1 al 3. Cada uno de esos enclaves va acompañado de su respectiva coordenada espacial. A su vez esas tres coordenadas dan título a las tres partes en las que se divide la obra. Cada una de ellas fue escrita en una fecha y lugar diferente y en un pueblo de Etiopía, en el Golfo de Guinea y el desierto de Namibia, respectivamente. En la primera parte encontramos entre otros el poema «e-Tiopí@», un *collage* en el que se superponen nombres de marcas comerciales junto a los nombres propios de personajes populares (2022, p. 21). El primer poema de la segunda parte, titulado «África para sociedades secretas» (2022, p. 47), es en realidad un poema visual que dibuja el mapa de África a través de la disposición de las palabras. Todavía más explícito en relación con el tópico de ‘el mapa y el territorio’ será el poema titulado «La misma nada»: «La geografía del mundo / La orografía del alma / Los hemisferios de la tierra / la misma nada» (Galindo, 2022, p. 70).

DEL MAPA AL PLANO: EL INCREMENTO DE LA ESCALA Y LA ABSTRACCIÓN

Si el mapa contiene la representación más precisa del mundo, al mismo tiempo se trata también de una representación supuestamente abstracta. Pero el grado de abstracción también puede variar en función de la tipología del instrumento cartográfico. La principal diferencia entre un plano y un mapa es

la escala. Si los primeros son normalmente dibujos a gran escala, los segundos lo serán a pequeña escala. Así, los planos se suelen utilizar para espacios más pequeños y acotados (como una determinada población, el metro que la recorre por debajo de su superficie, o una vivienda) y para espacios más amplios (como una región, país, continente, etc.) los segundos. Naturalmente el incremento de la escala produce un alejamiento proporcional respecto al original. El plano podría ser entonces considerado como un mapa al cuadrado, pues en su simplificación, se separa doblemente del original. Si un mapa es una representación abstracta del territorio, el plano, donde, al incrementarse la escala, el espacio se reduce a una representación esquemática, lo es por partida doble.

Junto a los mapas, tampoco ha sido infrecuente la irrupción de planos en el interior de una obra de ficción. Recordemos, por ejemplo, el minucioso plano del inmueble que George Perec incluyó en *La vida instrucciones de uso* (1978), y que servía a modo de plantilla del sistema combinatorio de encuentros y hechos protagonizados por cada uno de los diferentes inquilinos del mismo, haciendo confluír de alguna manera la topología con la matemática. Pues bien, siguiendo con esa misma tradición oulipiana, encontraremos el uso de detallados planos en alguna novela española muy reciente que además se hace eco de las conocidas amenazas del Antropoceno. Pablo Martín Sánchez, quien se reconoce miembro del Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo), es el autor de *Diario de un viejo cabezota* (Reus, 2066) (2020), una distopía apocalíptica en la que se hace un irónico uso de todas las convenciones del género, dotándola de un innegable alcance metaficcional (con cita incluida a *La vida instrucciones de uso* entre otras obras del mismo Perec). La novela incluye en las primeras páginas la reproducción de un croquis del edificio (un viejo manicomio de Reus, el Pere Mata) en donde se refugian los supervivientes que se resisten a abandonar su patria tras el estallido de la Tercera Guerra Mundial y, más adelante, un detallado plano hecho a escala del mismo edificio que el narrador encuentra casualmente en su interior (2020, pp. 120-122). El detonante de la catástrofe fue en este caso un ataque bioterrorista del Stade de Francia que provocó una terrible epidemia a nivel global que dividió el mundo en dos y en un choque de civilizaciones. La función del plano dentro de la ficción, dice el narrador, es la de «facilitar la lectura a esas generaciones futuras» a las que finge dirigirse (2020, p. 20). Pero es fácil intuir que para el autor de la novela los planos cumplen además con otro tipo de función. A lo largo de la obra el narrador se pregunta de continuo por el motivo que le lleva a escribir en tan adversas circunstancias (apenas tiene papel dónde hacerlo y ha de conformarse con las páginas en blanco de cortesía de los libros que encuentra en el centro psiquiátrico en el que se refugia) el diario de los últimos días antes del fin de todo, del definitivo apagón, y se compara con «el cartógrafo aquel, que quería ser tan preciso que acabó dibujando un mapa más grande que el propio territorio» (2020, p. 168). Más adelante, siguiendo con la metáfora borgeana, confiesa haber soñado estar

escribiendo el diario (en el que registra dicho sueño) en tiempo real, es decir, «que apuntaba en un papel todo lo que hacía mientras lo hacía, en un absurdo intento de conciliar el mapa y el territorio» (2020, p. 183).

EL PLANO METROPOLITANO COMO PRECEDENTE DEL HIPERVIAJE

En la ya comentada más arriba *Teoría del ascensor*, de Sergio Chejfec, se alude también al hecho de que la visita al centro de la ciudad donde aquellas postales fueron adquiridas se hizo en metro y se reflexiona sobre la circunstancia de que ese trayecto se realizara por debajo de la superficie donde se sitúan los espacios representados en ellas, en un momento en el que el subterráneo todavía no existía. Se plantea asimismo la posibilidad de visitar las 10 vistas que representan las postales a través del metro: «Ello hablaría de una virtud anticipatoria de las postales que probablemente nadie había advertido hasta entonces» (2016, pp. 207-208). Chejfec reconoce en las postales una representación fabricada de la realidad de la ciudad; pero el plano del metro a su vez se superpone sobre aquella como una fabricación o representación de segundo grado.

El diseño del ingeniero Harry C. Beck del plano del metro de Londres, inaugurado en 1863 con seis kilómetros de longitud, fue reivindicado como uno de los momentos más significativos respecto a una nueva forma de concebir el espacio. Esta sustituía un modelo analítico o analógico de la representación por un criterio meramente ordinal (Del Río, 2001, p. 4).¹¹ Dicho plano rompía con el concepto de escala y eliminaba la sensación de superficie, desapareciendo asimismo el trazado urbanístico que hay por encima de los túneles del metro. Simplificaba las sinuosidades de los diferentes trayectos a través de líneas rectas. Para facilitar el acceso a la información útil al usuario, le escamoteaba así todo ese exceso descriptivo de la forma real del trayecto que hace el tren por debajo de la superficie. Pero lo que sobre todo me interesa destacar ahora es que, muchos años después, a partir del carácter diagramático del plano del metro, este ha sido también comparado con un navegador de internet (Del Río, 2001). El diagrama de la red de metro vendría a simbolizar así un incuestionable precedente de ese concepto de hiperviaje, un viajar a saltos y sin ver, del que hablaba al comienzo de este trabajo.

En su obra *La vida sexual de las palabras* (1991, p. 27), Julián Ríos se refirió a la novela *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo y nos advirtió de que la topografía es asunto relevante en la misma, por lo que al lector no debían

¹¹ Recordemos que incluso se ha señalado la importancia del diagrama del metro de Londres como una auténtica consumación de las pretensiones artísticas de la vanguardia. Así, llegó a convertirse en tópica la afirmación de que la obra de arte más original de las vanguardias en Inglaterra no fue concebida como una obra de arte, «sino como una eficaz solución técnica para resolver un problema de información: se trata del plano de la red del metro de Londres» (Del Río, 2001, p. 5).

de pasarle desapercibidas las propias solapas interiores del libro (1991, p. 27) (Sotelo Rodríguez, 2023, p. 83). Y es que efectivamente en la primera edición de la novela se reproducía en las solapas el plano del metro de París. Para Bénédicte Vauthier, quien incluye en el interior de su edición genética de la novela de Goytisolo un plano desplegable del metro de París, este vendría a simbolizar la propia vida del protagonista duplicándola (2012, p. 86). Uno de los capítulos se titula, en clave borgeana, «En el París de los trayectos que se bifurcan» y ahí, tras una minuciosa descripción de los diferentes trayectos alternativos que podrían desplazarnos a un mismo lugar, leemos:

El metro de París, como el espacio en el que se inscribe su ajeteo diario, es vasto y rico en posibilidades: ramificaciones, encrucijadas, pasajes, trayectos de dirección única, desvíos, parábolas, media vueltas, elipses, cuppos di sacco. Examinar el plano del metro es ceder al recuerdo, evasión, desvarío; abrirse a la utopía, la ficción y la fábula: recorrer los monumentos, abominaciones y horrores de la ciudad, los monumentos, abominaciones y horrores propios, sin necesidad de moverse de casa (Goytisolo, 2012, pp. 327-328).

Marc Augé publicó en 1986 un ensayo titulado *Un etnólogo en el metro*. Y veintidós años más tarde se vio impelido a publicar otro trabajo titulado *El metro revisado* (2008). En el primero trata de demostrar cómo el metro, una suerte de universo subterráneo, vendría a representar esa encrucijada o cruce de caminos a través del cual se pone de manifiesto que el sentido de la vida individual nace de las coacciones globales propias de toda vida social. A mediados de los ochenta, para Augé el metro nos descubriría «una especie de confirmación objetiva de la realidad del mundo que lo rodea y de los valores que se despliegan en él como un espectáculo» (2009: 48). Pero, en el segundo de los ensayos citados, asegura que las profundas transformaciones sufridas por París y por el mundo en general en los veinte años transcurridos se reflejan en el metro a través de un efecto óptico particular que ofrece una «imagen ampliada» (2010, p. 11). Añade más adelante que «lo que nos dice el plano del metro —con sus propias aberturas hacia el extrarradio, y con líneas abigarradas, gruesas y llenas de flechas del RER que lo atraviesan y lo rayan por todas partes antes de proyectarse más allá de sus límites—, es que París ya no está en París» (2010, p. 61). Asegura a continuación haber conocido a alguien que vive en un barrio periférico de París y que no ha visto nunca la torre Eiffel. En definitiva, el viejo París es a finales de la primera década del siglo XXI el plano del metro de París.

En la reciente novela de Rosario Villajos, *La muela* (2021), se narra la historia del fracaso vital de una treintañera española que, como tantos otros de su generación, marchó a Londres en busca de una vida y un futuro más prometedor y cosmopolita (Morán Rodríguez, en prensa). Pero la novela descuartiza con hiriente sarcasmo uno de esos mitos que vino a aguararnos la globalización. Su vida en Londres está sumida en la más absoluta precariedad laboral, social y sentimental. La supervivencia de un joven español de escasa preparación en la

capital londinense ha perdido aquel glamour que, a pesar de todo, todavía tenían exiliados del franquismo como Goytisolo: «¿Qué hace entonces Rebeca en Inglaterra? Pues ni más ni menos que tratar de ilusionarse con la idea de estar *en otro sitio*» (2021, p.125). Uno de los grandes iconos de la ciudad de Londres, el metro, reaparece en la novela de Villajos sometido ahora a la más implacable desmitificación, representado como el lugar más sórdido y deprimente de la ciudad, una suerte de cloaca que oculta bajo tierra toda la inmundicia de una humanidad al borde de su propia putrefacción (2021, pp. 173-174). Asimismo, el plano del metro es sometido a un nuevo proceso de abstracción. Una compañera de trabajo de la protagonista, apodada «La Caminanta», ha publicado en su blog una versión intervenida del plano, que es visualmente reproducido en la novela (p. 37), en el que se indican la cantidad exacta de calorías que se pueden perder caminando de una estación a otra. Renunciar al metro, salir a la superficie y caminar por la ciudad real, ya nada tiene que ver con el romántico paseo del *flâneur* ni con la activista deriva situacionista: ahora se trata de caminar, sin ver, sin más justificación que esa tirana imposición de la globalización de conseguir alcanzar un cuerpo clonado a través de su extrema perfección. Ese cuerpo vendría así a emparentarse con la propia sublimación de una ciudad réplica de la que también se nos ha escamoteado el original.

Un año más tarde de que Goytisolo publicara *Paisajes después de la batalla*, el mismo Julián Ríos publicó *Larva. Babel de una noche de san Juan* (1983), y en ella se incluye, ahora dentro del propio libro, no en las solapas, un plano desplegable de Londres y un «Álbum de Babbelle», el personaje femenino de la novela, donde se reproducen fotografías que registran la existencia real de los lugares nombrados en la obra y por los que transitan los personajes. Ambos paratextos simulan una suerte de ruta que aparenta coincidir con el itinerario de la novela. En opinión de Díaz, uno y otras se combinan «para asentar la narración en el espacio real, pero al mismo tiempo, por su presencia prosaica, realzan la textura barroca de la novela» (2003, pp. 126-127) y, por lo tanto, ficticia. En *Poundemonium* (1985), Ríos volvió a introducir un mapa de Londres, fraccionado ahora en varias páginas¹² y de nuevo un «Álbum de Babbelle», que incluye más fotografías de distintos lugares de Londres nombrados en esta otra obra y ordenados alfabéticamente. Si el procedimiento para ordenar las fotografías es arbitrario, su contenido es anodino y aparentemente irrelevante. Su función no

¹² El artista británico Heath Bunting creó en 1995 una obra digital titulada *Visitors Guide To London* (<http://www.irational.org/heath/london>) (Crespo Martín, 2012, pp. 13-14). Se trataba de una guía cibernética de Londres en la que aparecían palabras que podían «linkarse», dando acceso a otros textos e imágenes, y permitiendo múltiples circuitos de lectura. Este temprano experimento de arte digital, al igual que las obras de Julián Ríos, nos proponía, a partir de la multiplicidad que encierra el plano de la ciudad de Londres, una actualización del relato basada en la permutación y potencialmente infinita.

es la de mostrar o ilustrar algo, sino simplemente la de servir como ejemplo de representación de la realidad, tan abstracta como la del propio mapa o la del propio lenguaje. Se establece así una correspondencia entre esos tres tipos de representación: esos lugares aparecen en el texto, en el plano y en las fotografías, y nada se parecen los nombres de los lugares, su abstracta representación en el plano y el aspecto que de los mismos ofrecen la fotografías. Se crea así una escala entre esos tres tipos de representación que nos llevará a preguntarnos cuál de las tres es la que más se parece al original. Asimismo, de muchos de esos lugares no se ofrece una sola fotografía, sino dos o tres. A veces, las diferentes fotografías muestran el mismo lugar desde distintas perspectivas; en otras, con un cambio en la escala o un aumento del zoom. Ese es el caso, por ejemplo, de unos patos fotografiados en el estanque del Kensington Garden, con cuatro fotos consecutivas. En la última de las fotos, se ha aumentado tanto el zoom que los patos se ven borrosos, pixelados.¹³

Evidentemente, las fotos que incluye Ríos en sus libros son analógicas, no digitales. Pero el uso que hace de ellas no es muy distinto al que unas décadas después harán algunos escritores a la hora de incluir capturas de Google Earth o Google Street en el interior de sus ficciones.

SOBRE LAS INTROMISIONES DE GOOGLE EN LA FICCIÓN LITERARIA

Ya en el siglo XXI, Agustín Fernández Mallo ha mostrado también su fascinación por el plano y, más concretamente, por el del metro de Londres, que también él reproduce en algunos de sus textos (2016). Compara además los mapas con los planos y señala la relación que estos últimos, frente a los primeros, tienen con la pintura abstracta, porque los planos, los de metro, por ejemplo, «son dibujos abstractos que orientan pero no *demuestran* nada, tan solo *muestran* relaciones abstractas entre partes sin una referencia exterior que las valide y cuantifique» (2016). A partir de ahí, relaciona también el plano, con su falta de escala y medidas, como la misma red, y con la topología de todo entramado narrativo. Recordemos que este autor cerró su primera novela, *Nocilla dream* (2006), con un mapa que representa la cartografía del universo Nocilla, y en el que aparecían señalados con diferentes códigos las personas, los objetos, las ideas y las ciudades que habían sido citados a lo largo de la obra. Este mapa conceptual pareciera ser un remedo digital del mapa físico de Benet, de cuya reedición Fernández Mallo se hizo eco en su blog (<https://fernandezmallo.megustaleer.com/2014/03/09/el-mapa-a-escala-de-region-juan-benet-y-otras-imagenes-ineditas/>).

¹³ La estrategia iconotextual de Ríos nos retrotrae de inmediato a la película de Michelangelo Antonioni *Blow-up* (1966).

Unos años después, en *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), incluye el texto «Un recorrido por *Los monumentos de Passaic 2009*», dentro de la sección «Mutaciones». El narrador se dispone a rehacer la caminata que en 1967 hizo el artista Robert Smithson con una libreta, un bolígrafo y una cámara fotográfica. El texto va reproduciendo las fotografías que hizo y publicó Smithson, junto a las fotografías que hace el propio Fernández Mallo a la pantalla del ordenador que le muestra la imagen que la aplicación Google Maps le ofrece de esos mismos lugares, dando cuenta de lo que allí denominó un viaje «psicoGooglegeográfico» (2011, p. 76), el cual, naturalmente, no requiere de desplazamiento físico. No hace falta aclarar que por detrás de esos experimentos iconotextuales de Fernández Mallo, recogidos además en un libro que homenajea a Borges, late de nuevo la esencia de aquel gigantesco mapa con el que fantaseaba el maestro argentino en «El rigor de la ciencia» (1946): un mapa que coincidiera exactamente con el territorio que representaba, hasta el punto de llegar a confundirse con él, revelando así su propia inutilidad y quedando reducido a una serie de jirones esparcidos por todo el Imperio. De alguna manera, la aplicación Google Maps es también inútil desde el punto de vista cartográfico ya que, al convertirse en una representación absoluta del territorio, pierde su función primigenia de guiarnos en el desplazamiento físico por el mismo.

Pero las alusiones a los mapas digitales, con inclusión de capturas visuales de los mismos, no han cesado de incrementarse en las ficciones de sesgo apocalíptico en los últimos años. La novela *Leyden Ltd.* (2019), de Luis Sagasti, está íntegramente constituida por notas a pie de página a un texto inexistente. A través de esos paratextos sin texto se pretende reconstruir la historia de un grupo artístico clandestino liderado por un tal Paul Wilkes y conocido por el nombre de Leyden Ltd., del que poco se sabe y del que poco llegamos a saber una vez terminada la novela. Al carecer del texto principal del que emanan las notas, la información de estas surge descontextualizada, sin que sepamos a qué están haciendo referencia exactamente. De esta forma, en la nota 131 se reproduce, sin que sepamos por qué motivo, una captura de la aplicación Google Street en la que supuestamente puede verse la Casa Blanca. Pero la imagen es tan borrosa, el enfoque tan oblicuo, que apenas podemos ver nada. Este ejemplo pondría de manifiesto la forma en la que procede la cartografía digital, relativa a aplicaciones como Google Street o Google Earth: parten de la máxima 'figuración' que ofrece la fotografía para después abstraer. A medio camino de este proceso hacia la abstracción o disolución de lo real, se ubicaban las propuestas iconotextuales de Julián Ríos con sus álbumes de fotografías de los lugares por los que transitaban los personajes de su ficción. Y aquellas eran ya también fotografías sin aura, sin contexto, que parecían querer desmentir, al igual que la ofrecida por Luis Sagasti en su novela, aquel aserto de Roland Barthes de que la fotografía evidencia que «esto ha sido». Pero volviendo a la obra de Sagasti, ese espacio cualquiera, en este caso la Casa

Blanca, queda diluido en el vacío (de una nota textual sin texto, de una fotografía sin referente reconocible). Precisamente en las dos siguientes notas, la 133 y la 134, leemos: «Los flashes sacan color a las pinturas y a las fachadas hasta quitarles la pátina y transformarlas ya sin luz propia, a ojos del turista, en un *no-objeto*»; «Finalmente, la imagen regresó a la pantalla de donde no debió de haber salido» (2019, p. 104).

En la actual mitología creada en torno a ‘lugares fantasma’ del planeta, no escasean las especulaciones relativas a enclaves que no existen en los mapas o que, por el contrario, existen en los mapas, pero carecen de su correlato en la realidad (Sanchís, 2023). Dichas conjeturas parecen aspirar a detectar un fallo en la réplica o suplantación perfecta entre el mapa y el territorio. En la nota 14 de *Leyden ltd.* se nos informa de que la isla Sandy, de unos treinta kilómetros de largo por cinco de ancho, y supuestamente ubicada entre Australia y Nueva Caledonia, no existe y nunca existió, y ello a pesar de que figurara en los mapas desde 1908, así como en Google Earth y Google Maps (Sagasti, 2019, p. 11). Pero si en Google Earth podemos ver lugares inexistentes, también se produce el fenómeno contrario: lugares que sospechamos que sí existen pero que Google Earth no logra captar. Así, en la nota 66 se nos informa de que en el denominado giro oceánico del Pacífico norte existe una inmensa isla, con una superficie mayor que la de Gran Bretaña, formada íntegramente por toneladas de basura. Pero lo extraño es que ni se la puede localizar por radar ni tampoco existen fotografías nítidas en Google Earth de la misma (2019, p. 60). De nuevo, como en el poemario de Jorge Velasco con el que comenzaba este trabajo, *Nostalgia de Google Earth*, el ojo todopoderoso de Google decide no mostrarnos la fotografía de nuestra inmundicia.

El asunto de la Red, como actual mapa conceptual del mundo, será central entre los varios temas tratados en la novela de Sagasti. Concretamente se dirá en la nota 39 que, si hemos llegado a ser incapaces de distinguir «entre el adentro y el afuera de la red», el original y su réplica cabría matizar, ello no se debe tanto a nuestra ceguera como a la eficacia y perfección que aquella ha logrado alcanzar (2019, p. 15). Nuestro entendimiento, se nos explica en la nota 19, quedó dañado desde el mismo momento en el que la tecnología nos hizo posible contemplar la Tierra —contemplarnos, en definitiva— desde fuera (2019, p. 22). En otros momentos de la obra se alude a esa perfección que ha alcanzado la réplica y como el Photoshop ha llegado a crear modelos que la naturaleza ya es incapaz de reproducir, de tal forma que la tecnología nos ha alejado definitivamente del mundo (2019, p. 67).

Finalmente, a lo largo de toda la novela se alude en reiteradas ocasiones a instalaciones artísticas relacionadas con mapas. Por ejemplo, la nota 45 informa sobre la instalación titulada *Gardens Twins* en la que aparecen «dos jardines paralelos de casi una hectárea, separados por un sendero de piedra nada más. Los jardines se replican en detalle, de manera idéntica aunque espejada» (Sa-

gasti, 2019, p. 87). Bajo todas estas anotaciones, de nuevo subyace esa inquietud relativa a la imposibilidad de distinguir entre el jardín o el espacio original y su réplica virtual. Se nos advierte en definitiva de nuestra imposibilidad de distinguir el mapa del territorio y, por ende, de nuestra ceguera ante la catastrófica realidad que nos rodea. Pero la progresiva carrera hacia la abstracción a la que me vengo refiriendo ha devenido en este caso en 'blanco sobre blanco', en el vacío más absoluto. Recordemos no en vano que la novela que comentamos solamente contiene una sucesión de notas a pie de página que anotan un texto desaparecido o inexistente. Si tuviéramos que representar en un mapa conceptual la novela de Sagasti, podríamos así decantarnos por el «Mapa del océano» —una página vacía— que Lewis Carroll reprodujo en *La caza del Snark* (1875) y que, por cierto, George Perec puso también al frente de su *Especies de espacios* (1974).

SOBRE LOS MOTORES DE BÚSQUEDA PARA INICIAR EL VIAJE IMPOSIBLE

Al igual que la obra de Fernández Mallo en cuanto a su uso de la cartografía y la topología, también muy conocida y estudiada es la de Jorge Carrión, quien ha publicado varias obras de interés en relación con el tema que nos ocupa. Carrión incluyó un mapa convencional al comienzo de su libro de viajes *Australia. Un viaje* (2008), así como en la propia ilustración de portada. El mismo año publica también *La piel de La Boca* (2008), esta vez sin mapas ni imágenes, pero donde narra una estancia en Buenos Aires a partir de recuerdos, apuntes, lecturas, entrevistas y trabajo audiovisual que filmó para un documental que, según confiesa en el prólogo, devino en un proyecto frustrado. No obstante, en una lista de fuentes consultadas que cierra el libro, señala que «ha sido fundamental la ayuda de Google Maps y Google Imágenes para la escritura de este texto» (Carrión, 2008, p. 94). Pero de reconocer esa ayuda pasa el autor a convertirla en el asunto central de su próximo libro de viajes, donde las propias aplicaciones tecnológicas del viaje serán visibilizadas. En 2009 sorprendió con su comentadísimo *Crónica de viaje*, donde convierte el libro en un artefacto visual que emula el formato de un ordenador, en cuyo interior encontramos un remedo del buscador de Google que ficcionaliza, a través de imágenes de pantallas y links, la posibilidad de un viaje en busca de las propias raíces del autor. Cuando años después Carrión publica *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017), Jordi Brescó realiza un mapa interactivo que publica en *Altair Magazine*, que permitía localizar (actualmente la página no está operativa) el propio texto sobre el plano real de la ciudad (Pastor, 2022, p. 236).¹⁴ Un recorrido por la cuantiosa narrativa

¹⁴ En los últimos años no han faltado experimentos creativos en la dirección contraria a la analizada en este trabajo. En lugar de ser la literatura la que se hace eco, a través de diferentes procedimientos, de la actual virtualidad del viaje, las propias aplicaciones digitales se abren a

de viajes de Carrión evidencia cómo en la misma ha ido incrementándose exponencialmente la conciencia de la virtualidad.¹⁵

En esa misma tradición del 'hiperviaje', mucho más desapercibida ha pasado para la crítica la interesante novela de Remedios Zafra *#Despacio* (2012). En ella una voz femenina narra su deseo de abandonar el lugar en el que vive («Aquí») para marcharse de una vez por todas a «Allí». Se decide a dar el paso y va a la estación con su maleta, pero el tren no acaba de pasar y, si alguno pasa, nunca se detiene. En el andén, junto a otros muchos viajeros frustrados, esperará durante un prolongado pero indeterminado tiempo (¿días?, ¿meses?) la llegada de ese tren en el que por fin pueda salir de «Aquí». Es durante ese largo tiempo de espera en la estación en el que la narradora nos asegura que ha escrito la novela que estamos leyendo.

A lo largo de la obra se irán intercalando multitud de ilustraciones: de hecho, la novela se abre con la imagen de un cartel que dice «Allí 538 kilómetros» y que va acompañado con la indicación de «(mi lugar preferido)» (2012, p.13), dando comienzo al primer capítulo. El resto de los capítulos se abren igualmente con imágenes de pantallas de ordenador que hacen alusión a aplicaciones destinadas a la búsqueda y al viaje. Esa iconotextualidad emparenta este libro con el más conocido *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión. Asimismo, temáticamente establece cierta conexión con los *Trece viajes in vitro* (2008) de Mercedes Cebrián. Es fácil percibir en la obra de Zafra, al igual que en la de Cebrián, cierta ironía en el uso de la remediación de los recursos digitales como motores de búsqueda y viaje. La obra de Zafra nos lleva una vez más a preguntarnos si existe realmente la posibilidad de desplazamiento físico en un mundo en el que lo real ha sido suplantado por su simulacro virtual.

Una de las ilustraciones que contiene el libro es un «Plano de situación» (2012, pp. 30-31). En él se señala la ubicación de la estación en la que en el momento presente de la escritura se encuentra la narradora, junto a otras localizaciones cercanas de «Aquí», en las que se ubican otros personajes o motivos mencionados en la novela. En el plano aparecen 23 localizaciones y cada una de

ejercicios de creación literaria. Por ejemplo, se experimentó con la posibilidad de que Google Maps permitiera escribir a través de bocadillos pequeños fragmentos novelescos. El resultado de dicha práctica consistía en ofrecer al usuario una lectura secuencial a través de las imágenes por satélite de Google que funcionaban al tiempo como los escenarios de las ficciones (https://www.lainformacion.com/estilo-de-vida-y-tiempo-libre/la-novela-encuentra-nuevos-territorios-en-google-maps_SJuA9jRrVQo6LEck4xs736/). En relación con esta incursión de la ficción en el mapa digital, conviene que recordemos también ese videojuego que llegó a hacerse tan popular y viral que consistía en localizar en tiempo real Pokemons en los mapas virtuales.

¹⁵ Asimismo, son numerosas las instalaciones artísticas contemporáneas que se inspiran en la progresiva virtualización y desrealización del viaje. Así, por ejemplo, Vik Muniz, en *WWW (World Map)* (2008), compone un planisferio en forma de inmenso tríptico con toda clase de desechos electrónicos.

ellas se corresponde con cada uno de los capítulos del libro. El trazado de ese plano pretende dar cuenta de ese espacio pequeño, cerrado y asfixiante que separa el «Aquí» del «Allí» al que aspira a llegar la protagonista. Resulta también interesante advertir cómo ese espacio cerrado queda ilustrado a nivel discursivo en las páginas 98-99, en el que se repite a modo de bucle lingüístico la frustrada necesidad de salir del mapa. Pero frente a esa urgencia, de nuevo, el lenguaje, el mapa y el territorio se superponen hasta llegar a confundirse, imposibilitando así el proyecto de huida

(paréntesis)

Siento que hoy será mi último día Aquí que hoy por fin parará el tren que será la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo la última vez que camine por este andén la última vez que espere mi turno en la barra de la cafetería la última vez que coma este bocadillo la última vez que vuelva a este banco la última vez que cuente el número de personas que quedamos la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo la última vez que camine por este andén la última vez que espere mi turno en la barra de la cafetería la última vez que coma este bocadillo la última vez que vuelva a este banco la última vez que cuente el número de personas que quedamos la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo [...] (pp. 98-99).

Al final de la novela, en un capítulo sin numerar que lleva por título «Allí» (un enclave que naturalmente no aparece representado en el plano de situación mencionado), la narradora logra por fin decidirse de una vez por todas, abandona su maleta, y sale andando por los descampados periféricos que rodean la ciudad rumbo a lo desconocido y confundida entre una multitud de personas que, como ella, caminan perdidos y desorientados, pero que también se han atrevido por fin a salir de «Aquí». La bella descripción final de la huida podría recordarnos a la de un grupo de *zombies* o *caminantes*, tan familiar para los aficionados al género apocalíptico, que avanzan ininterrumpidamente y en rebaño, pero sin saber hacia dónde:

He comenzado a caminar hasta mi cartel [el que indica la dirección y distancia donde se encuentra «Allí»], descubriendo a ambos lados de la carretera que otras personas como yo también están saliendo de *Aquí*, la mayoría no va por ningún camino delimitado. Se mueven por los espacios intermedios que rodean a las carreteras. En ese territorio no hay señales, avisos ni indicaciones de kilómetros; pero podemos ir caminando sin que nos atropellen, a nuestro ritmo. Lo que tengo frente a mí es un horizonte que se mueve conmigo y multitud de personas, aisladas pero confluyendo. Se unen, van juntas, algunos se dispersan. A muchos les pierdo de vista. Otros se agrupan, vamos cerca, despacio. Yo sigo caminando. En la manera en la que nos miramos hay algo en común, como esas sonrisas cómplices que se cruzan los desconocidos cuando se descubren subiendo al mismo autobús. No tengo idea de cuándo ni de dónde llegaré, sólo sé que estoy yendo, despacio, y entrando, escribo (Zafra, 2012, pp. 189-190).

Recordemos que la novela se titula *#Despacio*. La portada se ilustra con un cartel de carretera que indica precisamente la necesidad de ir «despacio». Esa lentitud va acompañada con el ritmo de la escritura. Leyendo, escribiendo, despacio, hacia la profundidad, hacia ‘allí’, hacia cualquier dirección que se sitúe más allá de ‘aquí’, la pantalla opaca en la que ha quedado encerrada nuestra vida: esa parece ser la deriva que nos propone Remedios Zafra como única salida.

En el texto «Naturalismo al día», recogido en *Crónicas de Bustos Domecq* (1963), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se cuenta la historia de Hilario Lambkin Formento (atribuida a un tal Suárez Miranda), quien se propuso a su vez la titánica labor de levantar un «mapa» de la *Divina comedia*: una descripción perfecta que debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa que se describe en el texto «El rigor de la ciencia» (1946; recogido después en Borges, 1961) coincidía punto por punto con el Imperio. Para alcanzar su fin «eliminó, al cabo de maduras reflexiones, el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante» (Borges y Bioy Casares, 2002, p. 41). Ese afán descriptivo, de la literatura o de la cartografía, que aspira a la réplica total, revela su propia futilidad, de la misma manera que a lo largo de este trabajo se ha puesto de manifiesto la actual banalidad del viaje, del desplazamiento físico, una vez que el territorio nos ha sido del todo sustraído por su simulacro digital. El narrador del cuento termina sentenciando: «El dilema suscitado es interesante. Si la tendencia descriptiva prosigue, el arte se inmolará en las aras de la naturaleza; ya el doctor T. Browne dijo que la naturaleza es el arte de Dios» (2002, p. 43). Las premoniciones más apocalípticas de la era del Antropoceno tienden a creer que la naturaleza será pronto inmolada en manos de los hombres. Tan solo nos queda esperar ese milagro que invierta los términos y que, por cierto, ya apuntaban los nada apocalípticos Borges y Bioy Casares: el de la salvación de la naturaleza una vez que, como ocurre en el relato del apócrifo Suárez Miranda (Borges, 1961), las generaciones futuras desenmascaren por fin al arte de la réplica perfecta, a ese dilatado mapa que nos ofrece Google Earth, en función de su absoluta inutilidad. Dicho con otras palabras, que destruyamos el mapa, y salvemos el territorio. Entre tanta premonición apocalíptica, algún motivo vislumbro para albergar cierto optimismo. ¿Acaso no están los proliferantes discursos del Antropoceno convirtiendo a la naturaleza en algo más sospechosamente trascendental de lo que jamás lo fue para los hombres?

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2008. — *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. [en línea] Xalapa, Ver., Al fin libre

- ediciones digitales, 2009. Recuperado de: <http://.alfinliebre.blogspot.com/>.
- *El metro revisado. El viajero subterráneo veinte años después* [2008], Barcelona, Paidós, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.
- BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1961.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES, *Crónicas de Bustos Domecq* [1963], Buenos Aires, Losada, 2002.
- CANO VIDAL, Borja, *A contratiempo. Poéticas de la lentitud en la literatura en español del siglo XXI*, Universidad de Salamanca, 2023 [Tesis doctoral].
- CARRIÓN, Jorge, *La piel de La boca*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.
- CRESPO MARTÍN, Bibiana, «El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras», *Anales de Documentación*, vol. 15, 2012, n.º 1.
- CHEJFEC, Sergio, *Baroni: un viaje*, Barcelona, Candaya, 2007.
- *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya, 2008.
- *La experiencia dramática*, Barcelona, Candaya, 2013.
- *Teoría del ascensor*, Zaragoza, Jekyll & Jill, 2016.
- DEL RÍO, Víctor, «Cartografías invisibles. El diagrama de Henry C. Beck como navegador», *Lápiz. Revista internacional del arte*, año XIX, 2001, n.º 176. Recuperado de: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/cartografia%20invisible.pdf>.
- DÍAZ, Rafael José, «Imagen y escritura en Julián Ríos», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, VI, 2003, pp. 123-131.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Barcelona, Candaya, 2007.
- *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- «Toda novela es una paranoia pactada (con apariencia de mapa)», *Zenda. Autores, Libros y compañía*, 9 de noviembre 2016. Recuperado de: <https://www.zendalibros.com/toda-novela-una-paranoia-pactada-apariencia-mapa/>.
- GALINDO, Bruno, *Equilátera*, Madrid, Esto no es Berlín, 2022.
- GALLEGO DUEÑAS, Francisco Javier, «Elvira Navarro: vagar, narrar y repensar la ciudad en crisis», *Intersticios*, vol. 12, 2018, n.º 1, pp. 113-132.
- GOYTISOLO, Juan, *Paisajes después de la batalla*, ed. de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- HOUELLEBECQ, Michel, *El mapa y el territorio*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, «Antropoceno latinoamericano: *Mugre rosa* de Fernanda Trías como ficción climática», en *Formas del fin del mundo: crisis, ecología y distopías en la literatura y el cine latinoamericanos*, ed. de Ángel Esteban, Bruselas, Peter Lang, 2023, pp. 233-254.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, *Pantalla profunda. La mirada pornográfica en la cultura contemporánea y la literatura hispánica actual*, Salamanca, Delirio, en prensa.
- NAVARRO, Elvira, *La ciudad feliz*, Barcelona, Random House, 2009.
- *La trabajadora*, Barcelona, Random House, 2014.
- *La isla de los conejos*, Barcelona, Random House, 2019.
- NEUMAN, Andrés, *Cómo viajar sin ver*, Barcelona, Alfaguara, 2010.
- OTTMAR, Ette, «Desastres naturales, provocados por el hombre. Anna Kazumi Stahl y sus *Catástrofes naturales*», en *Formas del fin del mundo: crisis, ecología y distopías en la literatura y el cine latinoamericanos*, ed. de Ángel Esteban, Bruselas, Peter Lang, 2023, pp. 213-231.
- SANCHIS, Alberty, «Agloe: la historia de cómo se introdujo en los mapas una ciudad que no existía hasta que Google

- la eliminó», *Xataka*, 25 de julio de 2023. Recuperado de: «<https://www.xataka.com/magnet/agloe-historia-como-se-introdujo-mapas-ciudad-que-no-existia-que-google-elimino-1>».
- SAGASTI, Luis, *Lyden ltd.*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.
- SOTELO RODRÍGUEZ, María, *Mil palabras para una imagen: Julián Ríos y la relación entre literatura y pintura*, Universidad de Valladolid, 2023 [Trabajo Fin de Máster].
- SPERANZA, Graciela, *Atlas portátil de América latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- *Presente futuro. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019.
- VALLE BUENESTADO, Bartolomé, «Geografías literarias, paisajes sin cartografía», en *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, ed. de J. De la Riva, P. Ibarra, R. Montorio y M. Rodrigues, Universidad de Zaragoza-AGE, 2015, pp. 1261-1270.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La casa verde* [1966], Barcelona, Seix Barral, 1975.
- VAUTHIER, Bénédicte, «Preliminares y estudio de crítica genética» de Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- VELASCO, Jorge, *Nostalgia Google Earth*, Sevilla, Dieciséis, 2022.
- VILLAJOS, Rosario, *La muela*, Badajoz, Aristas Martínez, 2021.
- VIRILIO, Paul, *La inseguridad del territorio*, Buenos Aires, La Marca, 1999.
- ZAFRA, Remedios, # *Despacio*, Barcelona, Penguin Random House, 2012.