



MONA HATOUM

IVAM

LA CARTÓGRAFA DE LO QUEBRADIZO

Estrella de Diego

Sobre mapas

En 1976 Michel Foucault mantenía una conversación mítica con un grupo de geógrafos. Entonces el filósofo francés andaba dando vueltas al “mapa como instrumento de saber-poder” o, dicho de otro modo, a las implicaciones en las posibles relecturas del mapa como un poderosísimo instrumento para las hegemonías culturales y políticas. El papel de los geógrafos había sido esencial en la maniobra a lo largo de los siglos: eran ellos los que reunían la información –“agentes de información” los llamaba Foucault en el texto– y los que preparaban la cartografía de los datos, “una información directamente explotable por las autoridades coloniales, los estrategas, los comerciantes o los industriales”.¹

Justo en este punto radica la paradoja del mapa presentado como realidad aséptica, como concepto de fijeza, si bien alguien traza el mapa y hay un lugar desde el cual se traza y otro para el cual se traza. El mapa es cada vez más un documento biográfico e incluso autobiográfico, pues parte del contexto cultural –y personal– que marca las necesidades y los tiempos de toda cartografía. Ocurre incluso con la supuesta precisión y las pocas concesiones a las simbologías cartográficas en el xviii: al final proponen una puesta en escena del mapa capaz de manipular desde la objetividad del saber.

Si en los siglos anteriores el mapa había sido el espejo de la realidad –hacer mapas para alcanzar un lugar preciso, una maniobra con carácter utilitario–, en 1700 la realidad empezaba a ser reflejo del mapa: al firmar el tratado angloholandés de 1718, la frontera se fijó literalmente sobre un mapa que, además, después fue rubricado sobre el propio el mapa, convertido en documento.² El mapa tiene sin remedio una dimensión de control político.

A partir de la Ilustración dichos mapas se convertían en un arma del poder, obcecada en presentarse como incontestable objetividad, conocimiento y hasta fórmula de libertades, cuando en 1798 Agustín Esteve decidía pintar a la joven Joaquina Téllez-Girón –hija de los ilustrados duques de Osuna– con un brazo apoyado sobre un globo terráqueo. Era una manera de subrayar la moda de entonces: la geografía como rama de los saberes más populares entre las familias progresistas. El globo era símbolo de estatus y síntoma de ideología; a su modo, un proyecto de clase social, la aristocracia progresista española del que aspiraba a educar incluso a sus hijas en los principios básicos del saber.

Esas múltiples lecturas asociadas a la clase y la ideología convierten los mapas en proyectos biográficos y hasta los salpican con cierta carga autobiográfica. Ni el mapa ni la autobiografía son documentos de “autenticidad” incuestionable. Ambos reflejan las traducciones culturales, entre otras las traducciones a un sistema de representación –el de Occidente– que se impone a través de la perspectiva que, pese a cristalizarse en apenas unos pocos años en el Quattrocento italiano, parece mucho más que el establecimiento de un sistema visual. La perspectiva es un modo de ordenar el mundo. No en vano ese sistema visual nace justo por los mismos años que los primeros mapas modernos, bastante semejantes ya a nuestra representación actual.

Sea como fuere, los mapas se van trazando a partir de las historias personales porque, si es verdad que el origen del mapa se encuentra en la tempranísima necesidad humana de trasladarse de un lugar a otro, de describir el camino que conduce de un lugar a otro y de salvaguardar el regreso a casa, no es menos cierto que las historias de vida –los recorridos de determinados grupos, aquellos forzados por las circunstancias a abandonar su lugar de origen– van modificando las lecturas consuetudinarias de las cartografías.

Trazamos el mundo que vemos y vemos el mundo que trazamos. Ese ha sido el *modus operandi* del cartógrafo a través de los siglos: construir el mapa global a partir de los fragmentos enviados por los viajeros que, como quien manda tarjetas postales llenas de información sin jerarquía alguna, iban describiendo sus impresiones y medidas del mundo a través de trozos de costa, del paso de ríos, de cimas de montañas...

El trabajo del cartógrafo era, así, un esfuerzo supremo de síntesis y hasta de imaginación a partir de las notas de los otros, de las noticias de los otros. Era un juego de aproximaciones que creaba la ficción de cierta realidad con mucho esfuerzo por distinguir los errores de los aciertos, de aquilatar informaciones contradictorias; una labor paciente que implicaba la selección de los pedazos de los recorridos de los otros –en el fondo, de la vida de otros– para adecuarlos a una mirada colectiva que guardaba, irremisiblemente, una huella profunda de la propia mirada, el intercambio infinito de miradas que todo proyecto autobiográfico conlleva.

Ocurre en toda autobiografía: creyendo hablar de la propia vida, acabamos hablando de la vida de otro sencillamente porque hablar de la propia vida es hablar de la vida de aquellos que fuimos entonces, de alguien

que no compartió con nosotros ni el tiempo ni el espacio. Por eso mirar un mapa, buscar en un mapa los fragmentos de nuestra existencia, es una forma extraña de escribir la propia autobiografía.

Mapas para tiempos de pandemia

En realidad, el mapa es parte de un proyecto autobiográfico también porque a través de él representamos el lugar del cual formamos parte, la idea misma de hacer comunidad. El mapa nos representa –es la ilusión de nosotros– y propicia cierta sensación de pertenencia –o de exclusión–. Las fronteras delineadas son un trazo fino que acoge o expulsa en ese diagrama, capaz de reducir a sencillas las cuestiones más complejas. Los mapas son la sensación constante de un mundo en orden.

Desde luego, esa capacidad de devolver un mundo esquemático, sin complicaciones, sería bastante para evidenciar cierto éxito histórico entre la mayoría; para justificar la fascinación que han despertado desde siempre los atlas y los mapamundis. “La vuelta al mundo en un día”, decía el eslogan de la Exposición Colonial de 1931, inaugurada en París y que tan poco convenció a los surrealistas: en el recinto del Bois de Vincennes el mundo estaba a mano, en cartón piedra. Tener acceso a la realidad seleccionada y miniaturizada parecía ser bastante para muchos. Eso también son los mapas.

Pero la mirada de Mona Hatoum no es como la de la mayoría, y menos en lo concerniente a los mapas como lugares de construcción de preconceptos –pertenencia, ausencia, territorios, hogar, exilio, desplazamiento, huida, regreso...–. Hatoum sospecha de la estrategia cartográfica, de su capacidad para diseñar el mundo a imagen y semejanza de una realidad plana, donde las montañas solo desdibujan las cimas con pequeñas superficies rugosas y los ríos son líneas azules y las fronteras rayas delicadas a plumín, sin conflictos, sinuosas e inamovibles.

Mona Hatoum busca las fallas de ese orden relamido y falso de los mapas, las fórmulas que desvelen esa falla. Lo hace en su obra *Routes* (2003), un grupo de dibujos que forma parte de una serie abierta de obras en papel a partir de los mapas reproducidos en las revistas de las líneas aéreas. Quiere mostrar la fragilidad de los mapas que no es sino la propia fragilidad implícita en el discurso propiciado por el mapa mismo: la citada apariencia de control. Y rebusca en el bolsillo del asiento delantero del avión y saca la revista de la aerolínea para escudriñar el mundo ideal que ofrece al alcance del pasajero aburrido. Deben ser los momentos anteriores al despegue o los que preceden al aterrizaje, haciendo tiempo en esos tiempos de tránsito, cuando uno se ha quedado entre espacios suspendidos también, tiempo de las negociaciones, en gerundio –llegando o saliendo–. Son los tiempos sin pertenencia en los cuales cada mapa acaba por ser el anuncio de un supuesto futuro que debe habitar algún rincón cartográfico. O de un probable pasado, que no es tan diferente.

También Hatoum debe sentirse tentada por ese particular debate autobiográfico tan en boga hoy y compartido por biografías menos agitadas que la suya propia, citada hasta la saciedad y conocida por todos, catapultada la artista a una tierra de nadie por la guerra y el desplazamiento y el posterior exilio; su ausencia de patria incluso. Sin embargo, y pese a su propia biografía, las propuestas autobiográficas de Hatoum son escurridizas, indefinidas, complejas –la autobiografía de cualquiera, en palabras de Gertrude Stein–, porque todos vivimos desplazados frente a la exactitud insultante del mapa. Tal vez los mapas de Hatoum hablan más del tiempo que del espacio, porque en su interrupción de la fijeza el mapa vuelve la mirada hacia asuntos relativos al transcurso.

En ese instante anterior al despegue o al aterrizaje de cada biografía, nos quedamos suspendidos en cierto territorio de nadie, entre lugares; en unos no-lugares –por usar el término de Marc Augé–. Cuando uno vuela o está a punto de salir hacia un destino o alcanzarlo, sueña con ser otro, al menos sobre el mapa. El mapa abre las posibilidades infinitas de cambio que propicia el vuelo: el tiempo se disloca sin tener un referente tridimensional del espacio.

La revista de papel satinado da pistas de una ciudad de ensueño y sobre los lugares estratégicos que se pueden visitar al llegar, en ese típico juego del consumo que gobierna los viajes aéreos y que aspira a simplificar asuntos nada sencillos a través de representaciones esquemáticas. Ocurre también con las instrucciones de seguridad –colocadas en el mismo bolsillo, junto a la revista–, que convierten en visualidad facilísimas acciones de las cuales podría depender nuestra supervivencia en caso de accidente. Sobre esas instrucciones escribió lúcidamente Gombrich hace años –otro lugar para reflexionar sobre la representación, eje fundamental del mapa y nuestras lecturas del mapa; lugar de conformación de las perturbaciones de Hatoum sobre el mapa–.

Hacia las páginas finales de esas revistas están los mapas, sintéticos. Van de más a menos o de menos a más, dependiendo de la compañía; del fragmento a la totalidad –un país, un continente, el mundo...–. En cada uno de estos mapas, en un alarde perverso de representación, las líneas pintadas –a menudo en rojo– unen los destinos. La operación parece inocua: unas líneas ordenadas aclaran los trayectos –y hasta los pensamientos– y ofrecen la falsa sensación de seguridad, de familiaridad, todo a la mano, igual que los globos de bolsillo que

se ponen de moda hacia mediados del siglo xvi y que se convierten en una de las grandes pasiones entre los británicos: un mundo al alcance y portátil para cierta clase intelectual europea.

Frente a los globos terráqueos en miniatura para caballeros británicos de la modernidad –meterse el mundo en el bolsillo–, Hatoum propone un globo gigante en *Hot Spot* (2006), el mundo delineado sobre una jaula de aluminio con delicadas luces de neón que llaman la atención por una enorme energía, cierta sensación incandescente. Sobre *Hot Spot* comenta la artista: “La idea de esta obra era cómo los ‘lugares calientes’ o lugares del conflicto en estos días no se limitan a las áreas específicas de fronteras complicadas: parece que el mundo entero está atrapado en el conflicto y la desazón”.

Pero volvamos a los mapas recogidos en las páginas satinadas de la revista corporativa –entre viajes de ensueño y productos de la tienda duty-free– que potencian la retórica del amparo, el maldito regreso a la infancia cuando el mundo era tan ancho como lo pudiera contener el atlas. Y vuelven las horas frente al mapamundi: estudiar lagos, costas, montañas...

Aunque en los mapas sobre los cuales actúa Hatoum no hay apenas accidentes geográficos –o se camuflan por las rutas que animan a otros viajes–. Los aviones van y vienen surcando la página, convirtiendo en trazos nítidos lo que son puntos tintineantes en las pantallas de los controladores. En esas pantallas vistas en tiempo real los puntos solían acumularse y se cancelaban por acumulación en las proximidades de Heathrow, JFK, Zúrich, Pekín, Madrid... Al final quedaban solo zonas lumínicas en las cuales los puntos particulares se perdían y pasaban a ser una masa, brillante y compacta, frente al orden de las rutas en la revista. Ahora, en medio de la pandemia, las pantallas están casi inertes: pocos aviones surcan el cielo. Son los mapas para nuestro tiempo de pandemia que hacen más absurdas si cabe las representaciones de las páginas satinadas y sus juegos perversos de la representación que aspiran a aplanar el mundo, a convertirlo en dos dimensiones, con todo lo que eso implica.

De hecho, tendemos a olvidar que para entender los mapas se requiere un aprendizaje, pese a dar por hecho que su lectura es “natural”, igual que ocurre con el resto de las manifestaciones del sistema visual que rige Occidente y que no es válido para muchas culturas, incapaces de interpretar las representaciones bidimensionales que nosotros manejamos con total comodidad. Quizás debido a esa peculiar posición en el sistema visual de Occidente, Richard Wollheim decide tomar el mapa como uno de los ejemplos para sus reflexiones sobre la “representación”. ¿Qué es una “representación”? se pregunta Wollheim. Se trata de una reflexión sobre lo indefinido del término mismo, la idea de todas aquellas cosas que, pareciendo una “representación”, son lo que habita la frontera de la “representación”.

Por eso es tan radical la intervención de Mona Hatoum sobre los mapas, con las rutas dibujadas rectas y exactas, porque su intervención en la revista de la aerolínea –igual que sus otras acciones sobre los mapas– es una reflexión aguda sobre todo aquello que, pareciendo una “representación”, es más bien lo que habita la frontera de la “representación”. Al proponer un juego en apariencia inocente –la artista colorea los huecos entre una ruta y otra, creando una especie de alucinación op-art del argentino Julio Le Parc–, está poniendo en evidencia la erosión más drástica de lo que el mapa representa en general y para este contexto en particular. Convierte lo familiar en el mapa en un lugar extraño, desbordadas las redes que permitirían viajar en línea recta –o casi–.

Entre sus manos, el mapa inocente –control del mundo por vía aérea –estalla de mil pedazos. Lo ocupan y lo dislocan. Lo saturan y lo arrancan en trozos. Volverá Hatoum a los agujeros de los mapas el año 2008 en *Baluchi* (blue and orange): “una alfombra oriental clásica tiene cierto aspecto de desintegración –reflexiona Hatoum–, dado que algunas de sus partes parecen haber sido comidas por las polillas o haberse desgastado. Después de mirarlo con atención queda claro que los parches aleatorios forman un mapa del mundo visto desde arriba”. Entonces el mapa será el trabajo minucioso de unas polillas que han representado el mundo sobre la alfombra, donde a su vez se representa algo parecido a la representación de la casa, el hogar, el recorrido, la pertenencia... –otra vez la fallida representación del sueño de “Oriente”–. Son las alfombras que en *Twelve Windows* (2012-2013) desbordan el recorrido como verdadero viaje, itinerarios encarnados por los tejidos que se reúnen como recorrido metafórico.

Al final, todo mapa acaba por quebrarse de un modo u otro, de manera que frente a los mapas en las páginas satinadas, Hatoum subraya en *3-D Cities* (2008-2010) –una instalación donde aparecen las cartografías de tres ciudades, Beirut, Bagdad y Kabul, montadas sobre tableros unidos por caballetes de madera– las turbulencias, disloca las líneas al darles volumen en un supuesto juego candoroso que, sin embargo, convierte cada destino en una especie de target para los cazas sobrevolando las ciudades. Quizás la turbulencia que define Hatoum en *Routes* –los mapas de las revistas aéreas– era solo un ensayo general para otras redes primorosas y mortíferas. Es el control como falta de control al cual contesta Hatoum brillantemente en sus propuestas a medio camino entre la paradoja y la metáfora: el mapa podría contar cosas que calla. Tal vez tiene mucho de pura retórica.

Pero la acción tajante de Hatoum no solo desborda el mapa y la esencia del mapa, sino que pone de manifiesto la imposibilidad última de la representación que propone la cartografía, tal vez porque Hatoum lo sabe todo de los viajes y las fronteras y la trampa de la representación de esas fronteras que se le escurren entre los dedos y los pies y los ojos y el pensamiento, mientras rellena las rutas convertidas en trazos seguros.

Si cada mapa se lee dependiendo del tiempo y del lugar, vuelvo a *Routes*, una obra de principios de los años 2000, y la veo premonitoria de estos tiempos de pandemia, donde el mapa ya era superficie agujereada, sin trayectos, las fronteras son mucho más que líneas imaginarias. Siento que estos desplazamientos compartidos hoy por todos –los que tambalean el mundo– se acercan a lo que contaba literalmente Hatoum en aquellos mapas a trizas, tal vez porque representar es cada vez más bordear la representación o porque hay conceptos que, simplemente, no se pueden representar. Las líneas del mapa de la revista corporativa, que Hatoum cuestiona, me parecen hoy más retóricas que nunca.

Territorios trastocados: la cartógrafa

Para oponerse a la retórica del mapa, Mona Hatoum se concentra en la propia precariedad de los valores inamovibles que propone la cartografía. No le va nada mal. Su estrategia es mostrarla vulnerable, quebradiza, y así proponer un extraño espacio autobiográfico que se gestiona desde el mapa. Incluso sobre el mapa. Es un espacio autobiográfico que trasciende la historia personal de cada uno y acaba por hablar de esa historia de cualquiera que antes se citaba y que acuña Gertrude Stein.

A veces Hatoum usa materiales frágiles donde el mapa del mundo está a punto de sucumbir a lo quebradizo del tejido. *Projection* (2006) tiene una cualidad bella e inestable que tacha por entero lo asertivo del mapamundi: cada parte es sorprendida por lo perecedero que lo trastoca todo, islas dentro de las superficies de los continentes. La obra, construida a partir de blanco sobre blanco en un malabarismo de algodón y abacá –los materiales y el modo en el cual se comportan son siempre importantes para Hatoum–, presenta una visión del mundo que se corresponde a la Proyección de Peters, una forma más equitativa de representar las partes del mundo y por este motivo muy utilizada en los últimos años. La obra es una estremecedora metáfora donde la artista retoma el calentamiento global al cual aludían de alguna manera los neones de *Hot Spot*. Aquí los continentes parecen hundirse, convertirse en huecos, como si hubieran intercambiado su consistencia con la del agua de los océanos.

Es la misma fragilidad que describe la serie de dibujos *Mapping* (2012) –para mí una de las obras más deslumbrantes de Hatoum, a pesar de su pequeño tamaño –; en ella la artista dibuja a pluma una fracción desbordada del mundo en una bandeja de comida, de cartón, de un tamaño no más grande que un folio; va trazando este mapa imaginario a partir de los puntos que van dejando las marcas accidentales de grasa. Es una extraña cartografía que ha perdido por completo la fijeza, sin bordes –islas quebradas, tierras rotas...–, que termina por diseñar la posibilidad de un nuevo mapa a retazos, enmarañado como el famoso mapa en tiempos de los surrealistas de 1929.

El conocido mapa era publicado por *Varietés* en 1929 y era un extraño mapa sin ciudades donde París terminaba por ser Francia –o Francia por ser París, que es casi lo mismo–. Desde luego, la reflexión última estaba servida para quienes decidieran seguir la pista. El mapa del mundo en la época de los surrealistas planteaba una clara alusión a ese nuevo diseño mundial que perseguían los miembros del grupo, haciendo patentes las partes del planeta que tenían interés para ellos; tachando algunas fronteras y dibujando otras nuevas.

También Hatoum vuelve los ojos hacia las fronteras donde se representa de una manera aplastante la precariedad del mundo, la esencia quebradiza implícita en todo mapa como irremisible ejercicio autobiográfico. Ese mundo precario –ese mapa precario– es el que explora en otra de sus obras más potentes –*Balançoires* (2010)–, en la cual lo obvio de la infancia se superpone a las implicaciones que el mapa tiene con esa misma infancia –el mundo en un mapa³–. El mapa se convierte después en una fracción impresa en unos columpios de superficie inestable, a punto de romperse a cada paso.

Y es que en muchas de sus obras, y tomando el mapa y las alusiones autobiográficas que se asocian a las cartografías como punto de partida, Hatoum nos seduce en el malabarismo interminable de los desplazados: en sus obras a menudo nos jugamos literalmente el tipo, poniendo de manifiesto una vulnerabilidad tan evidente como la de las fronteras mismas. Por eso, lo esencial de una obra como la instalación *Map (clear)* (2021) –o no solo– no es la vacilación de las fronteras –reflexión política propiciada por las canicas de cristal que se mueven y se expanden cambiando la metáfora de la propia obra, como ocurre con la bandeja de comida–. Lo luminoso de esta obra es la posición incómoda en la cual se halla el visitante: un paso en falso y la canica propiciaría una caída. El mundo en este mapa, al menos por una vez, se acabará desintegrando, se llenará de islas y de huecos.

Es la turbulencia en el propio relato de vida –el que cada uno en mayor o menor medida acarrea–, ese que el mapa borra proponiendo bordes y lugares demarcados. Las canicas siguen rodando en el trabajo minucioso de la cartógrafa y nosotros con ellas, incluso cuando se travisten de nuevo orden en una turbulencia que ha borrado las viejas fronteras y las asociaciones de otro tiempo, de otra biografía. Ruedan otra vez. Quizás la única forma de oponerse al mapa es a través de la precariedad. Por eso ahora, en estos tiempos de pandemia, la cartógrafa de lo quebradizo nos devuelve la imagen más real del mundo, un mundo donde los trayectos aéreos son ya, solo, rayas en una vieja revista de aerolínea. Nos devuelve un mapa de nosotros, inesperado y valiente, como el del Imperio en el cuento “Museo” (1960) de Borges. En el relato “Del rigor en la ciencia”, el autor argentino recuerda un Imperio donde “el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia”.⁴

Notas

1 Michel Foucault, “Preguntas a Michel Foucault sobre la Geografía”, en *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona / Buenos Aires / Ciudad de México, 1999, pp. 312-326.

2 Jeremy Black, *Maps and History: Constructing Images of the Past*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1997, p. 16.

3 En Balançoires el mapa de Beirut está tallado en los asientos de cristal de los columpios, con la parte este representada en un columpio y la parte oeste en el otro.

4 Jorge Luis Borges, “Museo”, en *Obras completas II. 1952-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2004, p. 225.

