

TOPOGRAFÍAS DE LA GUERRA

Modalidades de vinculación entre la práctica cartográfica y el ámbito militar

En el marco del curso *Cartografía crítica: Arte y cartografía desde el pensamiento crítico*, el presente trabajo pretende ahondar en una problemática específica que ha sido abordada tangencialmente en varias oportunidades a lo largo de la cursada: las intrincadas vinculaciones entre la práctica cartográfica y el ámbito militar. En las páginas que siguen me ocuparé de indagar, a partir del estudio de cuatro casos, en algunas de las posibles modalidades de relación entre dichas esferas.

Las imágenes que estudiaré han sido escogidas con la voluntad de generar un muestrario variado y heterogéneo, que permita demostrar que las vinculaciones entre la cartografía y la actividad militar atraviesan coordenadas espaciotemporales múltiples. En línea con el cambio epistemológico propuesto a lo largo del curso, me interesa destacar asimismo que la mayoría de ellas no pueden ser comprendidas como *mapas* si nos atenemos a un criterio estrictamente científico. Sin embargo, como me propongo demostrar, todas ponen en juego prácticas cartográficas. En este sentido, resulta valioso recuperar la propuesta de Brian Harley y David Woodward, quienes muy tempranamente definieron los mapas como representaciones gráficas que facilitan la comprensión espacial de cosas, conceptos, procesos o eventos del mundo humano (Harley & Woodward 1987: 16), ensanchando así los límites de la cartografía para incluir tradiciones alternativas y usualmente relegadas.

Si partimos, siguiendo a John Krygier y Denis Wood, de la consideración de que toda cartografía implica una *proposición visual* (Krygier & Wood 2009), es posible afirmar que este tipo de imágenes no se ocupa de la *representación* sino de la *creación* del mundo (o de un fragmento del mismo): la cartografía, partiendo siempre de un conjunto de ideas y supuestos previos, *produce* territorios. En este sentido, recuperando las reflexiones de Brian Harley, todo dispositivo cartográfico –comprendido como una construcción histórica y cultural, que legitima una versión posible del mundo- posee un *carácter discursivo* y articula siempre *relaciones de poder* (Harley 1989).

En línea con dichas reflexiones –y antes de abordar el estudio de los casos propuestos- vale la pena mencionar las consideraciones desarrolladas por Yves Lacoste, quien ha señalado la utilización de la geografía como *instrumento de fuerza* por aquellos que detentan el poder. De acuerdo con el autor,

«Plantear de entrada que la geografía sirve, en primer lugar, para hacer la guerra no supone que sólo sirva para dirigir unas operaciones militares: sirve también para organizar los territorios no sólo en previsión de las batallas que habrá de librar contra tal o cual adversario, sino también para controlar mejor a los hombres sobre los cuales ejerce su autoridad el aparato del Estado» (Lacoste 1977: 5)

Esta propuesta implica pensar la geografía –conjuntamente con la práctica cartográfica por dicha ciencia implicada- no como un discurso científico neutral e inofensivo, sino por el contrario como un saber estratégico, unido intrínsecamente a prácticas políticas y militares, que exigen la recopilación de información variada y heterogénea acerca de un espacio determinado. Desde esta perspectiva, conocer el territorio (y mapearlo) implica la posibilidad de ejercer control –efectivo y simbólico- sobre él.

En línea con lo hasta aquí desarrollado, en los ejemplos que presento pretendo no sólo señalar la presencia de lo cartográfico -concebido, como ya señalé, desde una perspectiva amplia-, sino asimismo destacar la vinculación de estas imágenes con el campo de lo militar, apuntando a deconstruir la retórica que cada una de ellas pone en juego (Harley 1989): si toda imagen cartográfica es propositiva por naturaleza y plantea un argumento acerca del mundo, ¿cuál es el mensaje que estos textos visuales pretenden transmitir?

El territorio y la guerra como vivencia

Este grabado, realizado en 1823 a partir de un dibujo del artista S. Seymour, se titula *Indian Record of a Battle between the Pawnees and Konzas, as Delineated on a Bison Robe*, y reproduce una escena trazada por la tribu indígena Pawnee sobre una piel de bisonte. Antes de encarar su análisis, considero interesante puntualizar que la imagen original – cuyo autor permanece anónimo- aparece en consecuencia atravesada por la mirada de los conquistadores, quienes se apropian de ella a través del acto de su copia y reproducción.



El grabado forma parte de un diario de viaje que narra las peripecias de una expedición desarrollada en territorio estadounidense (*Account of An Expedition From Pittsburgh to the Rocky Mountains, Performed in the Years 1819 and 1820...Under the Command of Major Stephen H. Long...*), en el cual se incluyen además –vale la pena mencionarlo- cuatro mapas de los terrenos explorados, que respetan la lógica de lo que la civilización occidental comprende todavía hoy como imagen cartográfica.

Los miembros de la tribu *Pawnee* solían registrar eventos de importancia sobre pieles de animales: en este caso, se trata de una imagen bélica que celebra el triunfo de la tribu sobre uno de los pueblos enemigos. Puede convenirse que la representación del espacio físico en el cual la batalla se desarrolla apenas aparece esbozado. Quien se ocupó de la confección de la imagen no se preocupó por detallar las características del terreno: muy por el contrario, los personajes que forman parte de la escena parecen “flotar” sobre el fondo plano de la composición.

Sin embargo, creo que es posible afirmar que esta imagen propone una cartografía de la guerra, en tanto permite apreciar la distribución de los guerreros en el espacio, más allá de que dicha disposición responda o no a la realidad histórica del hecho bélico. Resulta

apreciable el contraste entre el orden meticuloso de los guerreros *Pawnee* y el caos de los cuerpos enemigos (muchos de ellos ya caídos y masacrados), con las implicancias simbólicas que dicha disposición podría implicar.

Considero que esta imagen posibilita la comprensión de la cartografía desde una perspectiva atípica: el espacio no aparece aquí descrito –como es habitual- de acuerdo con sus características físicas, sino que es definido a partir de las operaciones que se despliegan sobre él. Como señala Gilles Deleuze, el marcado de un territorio se define a través de las acciones que se desarrollan en su interior, y que posibilitan simultáneamente la demarcación de sus límites (Deleuze 1988).

Es posible afirmar entonces que esta imagen presenta el espacio como territorio *vivido* (espacio en el cual se ha desplegado la batalla), cargándose en consecuencia de significados culturales que pueden asociarse con la afirmación de una identidad colectiva. En este sentido, me atrevo a hipotetizar que la imagen resulta atractiva para la mirada occidental –al punto tal de que se decide copiarla y reproducirla- justamente porque existe un interés por *apropiarse* de ese mismo territorio, produciéndose una actualización de la guerra a partir de los nuevos sucesos bélicos desarrollados en el marco del proceso de conquista y colonización.

El territorio y la guerra como *logística*

En el presente apartado me propongo abordar dos imágenes que –a mi juicio- no sólo visibilizan las acciones de las tropas, sino que asimismo proporcionan información valiosa acerca de los territorios involucrados en los conflictos bélicos.

Se trata, en primer lugar, de *Storming of Montevideo Feb. 3rd 1807*, grabado realizado por el artista Edward Orme en 1808, con la finalidad de conmemorar el ataque exitoso a la ciudad de Montevideo llevado adelante por los ingleses un año antes.



Se trata de una imagen compleja en tanto combina regímenes visuales múltiples. Por un lado, la gran escena central presenta el ataque nocturno de la ciudad: bajo la luz de la luna, grandes columnas de humo se elevan desde la muralla que ha sido bombardeada, permitiendo el ingreso de las tropas inglesas. El punto de vista alto (“a vuelo de pájaro”)

permite apreciar las características generales de la topografía, así como también la distribución del ejército en el espacio. Puede observarse que dicha escena se encuentra complementada por otras dos imágenes: a la izquierda, una vista de una nave inglesa navegando hacia la costa montevideana, apenas visible en el horizonte; a la derecha, un plano de la ciudad en el que aparece señalada la distribución de las tropas.

La segunda imagen que me interesa estudiar en este apartado es *Marcha del Ejército Argentino a tomar posición para el ataque de Curupaytí el 22 de septiembre de 1866*, óleo sobre tela realizado por el artista argentino Cándido López en 1902. López se encargó de documentar visualmente la Guerra del Paraguay, también conocida como Guerra de la Triple Alianza, desarrollada entre 1865 y 1870: durante el transcurso del conflicto, tomó muchísimos apuntes y esbozos del natural que servirían posteriormente como base documental para la realización de varias pinturas al óleo.



Nuevamente el punto de vista alto posibilita la mostración de los movimientos de las tropas, así como también de las características del territorio en el cual se desarrolla la acción. En este sentido, me parece pertinente señalar que –si bien estas producciones visuales no podrían ser definidas estrictamente como *mapas*- ambas poseen condiciones que las aproximan a la práctica cartográfica, siendo posible reflexionar acerca del género paisajístico como mecanismo efectivo para plasmar cartográficamente un territorio, en una época en la cual los límites entre el arte y ciencia todavía no se hallaban plenamente cristalizados.

En este sentido, puede afirmarse que se trata de imágenes de batalla bastante particulares: desde mi perspectiva, es más plausible concebirlas dentro del género paisajístico que como grandes “pinturas de historia” de temática bélica, puesto que el énfasis no está puesto en las acciones humanas sino en el territorio. Como puede observarse, en lugar de concentrarse en la heroicidad, el sacrificio o el sufrimiento de las acciones militares individuales -es decir, en los seres humanos que participan del conflicto, tal como solían ser representados por los modelos clásicos-, en estas imágenes el punto de vista seleccionado da cuenta de una preocupación por mostrar la logística del ejército y sus movimientos en el espacio. Los personajes que componen la escena se vuelven diminutos, pequeños signos de humanidad ante la inmensidad del paisaje, e interesan meramente como *parte* de una *totalidad*: el ejército y sus estrategias.

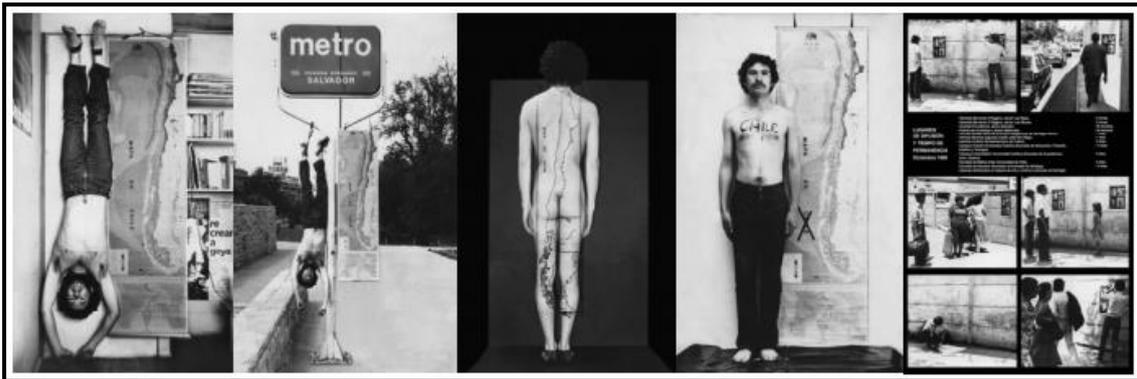
Creo asimismo que ambas producciones visuales cristalizan de un modo transparente las relaciones de poder involucradas en toda imagen cartográfica. Si consideramos, junto con Estrella de Diego, que «el mapa (...) reúne, comprime, reduce, resume (...) crea la

sensación de tenerlo todo a mano, ordenado y catalogado, domesticado en su diferencia» (De Diego 2008: 20), puede afirmarse que estas imágenes visibilizan explícitamente el control y la domesticación que el Ejército (inglés y argentino, respectivamente) ejerce sobre el territorio, y que metonímicamente implica el dominio ejercido por el aparato del Estado.

El propio cuerpo como campo de batalla

Considerando lo hasta aquí desarrollado, a modo de corolario propongo reflexionar acerca de cómo se han releído las relaciones históricas entre la geografía y la guerra desde las prácticas artísticas contemporáneas. Para ello, a modo de ejemplo, me ocuparé de la obra *A Chile* (1979-1980) del artista chileno Elías Adasme.

Cuatro de los cinco paneles que conforman la obra documentan fotográficamente las acciones desarrolladas por Adasme en los márgenes no oficiales de la escena artística chilena entre diciembre de 1979 y 1980, en plena dictadura militar. El quinto panel propone una descripción de los lugares públicos en los que estas foto-performances fueron exhibidas, junto con las mediciones del tiempo que permanecieron colocadas en el espacio público, antes de ser removidas por las fuerzas de seguridad o por partidarios del régimen dictatorial.



Como puede observarse, en estas imágenes los materiales utilizados son limitados: Adasme se sirve únicamente de su propio cuerpo y de la imagen cartográfica de Chile, proponiendo metafóricamente una correspondencia entre el *cuerpo individual* y el *cuerpo geográfico, político y cultural*. En palabras del propio artista,

“...la propuesta (...) está anclada en la situación específica que se vivía en el país en aquel entonces. No por ello, deja de ser una obra de proyección universal. Tanto en su contenido, como en su aspecto formal, la obra explora en su dimensión polisémica, signos y símbolos universales, de fácil reconocimiento e identificación en la memoria colectiva”. (Adasme 2010)

Efectivamente, la imagen cartográfica de una nación resulta muy fácilmente reconocible para quienes forman parte de ella. Si consideramos su recurrencia a lo largo de la educación formal de la población (siempre orientada al cultivo de valores nacionales), comprendemos la potente carga simbólica implicada, que convierte a los mapas en atractivas herramientas para ser intervenidas por los artistas en vistas a crear un discurso contrahegemónico, que subvierta el orden establecido (De Diego 2008).

Al proponer una correspondencia entre *cuerpo individual* y *cuerpo social*, la presencia del cuerpo violentado del artista remite metafóricamente a la tortura y el sometimiento disciplinario experimentado por toda la nación bajo el régimen de Pinochet. Al hilvanar su propio cuerpo con el cuerpo de Chile, Adasme alude a la geografía de su país a través de su propia figura.

De este modo, reconociendo la profundidad de los significados culturales anclados en el mapa y utilizando como soporte su propio cuerpo, el artista propone un mapa subjetivo, un territorio absolutamente propio atravesado por la historia personal y colectiva. La imagen cartográfica, herramienta del aparato del Estado para ejercer un control efectivo sobre el territorio, deviene instrumento para generar una lectura crítica, una representación que disputa los valores hegemónicos.

Algunas conclusiones (parciales)

El recorrido propuesto de ningún modo pretende ser exhaustivo, sino meramente esbozar una red posible de imágenes divergentes, con la voluntad de reflexionar acerca de algunas de las vinculaciones que pueden establecerse entre el poder militar y la imagen cartográfica.

En el primer apartado, se propone reflexionar acerca de la conformación de un *territorio* a partir de las acciones bélicas que se desarrollan en su interior, que contribuyen a consolidar la identidad de un pueblo y el sentido de pertenencia de sus miembros.

En el segundo, se pretende analizar cómo la representación del espacio en dos escenas de batalla da cuenta del control efectivo que el aparato del Estado ejerce sobre el territorio, a través del diseño de una *logística* de la guerra.

Finalmente, el último apartado del trabajo propone reflexionar acerca de la apropiación de la cartografía militar desde el arte contemporáneo. Si el saber geográfico opera normalmente como instrumento de poder para una minoría dirigente, los artistas pueden apropiarse de dicho discurso para proponer una deconstrucción de la retórica hegemónica que desvele nuevos sentidos posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Adasme, Elías (2010), *Entrevista al artista*, Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo.
- De Diego, Estrella (2008), *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid: Siruela.
- Deleuze, Gilles (1988), *El abecedario de Gilles Deleuze*, documental emitido por la televisión francesa.
- Harley, Brian (1989), "Hacia una deconstrucción del mapa", en *Cartographica* 26, n°2, pp. 1-20.
- Harley, Brian & Woodward, David (eds.) (1987), *The History of Cartography*, Chicago: University of Chicago Press.
- Krygier, John & Wood, Denis (2009), "C'e n'est pas le monde" en *Propositions for mapmakers*, vol. 1, n°6.
- Lacoste, Yves (1977), *La geografía: un arma para la guerra*, Barcelona: Anagrama.