

1998

El mapa borgeano y sus alrededores

Claudio Canaparo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Canaparo, Claudio (Otoño 1998) "El mapa borgeano y sus alrededores," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 48, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss48/1>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL MAPA BORGEANO Y SUS ALREDEDORES

Claudio Canaparo

University of Exeter, United Kingdom

Nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come strazione della radice quadrata di se stessa: una <letteratura potenziale>, per usare un termine che sar  applicato pi  tardi in Francia, ma i cui preannunci possono essere trovati in *Ficciones*, negli spunti e formule di quelle che avrebbero potuto essere le opere di un ipotetico autore chiamato Herbert Quain.

Lezioni americane
Italo Calvino

En 1954 Jorge Luis Borges publicaba en Buenos Aires la segunda edición de *Historia Universal de la infamia*. En dicho volumen, bajo el capítulo titulado “Etcétera”, aparecía un fragmento atribuido a un tal Suárez Miranda y a una obra titulada *Viajes de Varones Prudentes* [“libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658”]. Dicho fragmento se titulaba “Del rigor en la ciencia” y era el siguiente:

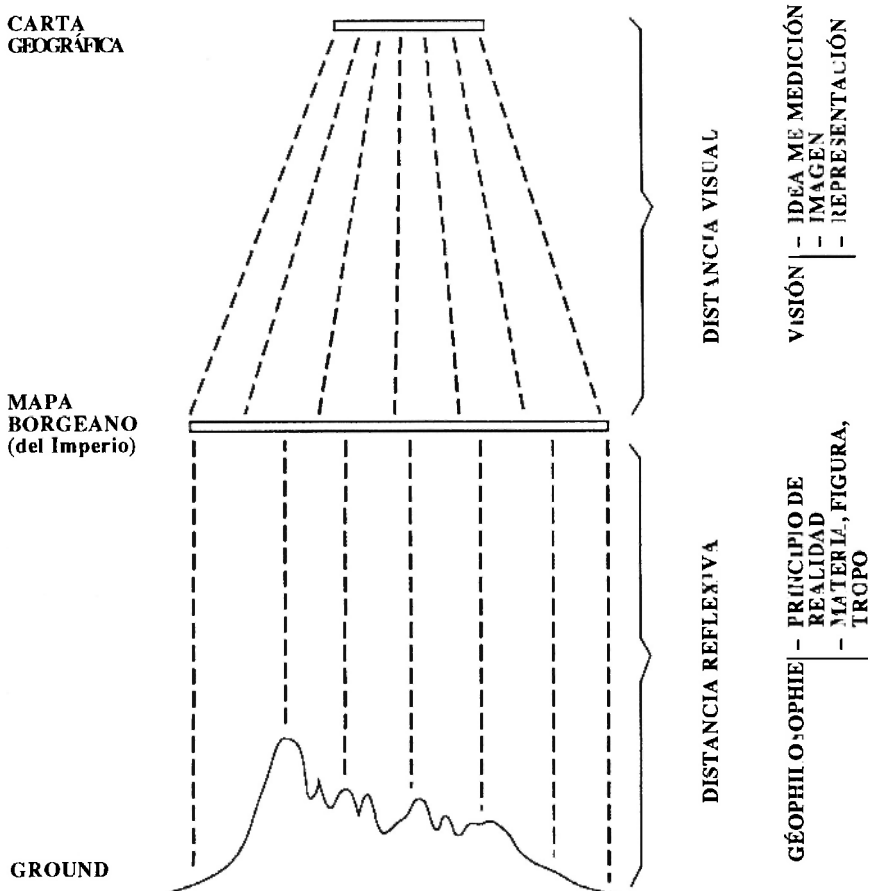
...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logr  tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Entre el ingenio y el grotesco, las mayúsculas del texto sirven para acentuar la ambigüedad de una grandeza imperial que sólo puede ser tal en forma invisible o figurada. El uso del pretérito indefinido da la certeza del evento, del algo *realmente* sucedido. Y el pretérito imperfecto da la idea de algo que ya no está, *que no puede verse en su totalidad*.

Descripción, entonces, de una ciencia o, mejor dicho, de una serie de actividades cartográficas que aparecen como “ciencia”. Descripción de un mapa, de la invención de un mapa que de ahora en más indicaremos como el *mapa borgeano*.

2

Si tratásemos de obtener una *picture* del fragmento propuesto por Borges, ella podría ser la siguiente:



Tres son los elementos principales que podríamos identificar en la descripción. El terreno o *ground*, el mapa [del Imperio] que Borges dice existió y aquello que — aunque no aparece dicho se halla implícito en el narrador, en tanto éste lo asume como información que posee el lector y en tanto tal suposición hace al carácter del mapa propuesto — llamaríamos por convención “carta geográfica”.

El *ground* constituye la materia física, la geografía en términos clásicos. El “Mapa del Imperio” es sin duda la Utopía de toda disciplina cartográfica, es decir, la ausencia de toda *escala*: el “Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.” La “carta geográfica” es la consecuencia del fracaso de esa Utopía: la escala, la perspectiva, la convención gráfica, es decir, aquello que común y erróneamente indicamos como “mapas”.

3

Como ya ha sido destacado — e incluso dicho por el mismo autor — la cartografía fue uno de los pasatiempos favoritos de Borges: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson” [Borges, 1960: 50].

En este sentido debiéramos quizás establecer una distinción entre lo que habitualmente denominamos , <mapa> y aquello que diría constituye más bien un <plano>.

A nuestro entender un mapa es un dibujo, un esquema, una especie de borrador, una hipótesis, una forma escrita de reflexión. Y es precisamente en algunos ejemplos de trabajos cartográficos provenientes del siglo XVII donde estas características se hacen evidentes — véase, por ejemplo, el famoso mapa-mundo en forma esférica de Ottavio Pisani (1612) o su similar “versión barroca” realizada por Frederick de Witt (1668) [al respecto puede consultarse: P. Whitfield, 1994].

Por el contrario, un plano es una guía, un diagrama, una taxonomía, una organización. En realidad los planos constituyen aquello que por lo general en la actualidad se indican erróneamente como “cartas geográficas” o “mapas”. Una “guía A-Z” de la ciudad de Londres, un mapa “Falk-Verlag” de Europa, un mapa “Bartholomew” del sudoeste de Inglaterra, etcétera”: he aquí algunos ejemplos de planos, es decir, de guías, de organizaciones especiales sin ningún tipo de apertura conjetural.

Un mapa entonces [cuanto menos los términos del siglo XVII que aquí queremos considerar] es un *artefacto* del presente que funcionaría *para atrás* y *para adelante*. Para atrás en tanto ordenamiento retórico, es decir, en cuanto se involucra con un espacio alfabético en donde se obtendrán y/ o producirán las nociones de pasado, memoria e historia. Para adelante en tanto conjetura que construye un *horizon d'attente* — horizonte de espera o

expectativa — o, dicho de otra manera, en tanto se convierte en máquina de realizar conjeturas acerca del espacio por venir — y de allí que hablemos de una *imaquinación* como actividad cartográfica por excelencia. Con esta perspectiva, los mapas contemporáneos nada tienen que ver con esos planos que las librerías venden como “cartas geográficas”. Como ejemplos de actuales ejercicios cartográficos podríamos mencionar: [1] los diseños realizados entre 1972 y 1977 por Gary Flandro para preveer la trayectoria del *Voyager 2*, [2] algunas “cartas geográficas” *pintadas* por el artista argentino Guillermo Kuitca, [3] los objetos artísticos-empresariales de Fabrice Hybert, [4] las creaciones del “hacedor de imágenes” bilbaíno Darío Urzay, [5] los trabajos del artista italo-peruano Jorge Eduardo Eielson, [6] los *mapas móviles* producidos por el GPS [“Global Positioning System”].

4

Volvamos nuevamente a la *picture* obtenida a partir de la descripción borgeana.

Dijimos que teníamos tres niveles: *ground*, “Mapa del Imperio” [o mapa borgeano propiamente dicho] y “carta geográfica”. Más que la precisión de uno y otro, aquello que nos interesa es el *rapporto* entre uno y otro o, mejor dicho, las diversas *distancias* que entre uno y otro pueden establecerse.

Entre el *ground* y el “Mapa del Imperio” existe, digamos, una *distancia reflexiva*. Es en esta distancia donde surge un cierto principio de realidad, una idea de materia, así como también una noción de figura y de tropo en los términos propuestos por Hayden White [1978 y 1987]. La disciplina por excelencia de este espacio sería eso que, siguiendo a Gilles Deleuze, podríamos indicar como *géophilosophie*: “Le sujet et l’objet donnent une mauvaise approximation de la pensée. Penser n’est ni un fil tendu entre un sujet et un objet ni une révolution de l’un autour de l’autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre.” [Deleuze/Guattari, 1991: 82].

Por otro lado, el espacio que dista entre el “Mapa del Imperio” y la “carta geográfica” es lo que hemos llamado una *distancia visual*: hay allí en juego una idea de medición: una noción de imagen y una teoría de la representación o de la referencia en los términos discutidos por Hilary Putnam [1988]. Más que disciplinas en este espacio se trata de edificar, de construir una *visión* que actúe como punto de vista, como encuadre, como foco, como *angle of vision*.

Dicho esto, debemos señalar que la descripción borgeana lo que en última instancia está proponiendo, de una forma humorística, es la *desaparición* de estas distancias: es decir que a los cartógrafos del Imperio pesquisado por Borges le sucede lo mismo que a nosotros en cuanto

espectadores [*teie*-espectadores] de la actualidad: toda <distancia reflexiva> aparece cuestionada y toda <visión> ausente. Y si acepción alguna puede haber de eso que muchos llaman “realidad virtual”, ella sin duda está caracterizada e indicada en esta superposición de los tres planos mencionados. De manera tal que una acepción contemporánea del espacio debiera partir de la siguiente ecuación: “carta geográfica” + mapa borgeano + *ground* = imagen — en donde la *imagen* constituye una <realidad visiva>, la virtualidad que mencionábamos y que asimismo puede ser entendida en términos de *frame*: “le ricerche attuali in Intelligenza Artificiale, insieme a varie teorie testuali, hanno elaborato la nozione di *frame*, che qui si traduce appunto come ‘sceneggiatura’.” [Eco, 1979: 79].

5

Cartografía y planografía surgen entonces como dos áreas con distintos propósitos pero que, como vimos a partir del oportuno y significativo planteo borgeano, tienen un aspecto en común: la topografía como *invención*, como “realidad virtual” — de allí que algunos autores escriban <topografía> para acentuar este carácter de *topos* y *graphein* presente en todo bosquejo de un espacio posible, y de allí también que P. Virilio hable de una *teletopologie* para indicar la condición de <a distancia> de toda forma de Naturaleza o geografía urbana.

La planografía puede ser entendida como la actividad que se ocupa de aquello que todos podemos percibir pero que aun no hemos visto — por ejemplo, el anuncio de un producto [“eggs”] colgando de los techos de un supermercado.¹ Por el contrario, la cartografía constituye la actividad que se ocupa de aquello que podemos ver [*horizon d’attente*] pero que todavía no hemos percibido — por ejemplo, la idea de “el tercer milenio” a partir de la visión de un film como *Blade Runner*.²

Cartografía y planografía que, en ese “common ground” donde los tres niveles se mezclan y confunden, aparecen también afectadas por una especie de *atmósfera cero* que comporta, como sostiene P. Virilio, la invención topográfica misma: el movimiento se relaciona de forma determinante con una luminosidad, la “velocidad de la luz” adquiere status, perspectiva. Aceleración en definitiva que, como bien se destaca en *Machine de vision*, es una cuestión de luminosidad en términos fotocinematográficos: “La *matière* fournit et reçoit de manière collective et simultanée pour les spectateurs, c’est la lumière, la vitesse de la lumière. Au cinéma, plus encore que d’image publique, on peut parler d’un *éclairage public* et ceci aucune oeuvre d’art ne l’avait encore donné, sauf l’architecture.” [Virilio, 1988: 53]. P. Virilio habla justamente de una “amnésie topographique” en razón de que “en multipliant les <preuves> de la réalité, la photographie [tanto como posteriormente la cinematografía] l’épuisait”

[Virilio, 1988: 54] En definitiva, “la vision du monde devenait avec la photographie [idem cinematografía] non seulement une question de distance spatiale mais aussi de *distance de temps* à abolir, question de vitesse, d'accélération ou de ralentissement.” [Virilio, 1988: 53].

Perdida como decíamos toda distancia reflexiva y toda distancia visual, la *atmósfera cero* que resulta pone en evidencia entonces el extremo ironizado en el mapa borgeano: la cartografía no representa un supuesto mundo físcico estable sino que se confunde con la hipotética fisidad del mundo mismo [“En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas...”], la cartografía constituye una *actividad imaqunativa* en un espacio donde la firmeza unívoca de la topografía clásica se ha evaporado y con ella la posibilidad de toda representación o referencialidad de la materia tal como fue entendida por las comunidades científicas a lo largo del siglo XIX. “Aujourd’hui — sostiene P. Virilio —, la valeur stratégique du non-lieu de la vitesse a définitivement supplanté celle du lieu. Avec l’ubiquité instantanée de la télétopologie, le face-à-face immédiat de toutes les surfaces réfringentes, la mise en contact visuel de toutes les localités, la longue errance du regard s’achève; pour la nouvelle sphère publique le porteur poétique n’a plus aucune raison d’être” [Virilio, 1988: 73]. Descripción que, por otra parte, puede hallarse en el rioplatense escepticismo de Borges o en las consecuencias de su intuitivo mapa: “La séparation entre passé, présent et futur, ici ou là-bas [piénsese por ejemplo en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”], n’a plus de signification que celle d’une illusion visuelle.” [Virilio, 1988: 73]. Ilusión sobre la que trabajará toda forma de *inventio*, todo principio cartográfico contemporáneo.

Sea que percibamos sin ver forma física alguna [planografía] o que veamos sin haber aún percibido [cartografía], ambas situaciones [que permiten de alguna manera *imaquinar* eso que indicamos como “lo contemporáneo”] se hallan atravesadas por esta *luminosidad cinética o cinematográfica* [“lumièrre”] de la que habla Paul Virilio y de la cual el escrito de Borges diera cuenta con irónica actualidad. Hay, como dice Michel Serres, una especie de *antigüedad* en este nuevo <mapa-mundo>: “La vérité se réduit à la circulation, exactement à ce qui est placé en lumière, mis en scène, en images et musique, devant l’univers. Nous revenons à la définition jadis donnée du vrai par l’antiquité grecque: dévoilée, la vérité se réduit, disait-elle, à ce qu’on amène en pleine clarté. (...) En Grèce comme ici et maintenant, vrai veut dire illustre, et vérité la mise en lumière, c’est-à-dire la publicité.” [Serres, 1994: 27-28].

Cartografía y planografía entonces que — al igual que el plano borgeano — están abocadas a indicar una visión posible o, dicho más precisamente, a *producir visibilidad*. Producción de lo visible que, en los términos de la cartografía y del mapa borgeano que aquí sobre todo nos interesan, conduce a una cuestión de imaginación en términos clásicos [φαντασία y/o *imaginatio*] o, más aun, de *inventio* en términos bartheanos:

“...<comme la vue — sostiene Jean Starobinski citando *De Anima* de Aristóteles — est le sens para excellence, l’imagination (φαντασιστο) a tirè son nom de lumière (φωσς; parce que, sans lumière, il n’est pas possible de voir>...” [Starobinski, 1970: 179-180].

6

El mapa borgeano pone en evidencia “il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall’allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*.” [Calvino, 1988: 103].

El mapa borgeano constituye como decíamos un *artefacto* situado frente a lo porvenir, a lo *deviniendo por devenir*: es un *horizon d’attente* según la expresión de Reinhart Koselleck [1986] en tanto aparece como herramienta de nuestras expectativas o esperas sensibles o, mejor dicho, en tanto aparece como la herramienta con que afrontamos un presente que es pura percepción y que no tiene aun escritura o conocimiento posible. De aquí asimismo su evidente condición de *inventio* en tanto <invenire quid dicas> [hallar/encontrar qué decir] “L’*invention* — sostiene R. Barthes — renvoie moins à une invention (des arguments) qu’à une découverte...” [Barthes, 1994: 930] La *inventio*, concluye Barthes, “est un cheminement (*via argumentorum*).” [Barthes, 1994: idem] — inducción, señalamiento, indicación de lo visible, de aquello que puede ser visto y de aquello que es momentánea invisibilidad: he aquí el *cheminement* del que habla R. Barthes para distinguir la *inventio* en términos de la retórica clásica y que también podríamos considerar como indicación de la cartografía propuesta a partir del mapa borgeano.

7

“L’orizzonte — sostiene R. Koselleck — si riferisce a quella linea dietro la quale si chiude, in futuro, un nuovo spazio di esperienza, che per altro non è ancora visibile.” [Koselleck, 1986: 306]. Éste es el horizonte de espera o expectativa: un diseño espacial de lo que aun no es visible pero que, por ello mismo, determina ya de algún modo aquello que será o no visible — de una parte aun no vemos pero en cierto modo ya percibimos, según habíamos indicado para la “planografía”; de otra parte, inventamos una visibilidad de algo que aun no hemos percibido, según habíamos indicado para la “cartografía”. Por ello también hablamos de una <producción de visibilidad> y por ello la distinción entre pasado, presente y futuro, es una cuestión no de orden o cronología sino de figuración y de artificio tal como el mismo Borges sostuviera en más de una ocasión.

El *horizon d'attente* que el mapa borgeano pone en juego está concebido para una contemporaneidad, la nuestra, en donde, como dice Omar Calabrese, “passato e futuro, in realtà non esistono: sono due entità astratte, non disponibili alla esperienza immediata di una persona che vive nel presente.” [Calabrese, 1991: 29]. Una contemporaneidad asimismo cuyo carácter cinético [‘luminosidad cinematográfica’, también decíamos] determina la condición misma de este “vivir el presente”: “L’attualità, dunque, viene interpretata non soltanto come *passaggio* fra stati di esistenza sociale permanenti, ma anche come scena dell’effimero.” [Calabrese, 1991: 54].

El mapa borgeano en definitiva, al producir una determinada posibilidad de lo visible, está dando lugar no sólo al artificio que llamamos topografía sino asimismo a una forma figurada de ejecución del futuro puesto que los mapas — de aquí otra diferencia respecto de las guías — *se proyectan* no sólo “hacia atrás”, hacia lo devenido, sino “hacia adelante”, hacia el porvenir. El mapa borgeano se dirige hacia una zona en donde las “network of beliefs” — como les llama Hilary Putnam — comienzan a ser cuestionadas y modificadas o, cuanto menos, puestas en suspenso [Putnam, 1988].

8

Todo mapa borgeano es, como decíamos, una forma de creación, de *inventio*, de composición. Por eso Italo Calvino sostiene, citando a Ignacio de Loyola, que “la composizione consisterà nel vedere con la vista dell’immaginazione il luogo fisico dove si trova la cosa che voglio contemplare. Dico il luogo fisico, come ad esempio un tempio o un monte...” [Calvino, 1988: 94].

Composición, artificio, de un mundo físico [Naturaleza, geografía urbana] cuya materialidad es producida a partir de un principio cinético: *lumière* y realidad se acaban fundiendo. “La vérité — sostiene M. Serres también en este sentido — se réduit à la circulation, exactement à ce que est placé en lumière, mis en scène, en images et musique, devant l’univers. Nous revenons à la définition jadis donnée du vrai par l’antiquité grecque: dévoilée, la vérité se réduit, disait-elle, à ce qu’on amène en pleine clarté.” [Serres, 1994: 27].

9

San Ignacio de Loyola habla de una “composición viendo el lugar” [Calvino, 1988: 94], de la “invention d’une langue” [Barthes, 1994: 1074 [del mismo modo en que Isidoro de Sevilla había hablado de “una consciencia del ojo” [Sennett, 1990: 11] y de forma similar a como Giordano Bruno hacía referencia al *spiritus phantasticus* [Starobinski, 1970: 185] Ejemplos

historiográficos todos que coinciden en un mismo vértice de la contemporaneidad: toda expectativa o *espera* se establece por imágenes, por medio de una *inventio* que produce eso que hemos llamado *imaquinaciones*: “... consistere — afirma oportunamente Italo Calvino — nel vedere con la vista dell’immaginazione...” [1988, 94] De aquí por ejemplo que el mismo Italo Calvino formule e indique [en sus propios términos] esa *desaparición* de las distancias que mencionábamos al referirnos al mapa borgeano: “... chiediamoci come si forma l’immaginario d’un’epoca in cui la letteratura non si richiama più a un’autorità o una tradizione come sua origine o come suo fine, ma punta sulla novità, l’originalità, l’invenzione. Mi pare che in questa situazione il problema della priorità dell’immagine visuale o dell’espressione verbale (che è un po’ como il problema dell’uovo e della gallina) inclini decisamente dalla parte dell’immagine visuale.” [Calvino, 1988: 97].

La idea de la imaginación es de antigua data y en su historia puede encontrarse la sinonimia entre <inventio>, conocimiento, *spiritus phantasticus* y situación respecto del devenir, del acontecer [Starobinski, 1970] — de allí que hoy hablemos de *imaquinación*. Justamente la calidad, digamos, *agonal* del mapa borgeano se halla en que ha puesto en evidencia este encuentro, este cruce, esta pluralidad de aspectos que convergen, como decíamos, en una *fabricación de la topografía* — en la artificialidad de toda geografía.

Inventio [φαντασία] entonces, imágenes que funcionan a modo de *horizon d’attente*, de *imaquinación*: “La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente son le più interessanti, piacevoli, divertenti.” [Calvino, 1988: 102].

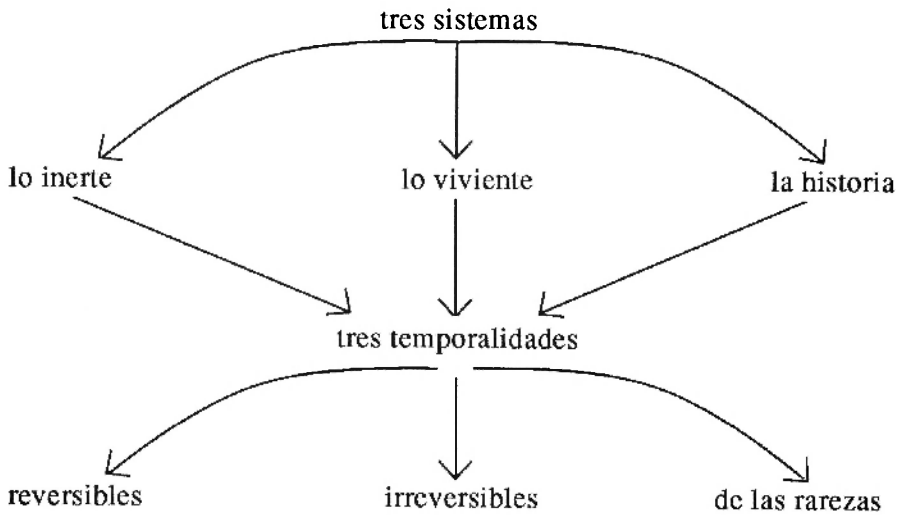
10

Si *aprehender a leer el espacio* es aquello que el mapa borgeano presenta con actualidad inusitada como problema principal, entonces tres formas temporales podríamos conjeturar para dicho mapa pues, como dice P. Virilio [1988] se trata en el espacio también una “distance de temps”.

Michel Serres habla al respecto de tres sistemas temporales, de al menos “trois temps” (...) [1] celui, réversible, des horloges ou de la statique, né près des piliers ou des leviers, [2] le temps irréversible du feu que s’éteint et [3] celui du démon de Maxwell que, en le ranimant, au contraire, fait naître les raretés (...)” [Serres, 1994: 15-16]. Tres sistemas que también son “personnes qui réuniraient, en lui, les systèmes statuaire, solides et bien fondés de formes stables, [1] Hercule ou Atlas, aux transformations et genèses par la puissance du feu, [2] où Prométhée advient, et, [3] enfin, à l’univers informationnel, complexe et volatil, tissé para les messageries,

prévu jadis par Hermès, le messenger, trop solitaire, des anciens dieux, couronné maintenant par les foules angéliques. Il figurerait assez bien le monde inerte que nos visitons tantot.” [Serres, 1994: 15]. Tres sistemas entonces donde el mapa borgeano puede ser formulado: “l’inerte, le vivant, l’histoire”.

Veamos para este propósito el siguiente esquema:



Tres sistemas <cognitivos>, por así decirlo, que atraviesan el mapa borgeano y sus posibilidades y que hablan de un mismo espacio: “Nous vivons désormais dans une immense messagerie, où nous travaillons, pour une majorité, comme des messagers: portons moins de masses, allumons moins de feux, mais transportons des messages, qui, parfois, commandent aux moteurs” [Serres, 1994” 12]. Mensajes *a distancia* que definen asimismo tres diferentes tipos de trabajos cartográficos: “Messagers, messages et messageries, voilà, en tout, le programme du travail. Aux plans de l’architecte, aux dessins industriels succèdent réseaux et puces.” [Serres, 1994: 12]. Tres perspectivas cartográficas que constituyen en realidad tres maneras de concebir la distancia [o la ausencia de ella], que son en definitiva tres formas diversas de *producir visibilidad* o de crear una topografía, un artificio geográfico.

Estas tres *temporalidades* entonces estarían produciendo tres formas del mapa borgeano y que podríamos distinguir por sus elementos constitutivos:

tempo	reversibles [de los relojes]	irreversibles [de la biología, del fuego]	de las rarezas [de las anomalías]
elementos	ciclos	muerte/usura	invención surgimiento
verbo/ conjugación	llevar	calentar	transmitir
persona/ personaje	Atlas o Hércules	Prometeo	Hermes
estados	sólidos	líquidos	volátiles/gaseosos
movimiento	lineal	unidireccional	por flujo/por dispersión
forma de la distancia	“mensajero” [messagers]	“mensaje” [messages]	“mensajería” [messageries]
cartografía	“los atlas”	mapas prometeicos	mapas herméticos

Obra, trabajo e historia en tres actos, dice Serres: “porter, chauffer, transmettre; trois familles de figures ou d’acteurs: Atlas et Hercule, Prométhée ou le démon de Maxwell, Hermès et les Anges. Trois états de la matière: solide liquide, volatile; trois mots qui n’en font qu’un: forme, transformation, information...” [Serres, 1994: 16]. Tres formas de concebir el espacio que sin embargo pueden confundirse entre sí, en tanto su status no es homogéneo ni autónomo y en tanto generan formas posibles de leer el espacio:

a. *Primera lectura*: es reversible y cíclica, su acción [conjugación dominante] es llevar los estados sólidos en forma lineal [tiempo] de allí que Atlas sea la figura más apta para indicar un mapa posible. Constituye lo inerte en términos cartográficos.

b. *Segunda lectura*: es descartable en tanto no se puede revertir. El fuego y la usura son los ejemplos más notables. Prometeo es la figura considerada para tratar con este mapa en donde los estados líquidos se confunden con la acción [conjugación dominante] de calentar. Constituye lo viviente en términos cartográficos y es quizás la lectura más discutible.

c. *Tercera lectura*: es una lectura anómala, rara en tanto su acción [conjugación dominante] consiste en transmitir la invención, el surgimiento de estados volátiles o gaseosos que se manifiestan por flujo o dispersión. Hermes es sin duda la figura adecuada para esta forma del mapa borgeano. Puede entenderse como la historia — *story, history* — en términos cartográficos.

Tres maneras de *leer el espacio* que sugieren otras tantas formas del mapa borgeano y que podríamos indicar en términos de lenguaje [Ch. S. Peirce, 1980]: [1] el “Atlas” que comporta una lectura <icónica> en tanto todo [cono significa por su propia condición o cualidad, [2] el mapa prometeico que constituiría una lectura <indicial> en tanto todo índice depende de objeto, [3] y, por último, el mapa hermético que posibilitaría una lectura <simbólica> en tanto todo símbolo [“signo” en sentido amplio o saussureano] es una convención entre intérpretes. Tres maneras entonces de *leer el espacio* que constituirían asimismo tres formas posibles de concebirlo: [1] un espacio constituido por semejanza, por analogía [lectura icónica], [2] un espacio realizado a partir de la continuidad [lectura indicial], y un espacio construido por convención [lectura simbólica].

11

La fe en los sistemas de medición - en su efectividad y eficacia, *en su veracidad* ha dominado la historia de la cartografía a lo largo de los últimos siglos, ocultando y oscureciendo el carácter relativo y meramente convencional sobre el que reposa todo sistema de medición - su condición de *verosímil*, diría el mismo Borges. El mapa borgeano pone en evidencia, de una manera humorística y general, esta cuestión e indica — tal vez sin quererlo — hasta qué punto habitamos un mundo que ha evolucionado radicalmente [en sentido cartográfico, cuanto menos] de los problemas y cuestiones acerca de las medidas en términos espaciales a la creación e invención del espacio mismo.

El mapa borgeano y sus alrededores pone en evidencia, como decimos, una contemporaneidad donde la idea de literatura tiende a desvanecerse, dando lugar a un problema vinculado a la noción misma de escritura — obviando que ésta sea histórica, “científica”, estética, etcétera —, a su relación con un devenir que le es ajeno y a los límites que aquello que indicamos como *imaginación* le estaría imponiendo.

El mapa borgeano *imagina* una Naturaleza y una geografía urbana cuyo lugar físico posible [fisidad] importa menos — como en *Le città invisibili* de Italo Calvino — que la entidad conjetural [*horizon d'attente*] que sustenta su realidad presente. En otras palabras: la realidad del mapa borgeano no sólo no proviene de un concepto estable de materia sino que, más aun, la idea misma de realidad de la materia [lo que hemos indicado sucintamente como <fisidad>] es producida a partir de las imágenes del mapa borgeano. El mapa borgeano *imagina*, a través del uso de una planografía y, sobre todo, de una cartografía, un *hacia atrás* y un *hacia adelante* en términos de espacio. El mapa borgeano *imagina* en un mundo posible en constante cambio, en un mundo posible realizado, distinguido y

determinado [en términos de significado al menos] a partir de aquello que hemos indicado como “luminosidad cinematográfica” — de allí que la falta de estabilidad caracterice cada componente y cada elemento.

El “imagina” del mapa borgeano es, entonces, como ha sido dicho, una producción de lo visible: porque lo que se ve, más que en relación a una percepción del presente, se halla vinculado a un *horizon d’attente*, a una *imaginación* respecto del porvenir.

El mapa borgeano constituye una herramienta — maleable, provisoria — para leer el espacio, para afrontar esa *atmósfera cero* que caracteriza la contemporaneidad. Y, como vimos, al menos tres conjeturas, tres lecturas del mismo son posibles, que constituyen asimismo tres maneras de entender el espacio mismo.

La *primera lectura* nos lleva a considerar la idea de objeto, de materia, de *fisidad*. La *segunda lectura* estaría considerando la noción de nombre [nominación], la idea de una trama o intriga. La *tercera lectura* transmitiría una idea de escritura y el vínculo de la misma con una noción de lenguaje. De manera tal que obtendríamos del mapa borgeano tres territorios: [1] el que podríamos indicar como “territorio de la imagen”, funcionando mayormente de forma analógica. [2] el que llamaríamos “territorio material” y que se sustenta por continuidad de sus elementos, y [3] el que indicaríamos como “territorio de los signos” cuya lógica y razón es siempre una convención de lenguaje.

12

Cuando Borges muda “Del rigor en la ciencia” del mencionado volumen [*Historia Universal de la Infamia*, 1954] hacia *El hacedor* [1960] y lo sitúa allí, junto a otros breves escritos, bajo el título de “Museo”, no está sino dando lugar, como bien sugiere Annick Louis [1997], a una *lectura* ya producida acerca de su trabajo — digamos, cuanto menos, entre la edición de 1954 de *Historia Universal de la infamia* y la de 1960 de *El hacedor*: del <Etcétera> de 1954 se pasa al <Museo> de 1960. “... en permettant une relecture — sostiene Annick Louis al referirse a esta lectura historiográfica — de la propre production, l’essai prépare — il *invente* — le lecteur d’un Borges narrateur.” [Louis, 1997: 459-460]. Y esta lectura es, según nuestro parecer, entre otras cosas, la constatación de un problema contemporáneo: el agotamiento de las llamadas “filosofías del tiempo” y la aparición del espacio como un ámbito problemático y conflictivo, algo que todo aficionado a la cartografía europea del siglo XII entendería perfectamente. Espacio que será leído por Borges [primera lectura] como objeto posible [una fisidad, “La biblioteca de Babel”: el “atlas” de Borges], [segunda lectura] como nombre [“El escritor argentino y la tradición” el “mapa prometeico” de

Borges], y [tercera lectura] como vínculo problemático entre una teoría de la escritura y una noción de lenguaje [“El idioma de los argentinos”: el “mapa hermético” de Borges].

Y es precisamente en ese ámbito espacial que funciona el artificio de toda *invento* y la aparición de los mapas como artefactos frente a lo por venir. Arte de *imaquinación* — como podríamos llamarle — que produce imágenes como ninguna novela [o relato] podría ya hacerlo en términos de mercado. Por ello el diagnóstico meteorológico de Italo Calvino constituiría el mejor acápite para un trabajo situado en términos de una contemporaneidad y en relación al diseño de una obra literaria, tal como el realizado por esa bibliografía que llamamos Jorge Luis Borges: “... la fantasía è un posto dove ci piove dentro.” [Calvino, 1988: 91].

NOTAS

1 Los planos [o guías] en realidad funcionan con todo un sistema de señalización [indicaciones de calle, carteles de autopistas, semáforos, etcétera] que aparece [para el navegante] como “el mundo” en términos físicos.

De aquí que insistamos con el hecho de que los planos se hallan caracterizados — a diferencia de los mapas — por una percepción sin vínculo con forma física alguna. Es que, como tratamos de argumentar, la idea misma de fisidad se ha modificado respecto de las nociones decimonónicas todavía consideradas por la mayoría de los críticos literarios o de los historiadores de la filosofía: una noción de materia ya no es garantía de realidad mundana, de fisidad.

En otras palabras: seguir un sistema de señalizaciones — ejecutar un plano, navegar una guía — no nos pone en relación privilegiada con una cierta fisidad [los decimonónicos analistas dirían “real world”], no más, al menos, que cualquier otra navegación a través de un sistema visual.

2 Algunos teóricos han considerado, estas condiciones que estamos señalando como cartográficas, bajo un concepto de “mundo posible”, cuya características principales, por otra parte, son ya conocidas y cuyas conclusiones en algunos casos suelen ser, cuanto menos, legibles [cfr. Lotman, 1985; Volli, 1978; Eco, 1979; Prigogine y Stengers, 1979].

Sin embargo, aquello que creo aun no ha sido discutido suficientemente es la relación de estos “mundos posibles” respecto de una noción de *fisidad* o, más precisamente, respecto de aquello que actualmente consideramos como físico en relación, sobre todo, a una idea de materia. En este sentido son relevantes los trabajos del filósofo franco-italiano Paul Virilio pues describen hasta qué punto no siempre existe una relación obligada o necesaria entre una idea de materia y una acepción de fisidad. Términos como “consistency” o “stable physical system”, útiles en términos tecnológicos, constituyen pobres aproximaciones al problema del conocimiento y a la relación problemática entre conocimiento y percepción. La concepción de un “real world” — en la cual coinciden, por ejemplo, desde críticos literarios como el hispanista Peter N. Dunn [1993] hasta teóricos como Umberto

Eco [1994] — constituye la descripción de un mundo que ya no es posible sino pasado y cuya existencia en los libros de historia no lo hace ciertamente menos interesante pero sí mucho menos efectivo y eficaz al momento de enfrentar la discontinuidad entre conocimiento y percepción que caracteriza la presente contemporaneidad o, mejor dicho, que caracteriza eso que desde hace algunos años indicamos como “lo contemporáneo”.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland
[1994] *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, tomo II, 1966-1973.
- BORGES, Jorge Luis
1960 *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires.
1984 *Atlas*, Sudamericana, Buenos Aires.
- CALABRESE, Omar
1991 *Mille di questi anni*, Laterza, Bari.
- CALVINO, Italo
1988 *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.
- DELEUZE, G/Guattari, F.
1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris.
- DUNN, Peter N.
1933 *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Cornell University Press, Ithaca.
- ECO, Umberto
1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.
- KOSELLECK, Reinhart
1986 *Futuro passato*, Marietti, Genova.
- LOTMAN, Juri
1985 *Semiosfera*, Marsilio, Venezia.
- LOUIS, Annick
1997 *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, L'Harmattan, Paris.
- PEIRCE, Charles Sanders
1980 *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino.
Testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia.
- PRIGOGINE, I/Stengers, I.
1979 *La nouvelle alliance*, Gallimard, Paris.
- PUTNAM, Hilary
1988 *Representation and Reality*. MIT Press, Cambridge [Mass].
- SENNETT, Richard
1990 *The Conscience of the Eye*, Alfred Knopf, New York.

SERRES, Michel

1994 *Les messages à distance*, Édition Fides/Musée de la civilisation, Quebec/Montreal.

STAROBINSKI, Jean

1970 *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, tomo II.

VIRILIO, Paul

1988 *La machine de vision*, Galilée, Paris.

VOLLI, Hugo

1978 "Mondi possibili, logica, semiotica" in *Versus*, [Bologna], numero 19-20.

WHITFIELD, Paul

1996 *The Charting of the Oceans*, The British Library, London.