



los “regímenes sinestésicos” que intervienen en las disputas por el “reparto de lo sensible” en el interior de la formación histórica especificada.

Si asumimos que los “regímenes sinestésicos” constituyen modalidades sensoriales, históricamente configuradas, con respecto a las interacciones, transformaciones, alienaciones y alteraciones en torno al gusto, la vista, el olfato, el tacto y la escucha en una época dada, planteo que se puede construir una historia *local* de los sentidos en Valparaíso, entre 1820 y 1920, al establecer los “regímenes sinestésicos” que intervienen en las disputas por el “reparto de lo sensible” en la formación histórica definida como objeto, a partir de una heterogeneidad discursiva configurada en tanto *máquina social de archivo* (Tello) que enfatiza la dimensión política del concepto tradicional de archivo, al comprender la racionalidad archivística como un diagrama de fuerzas heterogéneo en que se materializan las formas de clasificación y distribución de los registros producidos por una formación histórica. Con base en estas coordenadas, la lectura “en contrapunteo” puede identificar las “alteraciones sensoriales” interpelantes de las condiciones que posibilitaron, históricamente, la aparición de procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, de efectos de poder que operaron sobre la construcción social e institucional de la subjetividad durante la época, así como también de las tensiones y resistencias a tal poder. Los procesos socioinstitucionales y tecnológicos de la modernidad pueden producir efectos de embotamiento en el organismo, alienando los sentidos y, con ello, reprimiendo la memoria; la experiencia sinestésica moderna se puede comprender como una disputa por restaurar la perceptibilidad mediante *shocks* o inervaciones. En el marco de este trabajo, aquellas normalizaciones y estallidos de la normalización serán revisados a partir de un cruce entre tipografía y topografía, entre el espacio en blanco de la página y el espacio en construcción de la ciudad.

A su vez, esta propuesta reconoce sus posibilidades iniciales en otros cuatro planteamientos. El primero de ellos es la homología entre el acto que lleva a cabo el caminante al apropiarse de la topografía urbana y la construcción del discurso mediante enunciados, explorada por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. Para el pensador francés, “el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados”, articulación argumentada mediante una triple función “enunciativa” asimilada a la acción de caminar. Por una parte, se trata de “un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua)” (110). Por otra, una segunda función enunciativa del caminar puede ser comprendida como “una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua)” (110). En último término, De Certeau concluye tempranamente su argumentación, al afirmar que la asociación establecida

implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución”, “establece al otro delante” del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación. (109-110; cursivas añadidas)

El segundo planteamiento corresponde a la antropología comparada de la línea ensayada por Tim Ingold. “¿En qué se parecen caminar, tejer, observar, narrar, cantar, dibujar y escribir?” (15) se pregunta el antropólogo británico al abrir la “Introducción” a *Líneas. Una breve historia*. Su hipótesis más amplia desarrollada en este libro es que “en tanto la historia de la escritura pertenece a la historia de la notación y la historia de la notación a la historia de la línea, no puede haber historia de la línea que no trate las cambiantes relaciones entre líneas y superficies” (65). En este marco asociativo, y pensando en los efectos de correlación que persigue esta presentación, resulta significativo traer a escena aquella aseveración de Ingold en la que recuerda que

para los lectores del medioevo el texto era como un mundo en el que se habitaba y la superficie de la página como un país en el que se encuentra un camino siguiendo la letras y palabras como el viajero sigue las pisadas y los hitos del terreno. Para los lectores modernos, por el contrario, el texto aparece impreso sobre la página en blanco del mismo modo que el mundo aparece impreso sobre la superficie de papel de un mapa cartográfico, hecho de antemano y acabado. (48)

El tercero de los planteamientos aludidos corresponde a la propuesta de “ritmo” y su consiguiente política esbozada por Henri Meschonnic en varios textos, entre ellos algunos de los reunidos en *La poética como crítica del sentido*. Uno de los puntos de partida en los que Meschonnic basa su argumentación para proponer esta categoría como la organización de lo que está en movimiento es la recuperación del estudio de semántica histórica sobre el término *ῥυθμός* desarrollada por el lingüista Émile Benveniste en su artículo “La noción de ‘ritmo’ en su expresión lingüística”, en el que rastrea el significado original del concepto, estableciendo un *contrapunto* entre el pensamiento Jónico de Demócrito y Heráclito, por una parte, y el pensamiento de Platón, por otra. En los primeros, ritmo establecía una equivalencia semántica con forma, siendo entendida como la singular configuración que adquiriría un movimiento en su fluctuación, como “configuraciones particulares de lo que se mueve”. Posteriormente, y con Platón, este sentido original de *ῥυθμός* en la filosofía Jónica se transforma hasta el punto de pasar a significar movimientos ordenados y medibles, desenvueltos en una temporalidad lineal. Retomando este concepto del pensamiento Jónico recuperado por Benveniste, Meschonnic propone que el ritmo “está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso [...] el ritmo es organización del sentido en el discurso” (69). Así, en la perspectiva de Meschonnic, el ritmo no es una estructura fija, sino la organización del movimiento de la palabra en el discurso. El ritmo es, de este modo, un concepto íntimamente ligado al lenguaje, al espacio y a las configuraciones fluctuantes que damos a este último por medio de aquel, puesto que es una estructura que da cuenta de la organización del movimiento de una forma en desplazamiento por un espacio o superficie, reconociendo al sujeto y al cuerpo desde el cual se organiza la “semántica de posición” implicada en el discurso.

Finalmente, y como cuarto planteamiento, este trabajo incorpora algunas ideas de lo que Peter Szendy ha denominado *estigmatología* o *tratado de puntuación general*:

A nombre de la estigmatología se estudiarán, con seguridad, los signos de puntuación catalogados en todos sus agenciamientos y todas sus combinaciones, incluyendo las más complejas o las más contradictorias, esto es, en sus usos por así decir más puros o absolutos, es decir, separadamente, sin palabras ni frases que los hagan parte [...]. Rápidamente se distinguirá que esta primera región #considerada como la de la puntuación en el sentido estricto del término# es imposible de circunscribir de manera rigurosa: además de la puntuación de frase, está lo que los teóricos de la literatura llaman la puntuación de página o de obra, si bien el concepto de puntuación se desborda a sí mismo en todas las direcciones puesto que termina por incluir tanto los espacios blancos como la capitulación o la exuberante excrescencia de una iluminación, llegando incluso a anexar, en un poeta como Edward Estlin Cummings, el espacio interior de la palabra. (13)

Szendy comprende a la puntuación en una dimensión alegórica, en la que se asume que la experiencia es una estructura puntuada. Así, por medio de figuras de la experiencia en tanto puntuación, en tanto golpe redoblante que, a base de divisiones, respiraciones, rupturas, continuidades o escansiones, en definitiva, mediante una “pulsación puntuante de golpes de puntos” (21), posibilita inscribir la experiencia. De esta manera, la estigmatología de Szendy puede conectarse con la experiencia neurológica de la modernidad ensayada por Walter Benjamin en varios de sus trabajos, en la que se asume que la sobrecarga sensorial moderna inhibe el sistema perceptivo de los individuos, dificultando dejar una huella más imperecedera en la memoria. No obstante, ciertas experiencias resultan capaces de romper este bloqueo defensivo del propio organismo a partir de lo que Benjamin alude como *shocks* o como *inervaciones* y que en el marco de esta investigación comprenderemos como *alteraciones sensoriales*. Susan Buck-Morss, interpretando a Benjamin, señala que en la “producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes de calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico, tal como lo testifica la poesía de Baudelaire” (Ramos y Herrera 164). Los golpes de puntos propuestos por Szendy pueden ser parangonados a estos *shocks* o *inervaciones*.

Partiendo de las anteriores conceptualizaciones, pretendo establecer un montaje entre tipografía y topografía, en un lugar y una experiencia histórica específica, de modo tal que se sobrepongan e interfieran ondas históricas de diferente duración y alcance, produciendo efectos de correlación sugerentes en torno a

la percepción visual en Valparaíso hacia mediados del siglo XIX, efectos de correlación no necesariamente analógicos ni necesariamente equiparables en importancia, pero a través de los cuales se asoma una heterogeneidad sensorial que expresa diferentes experiencias perceptivas en la ciudad, entendiendo que, como señaló Walter Benjamin en el enunciado inicial del tercer apartado de su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, “dentro de los grandes periodos históricos se modifican, junto con todo el modo de existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial” (37). La elección de Valparaíso entre las décadas de 1820 y las medianías del mismo siglo radica en su posición paradigmática dentro del contexto nacional y latinoamericano -e incluso hemisférico- con respecto a su proceso modernizador, caracterizado por un rápido ascenso y, posteriormente, por un rápido declive, lo que nos ha llevado a postularlo en otro texto (apoyándonos en Michel Foucault) como una “heterotopía crónica” de la modernidad (Herrera Pardo). Como lo señaló Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del Modernismo*, la incorporación de América Latina “a la economía-mundo, se intensificó a partir de 1870 y aunque dejó marca profunda en todos los países, privilegió a las antiguas zonas marginales del Imperio Español” (109), destacando entre estas a los puertos debido al levantamiento de las prohibiciones para establecer relaciones comerciales que primó durante el periodo colonial. Víctor Domingo Silva, en su *Monografía histórica de Valparaíso, 1536-1910*, refuerza esta posición al señalar que el “Valparaíso colonial fue un poblacho mal construido y secundario, un aldeón adonde recurrían los santiaguinos por pura necesidad” (28). María Ximena Urbina indica que hacia 1779 Valparaíso poseía “una sola y estrecha calle” (55), pero, de modo ulterior, el “fomento del comercio aparejado a la Independencia y a la activación del mercado agrícola y minero con nuevos puertos hacia donde exportar generó el desplazamiento de los grupos populares campesinos hacia Valparaíso, así como hacia otros centros urbanos” (75). Asimismo, y siguiendo a la misma historiadora, el crecimiento demográfico experimentado por Valparaíso fue vertiginoso:

De 5 o 6000 habitantes en 1822 pasó a 30 000 en 1834-1835. Desde allí en adelante la cifra ascendió rápidamente, porque en 1854 tenía 52 413 habitantes y en 1865 la ciudad llegó a 70 438 concentrando la mitad de la población de la Provincia. Vivían en el departamento de Valparaíso 115 147 personas en 1885 y diez años más tarde, en 1895, la población había aumentado a 138 274, es decir, un 20% más. En 1905 registraba 162 447 y en 1930 alcanzaba a 193 205 personas distribuidas entre plan y cerros, a pesar de los altos índices de mortalidad infantil que anualmente jalaban hacia abajo la cifra de crecimiento demográfico. (75)

Curva vertiginosa de crecimiento que también se expresó en otras lógicas modernizantes, algunas concernientes al fervor del progreso y otras más allegadas a sus crisis. En el ámbito económico, se produjo la elevación exponencial de la recaudación por derechos de aduana, lo que repercutió en variados ámbitos y, notoriamente, en el urbanístico y en el tecnológico. En tanto que en la dimensión social y médica, la ciudad debió hacer frente a una considerable seguidilla de enfermedades, tales como la viruela (1875, 1886, 1890-1891), el cólera (1886-1887), la escarlatina (1890), la alfombrilla (1885, 1888-1889), la difteria (1892-1895) o el coqueluche (1895), todo esto dentro de un contexto médico en el que, como señala Molina Ahumada, se vivió “un proceso de transición desde un paradigma miasmático a uno bacteriológico” (56). A su vez, como causas del declive en el crecimiento y proyección de la ciudad se han convenido cifrar una cadena de factores, entre los que se cuentan el desastre provocado por el terremoto de 1906, la apertura del Canal de Panamá en 1914 (el cual transformó toda la red comercial internacional, desplazando a Valparaíso hacia una posición de marginalidad en el interior de la economía-mundo), la creación del salitre sintético durante la Primera Guerra Mundial (mineral que había sido tradicionalmente el principal producto exportado desde el puerto tras la independencia el país) o el surgimiento, en 1912, del puerto de San Antonio. Todos estos acontecimientos contribuyeron a instaurar procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, así como también, y en un condensado periodo de tiempo eclosionado hacia la década de 1920, a modificar el estatus de la ciudad con respecto a sus procesos modernizadores.

Cabe señalar que todas estas circunstancias, tanto las que expresan versiones eufóricas del desarrollo como las referidas a sus crisis, no solo coadyuvaron a impactar determinadas dimensiones del proceso modernizante

de la ciudad, sino que también contribuyeron a generar transformaciones en el aparato sensorial de sus habitantes, y, junto a ello, a disputar la “repartición de lo sensible” (a decir de Jacques Rancière), al modificar las percepciones convenidas sobre la ciudad misma, y convenidas también sobre una incipiente perspectiva global, mediante, por ejemplo, la “repartición de lo sensible” asociada al crecimiento urbanístico más notoriamente vertical que horizontal, a las alteraciones del ritmo urbano, a las relaciones sociales desarrolladas en el interior de la ciudad y a la propia subjetividad de sus habitantes y de los viajeros de paso por ella. La formación discursiva en torno a estas transformaciones perceptivas con respecto al *sensorium* desplegado y disputado en la ciudad entre las décadas anteriormente aludidas puede organizarse a través de un archivo que contempla diversas y heterogéneas textualidades y puntos de vista que intervienen en aquella disputa. Por una parte, desde los albores de la década de 1820 comenzaron a aglutinarse descripciones esgrimidas por diversos viajeros, entre ellos, británicos como Mary Graham, Charles Darwin, Richard Longeville Vowell, John Miers, Basil Hall, Hugh Salvin, Frederick Walpole, Gilbert Farquhar Mathison; norteamericanos como William Ruschenberger; de nacionalidad francesa como Alcides D’Orbigny, Gabriel Lafond de Lurcy, Julian Mellet, Jacques-Antoine Moerenhout, Max Radiguet o Flora Tristán; alemanes como Eduard Pöppig, Paul Treutler o Johann Moritz Rugendas; e inclusive rusos como Petr Aleksandrovich Chikhachev y Fiodor Petrovich Litke. Por otra parte, desde las medianías del siglo XIX comienza a ser relevante la producción escrita, plasmada principal aunque no exclusivamente en prensa, destacando en ella la actividad de latinoamericanos que arribaron a Valparaíso, ya sea por razones políticas o por otras motivaciones, en un elenco intelectual que cuenta con nombres como el venezolano Simón Rodríguez; los argentinos Juan Bautista Alberdi, Bartolomé Mitre, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Domingo Faustino Sarmiento; los colombianos Juan García del Río, Jorge Isaacs y José María Samper; el uruguayo Juan Carlos Gómez; el puertorriqueño Eugenio María de Hostos; el nicaragüense Rubén Darío, o el brasileño Joaquim de Sousândrade. De entre los escritores europeos, este archivo referido contempla al importante tipógrafo del siglo XIX José Santos Tornero y sus memorias *Reminiscencias de un viejo editor* (1889), al inglés Henry Edward Swinglehurst (empresario del acero que, en 1913, publica el poemario *Valparáiso songs*) y al vanguardista húngaro Zsigmond Remenyik, de paso por la ciudad entre 1922 y 1923, quien participó en el manifiesto *Rosa Náutica* (1922), publicó en la efímera editorial Tour Eiffel la primera de sus *Tres tragedias del lamparero alucinado* y comenzó la escritura de su novela *Los juicios del Dios Agrella*. Por último, dentro del periodo comprendido por esta investigación, destacan literatos nacionales que escribieron sobre la ciudad a partir de diversos tipos discursivos, desde referenciales (Rosario Orrego, Joaquín Edwards Bello, Vicente Pérez Rosales, Santiago Ramos, Luis Emilio Recabarren, Carlos Pezoa Véliz, Benjamín Vicuña Mackenna, Víctor Domingo Silva) hasta narrativos (José Victorino Lastarria, Alberto Blest Gana, Juan Francisco González, Jenaro Prieto, José Santos González Vera), poéticos (Rosa Araneda, Mercedes Marín del Solar, Carlos Pezoa Véliz, Pascual Brandi Vera) y dramáticos (Román Vial, Recaredo Santos Tornero, Julio Chaigneau).

Apuntalada por este enmarque, la “lectura en contrapunteo” se concentra en dos frentes. Por una parte, considera algunas descripciones del espacio urbano de Valparaíso en vías de una incipiente modernización y su deambular por él, encontradas en textos de viajeros, entre ellos británicos como Mary Graham, Charles Darwin, Samuel Haigh, Frederick Walpole, Gilbert Farquhar Mathison; norteamericanos como William Ruschenberger; de nacionalidad francesa como Gabriel Lafond de Lurcy, Jacques-Antoine Moerenhout, Max Radiguet o Flora Tristán; alemanes como Eduard Pöppig; suecos como Carl Edward Bladh, y rusos como Petr Aleksandrovich Chikhachev. Además del exiliado argentino Domingo Faustino Sarmiento, con un significativo paso por la ciudad, y de Jotabeche, uno de los cronistas nacionales más importantes de la época y quien da cuenta de la ciudad desde la perspectiva de un provinciano avasallado por la ebullición desatada en sus calles. El segundo frente toma en consideración la idea del ritmo en la transición de las páginas creado por el “filósofo-tipógrafo” Simón Rodríguez para su edición de 1840 de *Sociedades Americanas en 1828*, publicada en la ciudad en la imprenta del periódico *El Mercurio*. Con respecto a esta edición en particular, Rafael Mondragón ha señalado lo siguiente:

La diferencia de estilo más importante entre las ediciones de Concepción y Valparaíso es ésta [*sic*]: la de Valparaíso tiene un ritmo creado en la transición de sus páginas. Ese ritmo se sostiene en un uso experimental de la diagramación, que implica un juego con el espacio en blanco de la página, y a veces, un trabajo sobre las familias tipográficas disponibles en imprenta. De esa manera aparecen los “gestos” del texto escrito, que es comparado por Rodríguez por un cuerpo que se mueve. (128)

En efecto, en términos de diseño editorial y tipográfico, la diferencia más notoria entre la edición publicada en la ciudad de Concepción en 1834 y la publicada en Valparaíso es la mayor presencia de lo que se conoce técnicamente como *aire* en las páginas, o en la *estigmatología* de Peter Szendy, y que constituiría una respiración de la experiencia puntuante, hecho que se entronca directamente con aquella posición defendida por Simón Rodríguez con respecto al modo de disponer el fluir de las ideas en el espacio de las páginas, siendo organizadas “como dispersas, en medio de las páginas, las ideas con que el lector debe formar su idea general” (33), lo que precisamente el “filósofo-tipógrafo” denominada el “arte de pintar”. El “*arte de Escribir necesita del arte de Pintar*” (54; cursivas añadidas), señala Rodríguez en su obra, una idea que de seguro le interesaría mucho a Tim Ingold para su antropología comparada de la línea y a Peter Szendy para su tratado general de la puntuación.

## 2. Enunciaciones peatonales y retóricas caminantes

Para Michel de Certeau, “el andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que habla” (112). Tres características distinguen a sus “enunciaciones peatonales” del sistema espacial: lo presente, lo discontinuo y lo “fático”. El caminante actualiza las posibilidades y prohibiciones del sistema espacial, así como también desplaza e inventa otras, tales como atajos, desviaciones o improvisaciones. Es de este modo que, por consiguiente, crea una discontinuidad que acaba introduciendo una retórica del andar. En tanto que, en su esfuerzo para asegurar la comunicación, la “enunciación peatonal” va haciendo surgir *topoi fáticos*. Al menos cuatro *topoi fáticos* podemos reconocer en el corpus de viajeros de paso por Valparaíso en la medianía del siglo XIX. Por una parte, encontramos el *topoi de la línea por sobre la superficie*, puesto que viajeros como C. E. Bladh, Peter Schmidtmeier, Samuel Haigh, Flora Tristán, Charles Darwin o Max Radiguet destacan en sus relatos la composición de la ciudad por un sola estrecha y larga calle por sobre la topografía de la bahía. En segundo lugar, encontramos un *topoi* que tensiona al anterior y que se basa en la *atención a senderos y quebradas* ofrecidas por la disposición topográfica del espacio y en cómo sus habitantes, mediante “enunciados peatonales”, comienzan a hacer de esta una discontinuidad, con respecto a la línea y la superficie, un espacio habitado. Algunos viajeros que dan cuenta de esta “enunciación peatonal” son Eduard Pöppig o Jacques Antoine Moerenhout. Un tercer *topoi* releva la *forma de anfiteatro* que posee la topografía de Valparaíso, enunciación que se encuentra en viajeros como C. E. Bladh, Peter Schmidtmeier o Frederik Walpole. Por último, un cuarto *topoi fático* desmitifica la idea de “Valle del Paraíso” contenida en el nombre dado a la ciudad. Ironizan sobre este punto viajeros como Gilbert Farquhar Mathison, Mary Graham, Eduard Pöppig, Jacques-Antoine Moerenhout, Max Radiguet (quien destaca la ironía de lo que denomina precisamente como “antifrase”) o Petr Alexandrovich Chikhachev. Este último, de hecho, señala en su relato:

Sólo [*sic*] a los ojos de moribundos, el roquerío y las tierras erosionadas en que esta horrible ciudad está construida, pueden parecer el Valle del Paraíso. Con todo el respeto que merece la geografía, en ningún caso se puede suponer que el conquistador español era dado a los epigramas. (Calderón y Schlotfeldt 160)

En esta “enunciación peatonal” se condensa un tópico que marca a la retórica caminante sobre Valparaíso en sus primeros años tras la independencia formal del país, el cual es la impresión negativa que causa el vínculo de expansión entre el caos topográfico de la bahía y el caos urbanístico que comienza a desplegarse por la ciudad. El juicio de Chikhachev mediante su deseo de orden expresado en su respeto a la geografía y en su señalamiento a los epigramas se asemeja más bien a la versión platónica de ritmo, en vez de a la versión jónica rescatada por Meschonnic.

No obstante, y como ensaya De Certeau, la enunciación peatonal se libera de su transcripción en un mapa, creando modalidades, entendidas como tipos de relación que la enunciación mantiene con los recorridos. Por una parte, están las *modalidades aléticas* (marcadas por lo necesario, lo imposible, lo posible, lo contingente), una *modalidad epistémica* (de lo cierto, lo excluido, lo plausible o lo impugnable) y una *modalidad deóntica* (lo obligatorio, lo prohibido, lo permitido o lo facultativo). Domingo Faustino Sarmiento proporciona un pasaje, publicado por vez primera en *El Mercurio de Valparaíso*, entre el 2 y el 7 de septiembre de 1841, que recorre la amplitud de los continuums que conforman cada una de las modalidades enunciativas de De Certeau y que logra, en su deambular y en su organización discursiva del ritmo de la ciudad, invertir el valor negativo del caos proporcionado por los viajeros extranjeros descritos brevemente más arriba. El pasaje de Sarmiento es este:

Valparaíso es una anomalía en América, una ciudad sin plan y sin forma, es un verdadero camarón echando patas y antenas en todas direcciones; espaciosa en el Almendral, que forma ahora el tronco; estrecha de cintura en la Cruz de Reyes y el Chivato, hasta cortarse el hilo de sus edificios; haciéndose fuerte contra el mar, en cuyas aguas están mojándose los puntales que sostienen magníficos edificios; introduciendo por las quebradillas sin número, sus callejuelas y sus casitas; trepando sobre las lomadas vecinas y presentando, como Bolonia, un anfiteatro de edificios; irregular como ninguna, luchando con las olas, y demoliendo diariamente sus cerros para echárselos al mar y salir de la estrechez en que por ambos lados la tienen. Valparaíso con sus vastos almacenes de depósitos, sus escasos, pero lindos tempelcillos con torres brillantes de barniz y pintura; Valparaíso, en fin, tan diferente física y moralmente de las regulares y monótonas ciudades americanas, cortadas todas en ángulos rectos por las calles paralelas que en encontrados sentidos la cruzan, es la Europa acabada de desembarcar y botada en desorden en la playa, es una burla hecha a la profusión de tierras del continente; es una parodia que remeda el exceso de población de otros países; es la miseria con los atavíos de la opulencia; el combate de las costumbres nuevas con las añejas; la invasión lenta, pero irresistible de la civilización y de los hábitos europeos. Valparaíso es una belleza y una monstruosidad, un jardín sin verdura, una playa poblada; un desembarcadero y no un puerto; la puerta de Chile y el gran emporio de su comercio. (173)

En el pasaje de Sarmiento se produce el encuentro de enunciados que transitan por lo cierto, lo excluido, lo plausible o lo impugnable, por lo imposible, lo posible, lo contingente, por lo obligatorio, lo prohibido, lo permitido. Para Michel de Certeau las “retóricas caminantes” son modos de apropiarse de los lugares. A juicio del francés, esta apropiación genera una homología entre las figuras verbales y las figuras caminantes, ya que desplazan el sentido hacia una equívocidad. En su comentario dos figuras son protagónicas para expresar este vínculo entre el caminar y los tropos retóricos: la sinécdoque y el asíndeton. La primera de ellas densifica al ampliar el detalle y confeccionar una miniatura del conjunto, mientras que la segunda corta, al deshacer la continuidad y suspender la realidad de su verosimilitud. En este movimiento de densificar y cortar Sarmiento aprehende un ritmo desplegado en la “ciudad caos”, tal como él la llama. La irregularidad, el caos, la monstruosidad son, en la estructura alegórica de la experiencia de Sarmiento en Valparaíso, los golpes de puntuación, la fuerza de redoblante que, remarcando reiteradamente lo que se percibe, permite inscribir la experiencia. Y con ello contrapuntear los *topói fáticos* de los viajeros consignados anteriormente.

### 3. De la topografía a la logografía

En *Líneas*, Tim Ingold señala que

mientras que la escritura es un proceso de inscripción, la imprenta es un proceso de impresión de un texto previamente compuesto sobre una superficie en blanco preparada para recibirlo. Sean cuales sean los gestos que se necesiten en tal proceso, sean éstos [*sic*] manuales o mecánicos, no guardan ninguna relación con las figuras de las marcas gráficas que sirven para darlo a luz. (50)

La utopía del discurso (utopía del ritmo, diría Henri Meschonnic), que Simón Rodríguez persiguió por cerca de cincuenta años con los diversos intentos por publicar *Sociedades Americanas en 1828*, pone en entredicho este juicio de Ingold. De hecho, para Rodríguez “la pluma de la filosofía es la imprenta” (76). Argumentos de carácter programático sobre este encontramos especialmente en los tres textos

que acompañan, en la edición de Valparaíso de 1840, al tratado *Luces y virtudes sociales*, los cuales constituyen otra significativa singularidad con respecto a la versión publicada seis años antes en Concepción. Estos textos son: 1) “El modo de presentar las cuestiones”, 2) “La forma que se da al discurso” y 3) “La opinión del autor sobre la Libertad de Imprenta”. En ellos encontramos propuestas como la idea de *paradigma* (la acción de presentar ideas de manera comparadas para “hacer sentir su conexión”) o la idea de *sinopsis* (en la “que se ve, de un golpe, la conexión de varias ideas haciendo un pensamiento o varios”), las cuales pueden ser relacionadas a las dos figuras por antonomasia argumentadas por De Certeau en sus “retóricas caminantes”: la sinécdoque y el asíndeton.

A juicio de Meschonnic, en la teoría del ritmo que Benveniste hizo posible, “el discurso no es el empleo de los signos, sino la actividad de los sujetos en y contra una historia, una cultura, una lengua” (70). El ritmo es la organización subjetiva de una historicidad. La siguiente página del inserto “Forma que se da al discurso” presenta una afinidad en potencia con respecto a estas ideas de Meschonnic sobre el ritmo (figura 1).

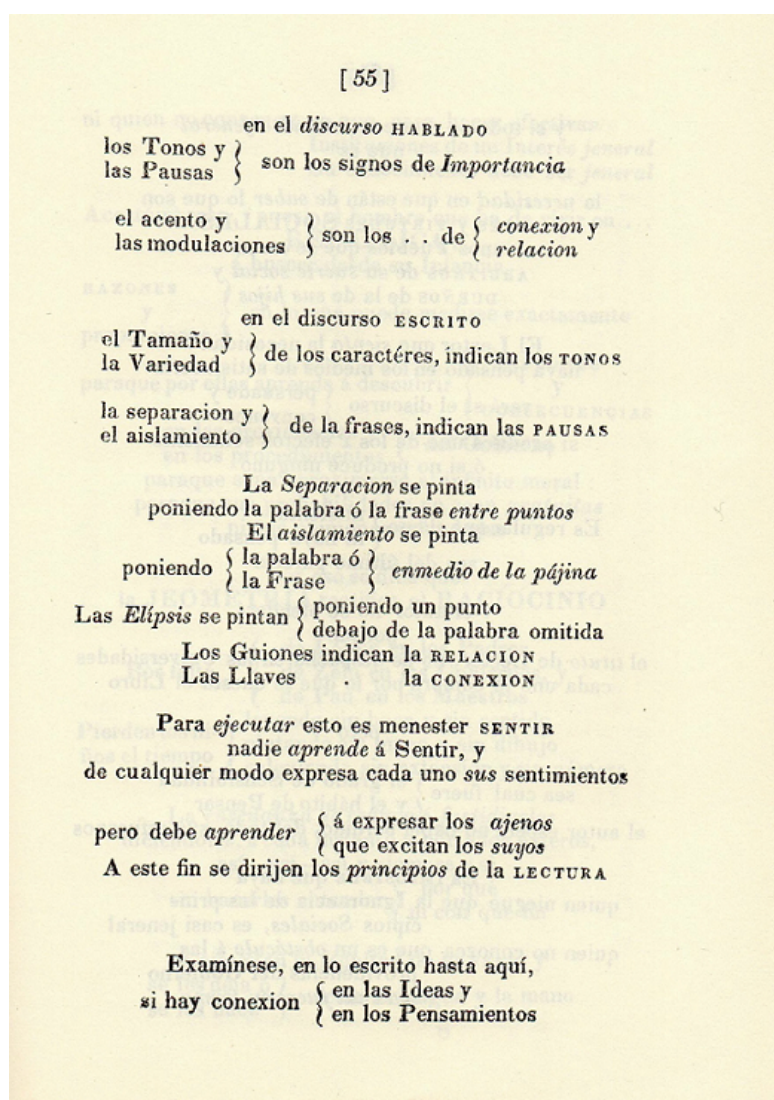


FIGURA 1.

Sociedades americanas en 1828. *Luces y virtudes sociales* (Valparaíso, 1840) página 55

Fuente: Simón Rodríguez, *Sociedades americanas en 1828*. Edición facsimilar documentada y anotada de los cinco impresos que conforman el proyecto editorial, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018

De la topografía de los viajeros de paso por Valparaíso a la “logografía” de Simón Rodríguez. Para el “filósofo-tipógrafo”, dos cosas busca el lector en el discurso escrito: una “fraseología que le distinga los



sentimientos” y una “logografía que le distinga los pensamientos”. Para Meschonnic una política del ritmo es un trabajo en conjunto entre poética, ética y política que va creando “formas de vida”. Creación de “formas de vida” que en Simón Rodríguez tiene un planteo radical: “O inventamos o erramos [...]. Una política del ritmo es una parábola de la alteridad” (207). El encadenamiento en la obra rodriguista entre discurso, lenguaje y un cuerpo que se mueve entre ellos, estableciendo consonancias entre el movimiento del pensar y el movimiento tipográfico, constituye la utopía de aquella política del ritmo. Desde la perspectiva de la *estigmatología* de Peter Szendy, el acto de pintar que establece una triple correspondencia entre las páginas, el pensamiento y el cuerpo en la obra de Rodríguez no solo seguiría una lógica de la sobrepuntuación de la experiencia, sino que también plantearía una archipuntuación que intenta una relación otra entre la vida y la escritura de la vida. Los distintos signos propuestos por Simón Rodríguez, tanto para el discurso hablado como para el discurso escrito, serían los puntos de acolchado que remarcarían la fuerza puntuante de la experiencia, cuya pulsación gráfica va construyendo el ritmo de aquella “logografía”.

Puntos, líneas y superficies. Las experiencias puntuantes de los viajeros comentados en las páginas anteriores nos aproximan a la *máquina social de archivo* del Valparaíso decimonónico, a la irrupción de sus convenciones, así como también a sus “inervaciones” y “alteraciones sensoriales” por medio de las cuales sostuvieron o interpelaron las alienaciones, interacciones, transformaciones de la época. En ellas pueden vislumbrarse indicios de las condiciones que posibilitaron históricamente la aparición de procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, así como los efectos de poder que operaron sobre la construcción social e institucional de la subjetividad.

## Referencias

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Traducción de Luis Miguel Isava, El Estilete, 2015.
- Calderón, Alfonso y Marilis Schlotfeldt. *Memorial de Valparaíso*. Ril Editores, 2001.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Herrera Pardo, Hugo. “Imaginario prometeico y vanguardia de Valparaíso: exploraciones entre modernidad y metrópolis en la poesía de Pedro Plonka”. *Acta Literaria*, n.º 43, 2011, pp. 27-43.
- Ingold, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Traducido por Carlos García Simón, Gedisa, 2015.
- Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Traducido por Hugo Savino, Mármol izquierdo, 2007.
- Molina Ahumada, Mauricio. “El caso de la epidemia de cólera en Valparaíso, 1886-1887. Los significados para la salud e higiene de la ciudad”. *Valparaíso: historia y patrimonio*, compilado por Baldomero Estrada Turra, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2018, pp. 55-94.
- Mondragón, Rafael. “Hacia una edición crítica de Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez: claves para la reconstrucción de un proyecto editorial”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 21, n.º 75, 2016, pp. 113-137.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Julio y Lizardo Herrera. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Universidad Central, 2018.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM, 2009.
- Rodríguez, Simón. *Sociedades americanas en 1828. Edición facsimilar documentada y anotada de los cinco impresos que conforman el proyecto editorial*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- Silva, Víctor Domingo. *Monografía histórica de Valparaíso, 1536-1910*. Altazor, 2011.
- Szendy, Peter. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Traducido por Gustavo Celedón, Metales pesados, 2016.
- Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018.

Urbina Carrasco, María Ximena. *Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011.

Wisnik, José Miguel. *Música popular brasileña y literatura. La gaya ciencia*. Traducido por Mónica González García, Corregidor, 2018.

## Notas

- \* Artículo de investigación. Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular n.º 1201245, “Regímenes sinestésicos y alteración sensorial. Hacia una historia *local* de los sentidos: Valparaíso, 1820-1920”, cuyo investigador responsable es Hugo Herrera Pardo.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Cómo citar este artículo:* Herrera Pardo, Hugo. “Política del ritmo: tipografía y topografía en Valparaíso a mediados del siglo XIX”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.prtt>