

La técnica de Robinson: Hacia una teoría de medios en Simón Rodríguez

Juan Pablo Lupi

University of California Santa Barbara

juan.lupi@ucsb.edu

Resumen

Los peculiares arreglos visuales de los escritos de Simón Rodríguez (1769-1854) constituyen uno de los aspectos más singulares y originales de su obra, pero es uno de los menos estudiados. Este artículo propone que la configuración gráfica de los textos de Rodríguez plantea una singular reflexión teórica sobre los atributos mediales y materiales de la escritura. Esta “teoría de medios” pone de manifiesto aspectos que son ignorados o reprimidos bajo el régimen fonocéntrico que impera en la “ciudad letrada” en el marco del republicanismo temprano en América. Aquí se exponen a modo preliminar algunas líneas teóricas y metodológicas que permitan un estudio más pormenorizado de dicha teoría.

Palabras clave: Simón Rodríguez, teoría de medios, escritura.

Robinson’s Technique: Towards a media theory in Simón Rodríguez

Abstract

The peculiar visual arrangements of the writings of Simón Rodríguez (1769-1854) are one of the most singular and original aspects of his work, yet one of the least studied. This article argues that the graphic configuration of Rodríguez’s texts sets out a singular theoretical reflection about the medial and material attributes of writing. This “media theory” draws attention to aspects that are ignored or repressed under the phonocentric regime that rules the “lettered city” in the context of early republicanism in the Americas. This article lays out in a preliminary way some theoretical and methodological lines of inquiry that allow a more comprehensive study of said theory.

Keywords: Simón Rodríguez, media theory, writing.

Ya es hora de decirnos que Simón Rodríguez, el maestro de nuestra libertad, el precursor de las renovaciones pedagógicas, es también el arquitecto de cierto espacio literario, cuyas posibilidades sintácticas y gráfico-visuales—aún no asumidas ni valoradas por nuestros creadores—se cuentan entre sus más provechosos legados.

—Eugenio Montejo, “El tipógrafo de nuestra utopía”

A fin de introducir el planteamiento teórico y metodológico que desarrollaré en este artículo comenzaré llamando la atención sobre la coexistencia de dos aspectos antinómicos en la obra escrita, o más exactamente, la obra *impresa*, de Simón Rodríguez. Por un lado, al momento de encontrarnos ante sus páginas presenciamos el aspecto más visible de su obra: su peculiar uso de recursos visuales, manifestado a través del diseño tipográfico y la inusual disposición de frases, palabras, caracteres y signos impresos en la página. A diferencia del discurso escrito lineal y secuencialmente ordenado, dispuesto así con la finalidad de ser leído, declamado, recitado (diseño que se remonta a la invención y desarrollo del alfabeto fonético por los fenicios y los griegos), Rodríguez nos presenta en sus páginas un ordenamiento, como él mismo diría, “tildado de loco”, idiosincrásico y excéntrico respecto al régimen de la letra en el marco del republicanismo hispanoamericano temprano. Por otro lado, coexistiendo con ese recurso que se destaca tanto por su carácter visual como por su rareza, Rodríguez comparte con la ciudad letrada (para usar la archiconocida expresión de Ángel Rama)¹ un mismo ideal fonocéntrico del lenguaje que sigue los principios siguientes: el lenguaje es primordialmente comunicación oral (“El dogma de cualquier lenguaje es/ *Hablar para entenderse*”)²; la escritura debe representar la manera en la que habla la gente y cada letra debe representar un sonido distinto. Estas prescripciones ya están establecidas en *Sociedades americanas en 1828*, la primera obra de su periodo republicano, y son compartidas por pensadores tan distintos a Rodríguez como Bello y Sarmiento. Tal como ha explicado Ángel Rosenblat, estos criterios ya había sido utilizado siglos antes por el propio Nebrija y sirvieron de base para los programas de reforma ortográfica que surgieron con la fundación de las nuevas repúblicas, los cuales buscaban reflejar el español que se hablaba en las antiguas colonias y diferenciarlo del castellano peninsular.³

¹ Ángel Rama: *La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.

² Simón Rodríguez: *Obras completas*, Carlos H. Jorge y Juan Rosales (comp.), Caracas, UNESR, 2016, p. 11. En lo que sigue indicaré las referencias a esta obra con la abreviatura *SR*, seguida por el número de página.

³ Véase Ángel Rosenblat: “Las ideas ortográficas de Bello”, ix-cxxxviii, *Obras completas de Andrés Bello: Estudios gramaticales*, vol. 5, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1951.

El texto de Rodríguez nos ofrece entonces una de sus primeras paradojas, y se trata de una paradoja *medial*. Nos encontramos ante un texto cuyo contenido proclama una idea del lenguaje anclada en la ortodoxia fonocéntrica pero que simultáneamente explota una variedad de recursos técnicos y visuales que carecen de representación sonora y, más concretamente, *no* pueden ser hablados, sino que pertenecen exclusivamente al espacio de la escritura y su soporte material. Si bien el texto del régimen letrado está destinado a ser leído, proclamado y escuchado, el de Rodríguez es en cambio un texto que antes que nada requiere ser *visto*, y lo que *vemos* es un arreglo semiológico y material que ni tiene equivalente sonoro ni es homólogo o traducible al orden del discurso fonocéntrico, sea en forma oral o escrita. Estas consideraciones constituyen un punto de partida para intentar articular, aunque sea de modo aún rudimentario, lo que puede considerarse como una “teoría de medios” en la obra de Simón Rodríguez. En las páginas que siguen plantearé algunas ideas, aún tentativas y preliminares, acerca de cómo el texto de Simón Rodríguez escenifica una teorización sobre las (inter)mediaciones entre sonido, escritura, materialidad, lenguaje y pensamiento. Lo que aquí expondré de ninguna manera pretende ser exhaustivo o completo, sino que es el inicio de un proyecto de investigación más amplio que aún está en curso. Me limitaré a plantear algunas líneas teóricas y metodológicas que nos ofrecen no solamente la posibilidad de (re)pensar el idiosincrásico régimen visual de las páginas de Rodríguez, sino también de intuir cómo éstas efectivamente plantean una reflexión sobre medialidad, técnica, materialidad y sus implicaciones políticas. Apartando los excepcionales aportes de Susana Rotker y de nuestro poeta Eugenio Montejo (en breve regresaré a esto), la mayoría de los estudios sobre Rodríguez—incluso los más recientes e importantes, como los de Jossiana Arroyo, Ronald Briggs, Arturo Gutiérrez Plaza, Nicola Miller y Juan José Rosales⁴—se han enfocado en interpretar el ideario filosófico, político, pedagógico y social de Rodríguez pero han pasado por alto el singular aspecto visual y, más generalmente, el aspecto medial de su obra. Si bien estudios de tipo exegético como los que he mencionado resultan imprescindibles, falta hacer un análisis más pormenorizado del hecho de que Rodríguez haya concebido, escrito e impreso sus obras de la inusual manera en que lo hizo. Más concretamente, es necesario pensar qué significan y *cómo* significan los elementos visuales y materiales de su obra. Las aproximaciones interpretativas de la obra de Rodríguez usualmente destilan y traducen a la secuencia lineal y convencional del discurso lo que es una configuración deliberadamente bidimensional y no lineal. Es preciso entonces dar un paso

⁴ Jossiana Arroyo: “Lenguaje y *techné*: La gramática de las Américas”, pp. 29-53, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XXXVI, no. 71, Lima-Boston, CELACP, 2010; Ronald Briggs: *Tropes of Enlightenment in the Age of Bolívar: Simón Rodríguez and the American Essay at Revolution*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2010; Arturo Gutiérrez Plaza: “Simón Rodríguez: América en los sueños de su razón”, pp. 13-38, *Anales de literatura chilena*, vol. 12, no. 16, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011; Nicola Miller: “The ‘Immoral’ Educator: Race, Gender and Citizenship in Simón Rodríguez’s Programme for Popular Education”, pp. 11-20, *Hispanic Research Journal*, vol. 7, no. 1, Londres, Department of Modern Languages and Cultures, Queen Mary University of London, 2006; Juan José Rosales: *Filosofía y transformación social. Reflexiones en torno a sociedad y civilización en Simón Rodríguez*, Caracas, Fondo Editorial de Humanidades, UCV, 2014.

que atienda a aquello fuera del alcance de la hermenéutica y el significado, lo que Hans Gumbrecht llama “la producción de la presencia”—las materialidades, las mediaciones—en las páginas de Simón Rodríguez.⁵

Volvamos ahora a la antinomia medial que esboqué al principio: la ortodoxia fonocéntrica versus la heterodoxia visual y material. Desde una perspectiva teórica, este (des)encuentro nos remite al clásico problema de las relaciones entre habla, escritura y lenguaje, o puesto en términos mediales, las relaciones entre sonido, inscripción material y esa abstracción que llamamos “lenguaje”. La filósofa y teórica de medios Sybille Krämer ha observado que tradicionalmente los análisis de estas relaciones han estado dominados por lo que ella denomina la “doctrina fonográfica”:⁶ la idea de que la escritura es básicamente habla que ha sido traspuesta y fijada en el espacio, o puesto de otra manera, que la escritura es una prótesis del habla. Una consecuencia de esta reducción y subordinación es que la escritura ha sido despojada de valor icónico; la escritura es vista primordialmente como lenguaje y no como imagen.⁷ Krämer critica esta reducción señalando que el “potencial” de la escritura se debe en realidad a su carácter *inter*-medial: la escritura es proceso de transición entre dos medios: *phoné* y *graphé*, sonido y marca o inscripción material. La limitación de la doctrina fonográfica radica en concebir esta interacción como una simple transferencia unidireccional del sonido a la inscripción, es decir, del habla a lo que se considera una forma gráfica *del habla*, lo cual es efectivamente una “neutralización” del carácter visual y material del trazo.⁸ Para Krämer es necesario entonces reconsiderar el carácter *inter-medial* de la escritura: ésta consiste en la inter-mediación—ni transferencia ni re-mediación—entre los medios de *phoné* y *graphé*. Esto, como demuestra Krämer, es de capital importancia en la medida en que la escritura permite situar en un “registro perceptual” contenidos epistémicos que de otro modo permanecerían invisibles.⁹ De hecho ¿no nos decía Rodríguez que era necesario *pintar* las palabras? Ya regresaré a este punto.

A riesgo de caer en un lugar común quisiera examinar uno de los pasajes más conocidos de la obra de Rodríguez: el “paralelo” entre “lengua” y “gobierno” que aparece en el “Pródromo” de la primera edición de *Sociedades americanas en 1828*:¹⁰

⁵ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

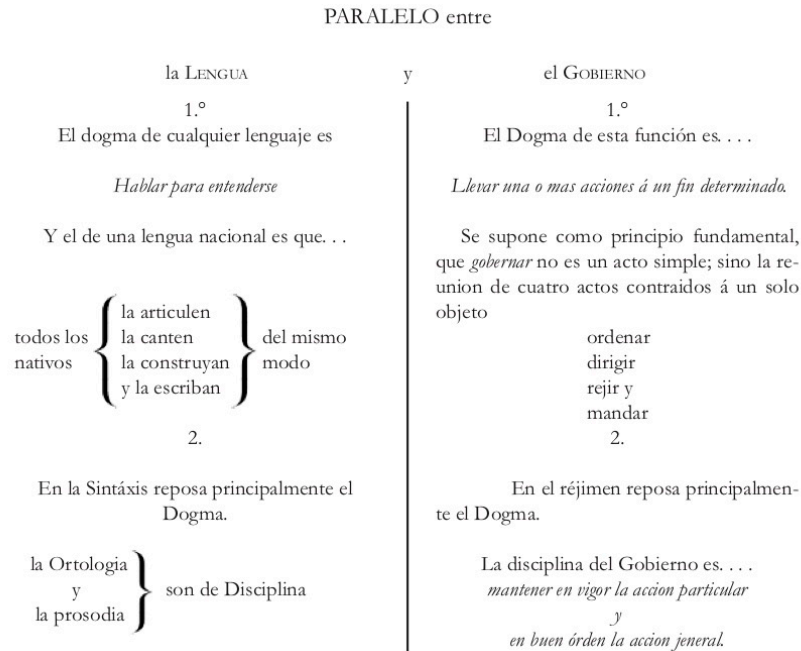
⁶ Sybille Krämer: “Writing, Notational Iconicity, Calculus: On Writing as a Cultural Technique”, pp. 518-537, *MLN*, vol. 118, no. 3, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 518.

⁷ *Ibid.* 518-9.

⁸ *Ibid.* 520.

⁹ *Ibid.* 523

¹⁰ SR 54.



El “paralelo”, desde el momento en que es presentado gráficamente en la página (dos columnas verticales separadas por una línea y encabezadas por la palabra “PARALELO”), aporta un componente visual que no es reducible a las posibles paridades o equivalencias lógicas, conceptuales y retóricas que puedan vincular “lengua” y “gobierno”. El “paralelo”, presentado visualmente, no es solamente una re-presentación de una relación de equivalencia retórica o conceptual ya preexistente e implícitamente expresable por medio del discurso lineal y secuencial, sino que es una construcción que demanda una segunda operación: un ejercicio especulativo, no necesariamente o exclusivamente sujeto al ordenamiento secuencial, en donde el lector no debe simplemente leer sino además mirar el espacio bidimensional de la página y pensar en posibles conexiones entre ideas, expresiones, palabras o elementos visuales discretos en cada columna. Puesto de otra manera, el lector debe incorporar modos de lectura y exploración visual de la página semejantes a los que requieren para interpretar un diagrama o, como ya había visto Eugenio Montejo, leer un poema.¹¹

En la columna izquierda, que lleva el encabezado “LENGUA”, Rodríguez expone sus ideas sobre reforma ortográfica por medio de aforismos, arreglos horizontales y verticales de letras, palabras y frases y el uso de las llaves. Para Rodríguez la escritura debe someterse a una totalidad

¹¹ Eugenio Montejo: “El tipógrafo de nuestra utopía”, pp. 36-39, *Vuelta*, no. 139, México D.F., junio de 1988. Tal como muestra el poeta venezolano en este iluminador ensayo, si bien los textos de Rodríguez evidentemente ni son poemas ni deben considerarse como tales, no es menos cierto que solicitan procedimientos de observación y análisis textual similares a los que propone la poesía, especialmente la que participa de la experimentación vanguardista.

orgánica que va de la boca al medio material de inscripción: la boca articula los sonidos, los cuales son a su vez inscritos por medio de signos que deben combinarse siguiendo normas adecuadas a dicha articulación. Este recorrido de la boca al papel corresponde al establecimiento de una *orto-grafía* genuina, la cual a su vez posibilita la articulación correcta, el “saber pronunciar”, formándose así un *feedback loop* en donde *orto-grafía* y *orto-fonía* se implican mutuamente. Considerada aisladamente, esta idea es una versión radical de lo que Krämer llama “doctrina fonográfica” y, como señalé anteriormente, tal concepción del lenguaje es compartida por otros eminentes ideólogos de la letra como Bello o Sarmiento. Sin embargo, como ha señalado Susana Rotker, los inusuales dispositivos gráficos de la obra de Rodríguez ponen en evidencia diferencias con Bello que son más significativas que las afinidades.¹² Para Bello, nos dice Rotker, la gramática y la reforma ortográfica para los americanos son instrumentos de poder que responden a la necesidad de preservar un vínculo cultural con el antiguo poder colonial del cual han nacido las nuevas repúblicas. En cambio, la concepción de la escritura en Simón Rodríguez es “antagonista” y tiene por objetivo “reformular las relaciones de poder”; en Bello el poder de la letra se impone “desde arriba hacia abajo”, pero en Rodríguez transmite una “irreverencia horizontal hacia sus iguales”.¹³

Como veremos de inmediato, un análisis de los aspectos mediales de la escritura de Simón Rodríguez revela otros aspectos que van más allá y complejizan ese “antagonismo” expresado en términos espaciales como “verticalidad” y “horizontalidad” como metáforas de relaciones de poder. En el medio de la escritura el correlato de la verticalidad del poder es la disposición de las letras en una secuencia horizontal, determinada por un rígido sistema tanto de normas sintácticas, gramaticales y ortográficas como de convenciones tipográficas. La respuesta de Rodríguez a esta regimentación de la página también ocurre en el medio de la escritura y consiste en una disposición alternativa de la letra—una “extraña ortografía”, como él mismo la llama¹⁴—que rompe con esa secuencialidad y responde a un nuevo precepto medial y político. El uso que hace Rodríguez del verbo “pintar” constituye una expresión concisa de este precepto: La “extraña ortografía” que proyecta el sabio venezolano se basa en el arte de saber “*pintar* las palabras”, y ésta es a su vez la condición de las artes de “pintar los pensamientos” y “dibujar Repúblicas”.¹⁵

Veamos esto con más detenimiento. A primera vista, la expresión “pintar las palabras” pareciera ser una metáfora—un tanto anodina—del acto de escribir, o más concretamente, del acto de

¹² Susana Rotker: “Nation and Mockery: The Oppositional Writings of Simón Rodríguez”, pp. 119-133, Doris Sommer (ed.), *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1999.

¹³ *Ibid.* 124-5.

¹⁴ SR 48.

¹⁵ SR 84, 58.

inscribir signos verbales sobre una superficie. Sin embargo, quiero proponer que en el caso que nos ocupa nos hallamos ante algo más complejo. En castellano, la expresión “pintar *con* palabras” aparece con cierta frecuencia en textos desde el Renacimiento hasta el siglo diecinueve. En este contexto puede interpretarse como una catacresis o fórmula convencional derivada del principio horaciano *ut pictura poesis*. Rodríguez, al igual que cualquier otra persona culta en su época, obviamente estaba familiarizado con este motivo, pero notemos que él emplea una expresión un tanto diferente: “pintar *las* palabras”. Este giro, aparentemente trivial, tiene una implicación teórica: se trata de un desplazamiento que va desde una concepción del lenguaje y la escritura sujetas tanto a los preceptos de la doctrina fonográfica como a su instrumentalización como medio de representación, hacia otra concepción atenta a la materialidad del medio en sí. Esto puede apreciarse al momento de analizar la expresión “pintar las palabras” *literalmente*, más allá de su evidente significado metafórico y retórico, y comprobar la manera en que el propio texto de Rodríguez soporta esa literalización.

En primer lugar, el verbo “pintar” aparece en los textos de Rodríguez no como un simple infinitivo sino como un precepto: es algo que debe hacerse y debe hacerse “bien”. En segundo lugar, “pintar las palabras” es una expresión que, aparte de su dimensión tropológica, expresa la agencia inter-medial de la escritura. Aquí la palabra no es simplemente algo destinado a ser sonido; la palabra no es entendida solamente como una mediación que va del pensamiento a la lengua, bien sea directamente o por medio de la escritura (es decir, del pensamiento a los signos escritos que representan sonidos y de dichos signos a la lengua). Hay algo más: la palabra es algo que también debe ser “pintado” y el punto crucial es que “pintar” no se refiere únicamente al acto de *representar* visualmente sino que se refiere también—y esto es lo más importante—al acto de *inscribir trazos sobre una superficie*. En otras palabras, “pintar” necesariamente incluye el aspecto *material* de *graphé*; se trata de “corporeizar” los signos por medio de su inscripción en una superficie, el “rasgar”—*graphō*—un material. En suma, estamos antes un proceso inter-medial en donde sonido, imagen, materialidad e inscripción entran en un proceso que es necesariamente interactivo y no jerárquico. Sin embargo, no basta con examinar la expresión “pintar las palabras” de modo aislado y abstracto, sino que es preciso mostrar que esa teoría inter-medial de la escritura que acabo de esbozar aparece en el propio texto de Rodríguez. Para ello quisiera fijarme en un par de pasajes que aparecen en *Luces y virtudes sociales*:¹⁶

¹⁶ SR 382.

FORMA que se da al DISCURSO

Pintando { las Ideas elementales = en Paradigma
los Pensamientos = en Sinopsis

La LENGUA y la MANO

son los dotes mas preciosos del hombre
(observa Buffon)

Notemos cómo Rodríguez no se limita a exponer simplemente un sistema de abstracciones sino que destaca, además de la acción de “pintar”, la “Lengua” y la “Mano”, que son precisamente las entidades corporales y materiales que permiten articular el lenguaje y transferirlo a una modalidad perceptual. Por un lado, el verbo “pintar” puede ser entendido como una catacrexis, aunque no tanto (o no simplemente) porque pueda tratarse de una metáfora un tanto banal, sino en virtud de su vínculo, tanto retórico como epistémico, con el axioma *ut pictura poesis*. Rodríguez hace referencia al célebre naturalista francés George-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), y este hecho es significativo si pensamos en la influencia del principio horaciano en ciertos pensadores del iluminismo francés, especialmente en lo que se refiere al uso de metáforas ópticas y comparaciones con la pintura para describir el pensamiento.¹⁷ Como ha mostrado Edward Nye, filósofos como Condillac y el propio Buffon resultan ejemplares en este sentido. Para ambos, el origen directo de la pintura y de la escritura se halla en “procesos cognitivos”.¹⁸ El acto de componer, sea por medio de la pintura o de la escritura, es “imitativo”, toda vez que “el orden en la página o en la tela refleja el arreglo [*pattern*] de las ideas en la mente del artista”.¹⁹ Este modelo cognitivo, como señala Nye, está inspirado en el principio *ut pictura poesis*.²⁰

Pero por otro lado ¿qué podemos decir sobre “La LENGUA y la MANO”? Como es bien sabido, uno de los aportes centrales de Buffon a las ciencias naturales fue su teoría, materialista y anti-teológica, de la evolución de los seres vivos. La idea que menciona Rodríguez puede encontrarse en las páginas iniciales del segundo volumen de la monumental *Histoire naturelle* (1749) de Buffon. Allí el sabio francés afirma que entre “toda la multitud de objetos que nos presenta este vasto globo” la “superioridad” de los “animales” se debe a que por su “sentido”, “forma” y “movimiento”, éstos

¹⁷ Véase Edward Nye: *Literary and Linguistic Theories in Eighteenth-Century France: From Nuances to Impertinence*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Cabe añadir que Buffon fue un autor muy conocido y leído, equivalente a un *best-seller*, tanto en su época como a lo largo del siglo diecinueve.

¹⁸ *Ibid.* 125.

¹⁹ *Ibid.* 124. Nye enfoca su análisis en el *Discours sur le style* (1753) de Buffon y el *Essai sur l'origine des connaissances* (1746) de Condillac, en donde éste compara el acto de reflexionar con la contemplación de una pintura.

²⁰ *Ibid.* 31-2, 104.

pueden tener más “relaciones” [*rappports*] con el ambiente que los minerales o las plantas.²¹ Por esta razón, Buffon afirma que si solo tomamos en cuenta la “parte material de nuestro ser”, lo que pone al ser humano “por encima” de los demás animales consiste precisamente en que en el caso del “hombre”, la “lengua y la mano” hacen posibles más “relaciones” con el ambiente que no pueden tener los demás animales.²² Buffon continúa, pero desde una perspectiva materialista, la tradición antropocéntrica que se remonta a los griegos, según la cual el rasgo distintivo de la superior facultad intelectual del ser humano es el lenguaje. En este sentido, la “lengua” (entendida en sus acepciones: sistema lingüístico y órgano corporal) y la “mano” son atributos singulares, los “más preciosos del ser hombre” porque son las partes del cuerpo que permiten la articulación, o más precisamente, la instanciación material del lenguaje.²³

Inmediatamente después del pasaje recién citado, Rodríguez continúa elaborando su propia reflexión sobre el vínculo entre cuerpo, materia y *logos* de la siguiente manera:

PARADIGMA es....

un ejemplar de { Ideas comparadas para
hacer sentir su conexión

SINOPSIS es....

un cuadro { en que se ve, de un golpe,
la conexión de varias Ideas
haciendo un pensamiento ó varios

Rodríguez define “**PARADIGMA**” como “ejemplar de Ideas comparadas para hacer *sentir* su conexión” y “**SINOPSIS**” como “*cuadro en que se ve, de un golpe, la conexión de varias Ideas haciendo un pensamiento ó varios*”.²⁴ Notemos que tanto “**PARADIGMA**” como “**SINOPSIS**”—

²¹ Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière*, vol. 2, Paris, 1749, pp. 1-2. En: <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5327877929> [Consulta: 18 de julio de 2018].

²² Cito el pasaje que se refiere a “la lengua y la mano”:

Nous-mêmes, à ne considérer que la partie matérielle de notre être, nous ne sommes au-dessus des animaux que par quelques rapports de plus; tels que ceux que nous donnent la langue & la main; & quoique les ouvrages du Créateur soient en eux-mêmes tous également parfaits, l'animal est, selon notre façon d'apercevoir, l'ouvrage le plus complet de la Nature, & l'homme en est le chef-d'œuvre. (*Ibid.*, p. 2)

²³ Tal visión que privilegia el vínculo entre cuerpo, y específicamente la mano, materia y *logos* ha sido motivo de reflexión para otros pensadores. Por ejemplo, Hegel (un contemporáneo de Rodríguez) afirma en la *Fenomenología del Espíritu* que la esencia del individuo, determinada por sus características propias y su formación, tiene su “aparición fenoménica y exterioridad primero en su boca, su mano, su voz y su letra manuscrita”. Véase Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Fenomenología del espíritu*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada, 2010, p. 393. Otros filósofos que se han aproximado a la cuestión de la mano y el *logos*, aunque ciertamente pensando en problemas distintos a los que trata Rodríguez, son Nietzsche, Heidegger y Derrida.

²⁴ SR 218-9, las cursivas son mías.

JUAN PABLO LUPI

construcciones totalmente abstractas e inmateriales—son concebidos en términos *perceptuales*. El “PARADIGMA” es un conjunto de “Ideas” potencialmente *conectadas* y perceptibles; tal como afirma Rodríguez, la conexión debe “*sentirse*”. La “SINOPSIS” por su parte, es el medio que permite que las conexiones puedan “*verse*”; más aún, las conexiones deben verse “*de un golpe*”; es decir, que éstas tienen sentido en la medida en que *no* estén sujetas a la conexión secuencial, horizontal y diacrónica del régimen fonográfico, sino que pueden “verse” sincrónicamente por medio lo que Rodríguez llama “un cuadro”. Lo que Rodríguez enfatiza es que el pensamiento no puede ser un proceso simplemente mental sino que requiere necesariamente el uso de un soporte material. El pensamiento, en otras palabras, es concebible solo a partir de una mediación material que posibilite su percepción física.

Años antes, Rodríguez ya había exhibido esta idea en un pasaje de la 1ª edición de *Sociedades americanas en 1828*:²⁵

Observarán también. . . los jóvenes. . . que el arte de escribir se divide en 2 partes
1.ª Pintar las palabras con signos que representen la boca (de esta se ha tratado ya)
2.ª Pintar los pensamientos bajo la forma en que se conciben. . . (en la estructura de estas páginas se ve el ejemplo.)
En el modo de pintar consiste la expresión, y por la expresión se distinguen los estilos.
No se han de ensartar las ideas en un renglón, como las perlas de un collar—porque todas no son unas.

El que lee debe ver en el papel { los signos de las cosas y
Las divisiones del pensamiento

Sin esto no lee bien.

Como ya he señalado, para alguien como Rodríguez, formado tanto en la tradición clásica como ilustrada y escribiendo a principios del siglo diecinueve, las metáforas ópticas y el “pintar” ciertamente pueden leerse como catacresis determinadas por el precepto horaciano *ut pictura poesis*. Sin embargo, insisto, hay algo más que esto, precisamente en la medida en que la presentación visual y material del texto de Rodríguez es deliberadamente inusitada, distinta de la de sus predecesores y la de sus contemporáneos, que tenían una formación similar. En este pasaje Rodríguez presenta nada menos que los rudimentos de una teoría del diagrama. Nótese en primer lugar cómo explícitamente rechaza la escritura secuencial, horizontal y diacrónica (“como las perlas de un collar”) en la medida en que ésta no establece distinciones y no permite “ver” diferencias, jerarquías, categorizaciones, “divisiones”, etc. entre las ideas, ni tampoco permite ver esa red de *conexiones* que el “cuadro”

²⁵ SR, 84.

bidimensional sí permite *ver de un golpe*. La “NUEVA ORTOGRAFIA” de Rodríguez abre la posibilidad de “pintar los pensamientos”, o usando un término que introduce en *Luces y virtudes sociales*, articular una “logografía”²⁶: ésta permite ver y leer no solamente palabras—esto es, “los signos de las cosas”—sino también “las divisiones del pensamiento”. Y como afirma el propio Rodríguez, todo esto va inscrito en un soporte material (“El que lee debe ver *en el papel*”). Sin embargo, puede aducirse que expresiones como “ver conexiones” o ver “las divisiones del pensamiento” aún resultan vagas o catacréticas. ¿Qué significa “ver conexiones”? ¿Qué es lo que posibilita aquí el acto de “ver”? ¿Qué es lo que “vemos”?

Pensadores como Sybille Krämer y Bruno Latour, entre otros, han reflexionado desde una perspectiva teórica qué está en juego al momento de hacer algo aparentemente tan banal como poner nuestros pensamientos “en papel”.²⁷ Los pensamientos, señala Krämer, son considerados entidades no-perceptibles y no-espaciales. “Ponerlos en papel” significa, como han visto Krämer y Latour, corporizar y hacer tangible algo puramente inmaterial y abstracto, permite situarlos espacial y temporalmente, transmitirlos y transportarlos. El papel no es simplemente un espacio de representación; es un espacio de *operaciones*, un “laboratorio del pensamiento”.²⁸ Y el papel es también el soporte material de la escritura. Recordemos la crítica que formula Krämer a la “doctrina fonográfica”: la escritura debe entenderse como un proceso inter-medial en donde la inscripción no se reduce a ser una representación del sonido, sino que es también una entidad visual y como tal está investida de ciertas propiedades tangibles que no tienen equivalente sonoro. Ahora bien, las letras, consideradas ahora como imágenes, ciertamente no son “íconos” en el sentido usual o pictórico, es decir, no son representaciones visuales que se asemejan a un modelo externo. Sin embargo, para Krämer el lenguaje escrito sí está investido de una “iconicidad” en la medida en que “*logoi* abstractos, que no pueden ser percibidos, pasan a ser accesibles al registro perceptual de ‘lo estético’ pero el lenguaje hablado carece de un equivalente análogo a esta naturaleza sensorial de la escritura”.²⁹ Krämer denomina este aspecto icónico propio de la escritura “*Schriftbildlichkeit*”,³⁰ expresión que en su artículo aparece traducida al inglés como “*notational iconicity*” (iconicidad notacional), pero que de manera más literal y sugerente puede traducirse como “imaginalidad de la escritura” o “cualidad de

²⁶ SR, 392.

²⁷ Véanse: Krämer: *Op. Cit.* y Sybille Krämer: “Is There a Diagrammatic Impulse With Plato? ‘Quasi-diagrammatic-scenes’ in Plato’s Philosophy”, pp. 163-77, eds. Sybille Krämer y Christina Ljunberg, *Thinking With Diagrams: The Semiotic base of Human Cognition*, Boston y Berlín, De Gruyter, 2016; Bruno Latour: “Visualization and Cognition: Drawing Things Together”, pp. 1-40, *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, no. 6, Greenwich, Conn., JAI Press, 1986, disponible en: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/21-DRAWING-THINGS-TOGETHER-GB.pdf>.

²⁸ Krämer, Sybille, “Is There a Diagrammatic Impulse With Plato?”, p. 164.

²⁹ Krämer, Sybille, “Writing, Notational Iconicity, Calculus”, p. 522.

³⁰ *Ibid.*, 518-19.

imagen de la escritura”.³¹ Las manifestaciones más visibles de la “imiginalidad de la escritura”, explica Krämer, surgen de convenciones como el ordenamiento alfabético, espacios en blanco, signos de puntuación, tipos de letra, etc. Esto es precisamente lo que permite visualizar, analizar, e incluso concebir ideas que no tienen equivalente en el habla como, por ejemplo, estructuras gramaticales, estructuras sintácticas, el fonema en tanto unidad discreta, etc.³²

¿Qué significan estas consideraciones a la hora de analizar los textos de Rodríguez? Quiero proponer que expresiones como “pintar las palabras” o “pintar los pensamientos”, al momento de formar parte, tanto del programa político, pedagógico y filosófico de Rodríguez, como de la “EXTRAÑA ORTOGRAFÍA” que vemos en sus páginas, revelan una dimensión inusitada, que frecuentemente ha sido pasada por alto y va más allá del aspecto meramente retórico. Por un lado, Rodríguez declara y afirma repetidamente una concepción del lenguaje apuntalada en las convenciones de la doctrina fonográfica, la cual es, recuérdese, un axioma que domina el régimen de la letra en la post-Independencia. Pero por otro lado, en su obra *escrita*—una obra, repito, que requiere ser *vista* y no simplemente leída o escuchada—hay no solamente un reconocimiento de la escritura como técnica *inter-medial*, sino también lo que es efectivamente un reconocimiento de la “imiginalidad” como atributo constitutivo de la escritura, como condición de posibilidad de corporeizar la inmaterialidad y abstracción del pensamiento, y como fuente de producción de significados que no pueden ser hablados. Quiero concluir proponiendo que la intervención de Rodríguez en el régimen letrado consistió en reconceptualizar la escritura más allá de su dimensión sonora o su utilidad comunicativa, restituyendo su materialidad, sus atributos visuales y sus funciones *inter-mediales*. Sin duda, desarrollar esta tesis exige un estudio más extenso, que no solamente profundice la reflexión teórica que he planteado, sino que también abarque otros aspectos, tales como la genealogía de su “logografía” (una línea que yendo al pasado incluye a los enciclopedistas franceses y al pensamiento neoplatónico, representado en la figura del Árbol Porfiriano) y la relación de su teoría de medios con sus doctrinas pedagógicas y políticas, entre otros temas. Mi investigación sobre Rodríguez sigue en curso, explorando estos aspectos. Estas páginas solo han aspirado plantear un problema que ha sido tratado muy superficialmente y proponer algunas líneas de pensamiento para abordarlo. Este problema concierne no solamente a la figura y a la obra en sí de Rodríguez, sino a algo más general: a toda una teoría “orijinal” sobre cómo los medios y la tecnología deben repensarse en el

³¹ Agradezco a Luis Miguel Isava sus observaciones y sugerencias sobre cómo traducir el término *Schrijfbildlichkeit*.

³² La cuestión de dónde radica el *origen* de la iconicidad notacional es compleja y para los fines del presente artículo no es necesario detenerme a elaborar este punto. Baste decir que Krämer aborda este problema en detalle y demuestra que el origen de la iconicidad notacional radica en última instancia en el espaciamento, en el hecho de que la escritura necesariamente opera con brechas y espacios que son necesariamente visibles. Véase Krämer, Sybille, “Writing, Notational Iconicity, Calculus”, p. 524.

marco de ese hecho inusitado en la historia de Occidente que consistió en la construcción—o “invención”, para usar el término de Rodríguez—de las nuevas repúblicas.