

SANTIAGO VERA CUBAS

Pontificia Universidad Católica del Perú

santiago.vera@pupc.edu.pe

ORCID: 0009-0007-4350-6764

¿CÓMO PUNTÚAN LOS BURÓCRATAS?

HOW DO BUREAUCRATS PUNCTUATE?

PALABRAS CLAVE:

burocracia,
puntuación,
temporalidad,
vanguardias,
literatura.

El ensayo analiza la intersección entre burocracia, puntuación y temporalidad en la literatura moderna y las vanguardias. Desde Kafka y Sterne hasta surrealistas y futuristas, muestra cómo los signos de puntuación representan la espera, la suspensión y el control del flujo textual, funcionando como metáforas de la burocracia. Se argumenta que la transformación de la sintaxis refleja cambios en la comunicación, el poder y la percepción del tiempo, anticipando la inmediatez técnica de la era eléctrica de las telecomunicaciones.

KEYWORDS:

Bureaucracy,
punctuation,
temporality,
Avant-garde,
literature.

The essay analyzes the intersection of bureaucracy, punctuation, and temporality in modern literature and the avant-garde. From Kafka and Sterne to Surrealists and Futurists, it shows how punctuation marks represent waiting, suspension, and control of textual flow, functioning as metaphors for bureaucracy. The transformation of syntax reflects changes in communication, power, and the perception of time, anticipating the technical immediacy of the electrical telecommunications era.

OJO COMPADRE,
el oráculo no dicta la puntuación.

Nicanor Parra

1. La intuición inicial que resultó en el título de este ensayo surge de la escena con que Borges se figurara al primer e improbable precursor

de Kafka en su clásico ensayo de 1951. Se trata de la paradoja de Zenón de Elea, donde los puntos geométricos —que no todavía los gramaticales— componen los hitos infinitos de un trayecto imposible:

Un móvil que está en A (dice Aristóteles) no podrá llegar al punto B, porque primero debe recorrer la mitad del camino entre ellos, y antes de eso la mitad de la mitad, y antes de eso, la mitad de la mitad, y así hasta que sea infinito; la forma de este ilustre problema es exactamente la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura (Borges: 710).

Pensé que el mismo modelo de la postergación infinita que compone el núcleo de la paradoja —y del universo kafkiano en general— podría extrapolarse a esa otra parábola que sustituye los puntos por las puertas y que alegoriza, en sus concentradas líneas, la experiencia de la espera propia de los trámites y el papeleo sin fin.

Ante las puertas de la Ley —relata la parábola en mención de 1915— un campesino se pasa la vida esperando a que el guardián le conceda la entrada. El centinela le comunica que él ocupa solo el último puesto de una serie de puertas que se adivina infinita. A pesar de ello, el campesino no renuncia; espera. Y espera porque en realidad nunca se le cierra la posibilidad de que *algún día* ingrese; de hecho, la puerta misma que el guardián custodia permanece entreabierta. Dos veces pregunta el campesino si “más tarde” lo dejarán entrar, y la respuesta del guardia es siempre la misma: “Es posible, pero no por ahora” (Kafka, *Cuentos*: 157).

Desde entonces, he vuelto insistentemente en torno a qué significa y qué implica el “no ahora” de esa respuesta elusiva. Al campesino no se le prohíbe la entrada a la Ley, se le prohíbe *ahora*, y de la suspensión de ese “más tarde” que no se realiza, se alimenta aquella espera que resulta en esa mezcla de esperanza y resignación que el relato cifra. Como si la prohibición fuese en realidad una admisión, pero prorrogada, diferida.

[*Vuelva usted mañana* llevaba por nombre esa sátira a la burocracia en la que Mariano José de Larra captara desde el título, casi medio siglo antes, ese tiempo del “no ahora” que Kafka retrata en su parábola].

La tercera escena surge de mi lectura, un poco al vuelo, de aquella novela inclasificable publicada en nueve volúmenes entre 1759 y 1767, que es el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Presentía mientras recorría sus páginas que la serie borgiana olvidó incluir a Sterne entre los precurso-

res de Kafka, y que todo ese aparato puntuante que la novela despliega, escenificaría a su modo esa clase de temporalidad —a la que llamaré, en adelante, burocrática— implícita en el “no ahora” kafkiano. La puntuación geométrica que retratará, a decir de Borges, el drama kafkiano por anticipado, devenía en Sterne puntuación gramatical o, mejor, frasística en toda la extensión del término: la novela entera pareciera el esfuerzo neurótico de componer una única oración inconmensurable, monstruosa, llena de baches, interrupciones, desvíos e incesantes aplazamientos que impiden que la historia avance.¹ El relato puntúa esos surcos en un gesto de arritmia donde el desarrollo de la novela es interrumpido cada tanto por la consciencia del ejercicio mismo de contarla, como por el acto de pensar qué significa contar (y publicar) una. No sólo la composición sintáctica al interior de cada frase tiende a reforzar su puntuación a niveles extremos: incisos y comas vocativas, paréntesis y guiones largos que, por momentos desbordando la propia oración, se estiran como rectas, se distorsionan en zigzag o se curvan o repliegan emulando marañas. Además de ello, la propia confección de la historia puntúa su estilo digresivo, adensando la presencia física de los puntos al extremo de llenar páginas enteras, a veces simplemente dejándolas en blanco, otras emulando monumentos que ocupan la totalidad de la página. Recuérdese la página negra como un punto final en señal de luto tras la muerte del clérigo Mr. Yorik, *alter ego* de Sterne. O la famosa página jaspeada del capítulo trigésimo séptimo del volumen III; a juzgar del propio Tristram, “el abigarrado emblema de [su] obra” que, en su superficie ondulante, remite a la propia poética de la novela capaz de albergar “muchas opiniones, transacciones y verdades” friccionadas cuerpo a cuerpo (citado en Szendy: 49-50).

El dato no del todo anecdótico de que Sterne publicara el último volumen de su novela apenas dos años después de que el fisiócrata Vincent de Gournay acuñara el término “burocracia” en 1764 —y no es la menor de las coincidencias que sea el propio Gournay el que acuñara también su fórmula antagónica: el *laissez-faire*, tan caro hoy al neoliberalismo imperante— hizo

¹ El estilo digresivo se eleva en el *Tristram* a principio narratológico, y es tematizado constantemente, como en el célebre pasaje del capítulo vigésimo segundo del primer libro: “el plan de mi obra es en sí mismo un género. En ella conviven dos fuerzas contrarias que se reconcilian. Es, en definitiva, una obra digresiva y al propio tiempo progresiva [...] Las digresiones, no cabe duda de que son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenlas de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él. Sería todo él como un frío y largo invierno. Devuélvanselas al escrito y cobrará la agilidad de un recién casado, exultante de nuevos alientos, aportando variedad y sin temor al desmayo” (124).

que reparara especialmente en el siguiente pasaje, que es algo así como la síntesis de esta serie de escenas que animaron la pregunta que encabeza este ensayo. Se trata del acta de las “capitulaciones matrimoniales” de la madre de Tristram, redactada en una sola oración descomunal, monstruosa, que se extiende a lo largo de tres páginas y media. Cito en parte:

Por esta escritura que abajo se protocoliza ante testigos, el infrascrito Walter Shandy, de profesión comerciante, en consideración al mencionado matrimonio que se propone contraer y que, con la ayuda de Dios, será solemnizado y consumado entre el aludido Walter Shandy y Elizabeth Mollineux, antes mencionada y concurriendo en ello otras causas y consideraciones válidas igualmente pertinentes al caso, otorga, promete, consiente, acepta, concluye, acuerda, presta su voluntad con testificación por su parte de los Sres. John Dixon y James Turner, gentilhombre, y otros fideicomisionarios tal y cual... que si sobreviniera a partir de ahora hecho, azar u otra causa al mencionado Walter Shandy, comerciante, por el que se viera privado de su negocio antes de la ocasión u ocasiones en que la susodicha Elizabeth Mollineux, de acuerdo de la naturaleza o por otras causas y de dar a luz a niños; y si, en consecuencia, del abandono del negocio del mencionado Walter Shandy se viera obligado, en contra de la libre voluntad, consenso y libre elección de Elizabeth Mollineux a tener que salir de la ciudad de Londres para retirarse a radicar en su finca de Sandy Hall en la comarca de ----- o en cualquier otro establecimiento, castillo, local, casa residencial, anexo o alquería que tenga comprados o pudiera comprar en lo sucesivo... (Sterne: 95-96)

Toda la oración parece un modelo a escala de las operaciones del libro. De hecho, la antecede una disquisición sobre el arte de narrar que la propia novela pone en práctica, aquel que “se desvía cincuenta veces de la línea recta para tomar, sin poder evitarlo, este o aquel andurrial según camina” (94) y que significativamente se analoga al trabajo del jurista, el cual, lo mismo, ha de “consultar archivos a cada paso, legajos, registros, documentos e interminables genealogías que hay que leer una y otra vez”, de forma que “no se acaba nunca” y se constata a cada paso “lo lejos que estamos todavía del final” (95). Ese final imposible es en el *Tristram* la cifra de un estilo que encuentra en la burocracia su modelo paródico.

En el capítulo segundo del volumen VIII dice Tristram: “capto una idea, a veces incluso antes de que esté a mitad de camino hacia mí” (544). Y en otra parte: “escriba como escriba, y por mucho que me empeñe en ir directa y apresuradamente al meollo de las cosas [...] nunca lograré al-

canzarme; ya puedo fustigarme y espoléarme sin compasión que, como mínimo, siempre le seguiré llevando cuando menos un día de ventaja a mi pluma” (citado en Szendy: 36). La imagen última resuena al “no ahora” de Kafka y la primera evoca al segmento intransitable de Zenón, aquí novelado a través de las torsiones puntuantes que la poética de Sterne despliega. Por el lado del tiempo, la paráfrasis sintáctica de estas torsiones recuerda a aquello que decía Yves Bonnefoy en un lúcido ensayo sobre las oraciones largas: “demasiada sintaxis hace diferir el esclarecimiento de las nociones” (70). ¿No habría, pues, que ensayar una morfología de esos fraseos típicos de los documentos oficiales que nos exponen a esa inquietante sensación de espera, análoga a la espera de los trámites, las colas interminables o los papeleos sin fin? Como en aquella oración monstruosa del *Tristram*, esperamos en esas diligencias a que llegue el sentido, un poco como el campesino de Kafka frente a las puertas de la Ley, y un poco también como si tales puertas que, recordemos, se suceden innumerablemente unas tras otras, fuesen los signos de puntuación donde nos sentamos a esperar nuestro prometido turno.

2. “Hacer esperar —decía Barthes— esa prerrogativa constante de todo poder” (93).

3. La tradición de la narrativa moderna que explora esta relación entre burocracia y puntuación no es demasiado escasa. Chéjov contaba la historia de Perekladin, un funcionario obsesionado con los signos de puntuación y su lugar correcto dentro de los documentos oficiales, al punto de que soñaba con “comas de fuego voladoras” (490). Después de un examen minucioso tras el cual logra identificar el lugar que a cada signo de puntuación le corresponde al interior de la frase, Perekladin se atormenta al no poder ubicar un signo que confiesa no haber empleado nunca en ningún documento: el signo de admiración. Capta, así, la fría y despersonalizada marca del lenguaje administrativo, que reviste en esa suerte de no-estilo su autoridad anónima. También Flaubert, que en *Bouvard y Pecuchet* (1881) escribiera su propia épica de la temporalidad burocrática, escribía, en otro relato, sobre el oficinista que “canta entre dientes cuanto escribe y hace una música perpetua con su nariz; pero cuando tiene prisa, aplica con ardor los puntos, las comas, las barras, los ‘fines’ y las rúbricas” (2012). En la novela de George Orwell, *1984* (1949), se cuenta que el protagonista trabajaba en la elaboración de algo llamado “Informe provisional, pero [...] nunca había llegado a enterarse de qué tenían que informar. Creía que

tenía alguna relación con la cuestión de si las comas deben ser colocadas dentro o fuera de las comillas”.

Una suerte de neurosis ortográfica atraviesa estas escenas, un celo por equipar a la frase de las cláusulas encargadas de regular sus flujos de sentido. Como si hubiera que proteger al texto de esa otra clase de flujo, la de los imponderables de su circulación y su recepción, la hiperpuntuación burocrática hasta aquí expuesta podría leerse también por esta vía: como la expresión ortográfica del celo de un Texto que busca estabilizar en sus largas travesías el mito de su origen.

¿No fue también ese otro neurótico de la puntuación y la letra, Kafka (“K”), el que ya en sus *Cartas a Milena* expresara un tormento análogo frente a estas largas travesías? Es significativo que su comentario más enfático al respecto aparezca en torno al género epistolar como tecnología de comunicación, pues es precisamente en la dinámica de la correspondencia donde el texto se expone al intervalo entre dos polos —remitente (A) y destinatario (B)—, un espacio poblado de “fantasmas” omnívoros:²

Toda la desdicha de mí proviene, si se quiere, de las cartas o de la posibilidad de escribirlas [...]. La facilidad de escribir cartas tiene que haber traído al mundo [...] una terrible perturbación de las almas. Porque es una relación con fantasmas [...]; A quién se le ocurrió que la gente puede mantener relaciones por correspondencia! Uno puede pensar en una persona ausente y puede tocar a una persona presente; todo lo demás supera las fuerzas humanas. Pero escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, cosa que ellos aguardan con avidez. Los besos escritos no llegan a su destino, son bebidos por los fantasmas en el camino. (149)

Los guardianes infinitos de *Ante la ley*, ceden ahora su lugar a los “fantasmas” que median los actos comunicativos en los tiempos precursores

² No me parece un dato menor que en dos de los autores clásicos que exploran el *ethos* burocrático de las sociedades modernas, Melville y Kafka, sea posible identificar algo así como una poética de las cartas. La figura del fantasma cifra ambas poéticas. En un caso los fantasmas median el trecho entre emisor y destinatario (Kafka); en el otro configuran el polo imposible de los destinatarios muertos, pues recuérdese que *Bartleby*, el escribiente, según se relata en la novela, trabajó como intendente en la Oficina de Cartas Muertas de Washington. La figura del fantasma posee un rendimiento simbólico importante si, como es el caso, lo que se busca es estudiar a la burocracia como *forma* estética y no exclusivamente como sistema jurídico y político.

de la telemática. La dimensión técnica de este nuevo tipo de distancia (A---B) es revelada por el propio Kafka cuando, a pesar de que la desestima luego (“ya es tarde, es obvio que esos inventos han surgido en plena caída y nosotros sucumbiremos”), conjetura en los medios de comunicación y de transporte un efecto redentor: “para eliminar en lo posible todo lo fantasmal que se interpone *entre* los hombres y para lograr una comunicación natural, [...] [la humanidad] ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano (y más tarde) el telégrafo, el teléfono y la telegrafía sin hilos” (149, la cursiva es nuestra).

En lo que sigue quisiera explorar brevemente esta segunda vía vislumbrada pero desestimada por Kafka. Desplazaré el análisis en torno a las relaciones entre burocracia y puntuación desde el ángulo de la crítica al *ethos* administrativo desarrollado hasta aquí, al de las reformas a la puntuación emprendidas en el marco de ese culto a la inmediatez y la velocidad de la técnica que halla en las vanguardias históricas un momento ejemplar. ¿Cómo se sitúan esos críticos de la burocracia burguesa —que, sin embargo, la reprodujeron vía la mística de los protocolos y los comités y las actas de admisión y expulsión de sus miembros honorarios— frente a la puntuación como sistema prosódico y sintáctico? Me concentraré en los casos del surrealismo y el futurismo italiano. Pero ensayaré, primero, un breve rodeo histórico.

4. En su clásico estudio *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (1992), M. B. Parkes destaca, o por lo menos sugiere, dos vías para abordar la relación entre puntuación y poder desde una perspectiva histórica. Primero, en la Antigüedad clásica y la Edad Media, en una época en que los textos eran escritos principalmente para leerse en voz alta, la puntuación funcionó como dispositivo de asistencia para los oradores: en sus lecturas públicas, éstos debían respetar el tempo rítmico de los textos sagrados a fin de asegurar su sentido, y ello con tal celo que una lectura irrespetuosa de la puntuación en ocasiones litúrgicas, por ejemplo, era considerada un acto de herejía (67). Los signos de puntuación, por entonces, cumplían una función exclusivamente retórica: no expresaban reglas gramaticales o sintácticas, sino instrucciones para el ritmo de la palabra hablada. Instrucciones más o menos inestables, sin embargo, libradas muchas veces al criterio del propio orador que ejecutaba oralmente el texto (76).

La segunda vía está asociada al hecho de que las nuevas condiciones técnicas de la Modernidad desplazaron a la puntuación a otro tipo de

función. La circulación masiva de los textos como consecuencia de la invención de la imprenta habilitó la lectura individual y silenciosa. Ahora los lectores habrían de enfrentar a los textos directamente, es decir, por la vía de los ojos antes que la de los oídos sujetos a la mediación de un lector oficial, con lo cual surgía el peligro de que cada quien, privadamente, ritmara a su antojo y ello afectara la recepción de los textos sagrados. Fue necesario entonces estandarizar el sistema de puntuación, en adelante al servicio no ya del orador, sino directamente de un lector individual que, por su intermedio, quedaría sujeto a la codificación rítmica del texto de origen, estabilizando su sentido. Con tal estandarización el surgimiento de otro tipo de función puntuante, la sintáctica, se abría paso.³ Poco a poco, la puntuación dejó de necesitar imitar a la respiración de la oralidad y se abocó a la constitución de su propia lógica, autónoma y despersonalizada, ligada ahora a las articulaciones atemporales del concepto antes que a las modulaciones del oído.

Mientras que la puntuación retórica como mecanismo de control semiótico se daba abasto en la era del manuscrito —donde la circulación limitada de los textos y el carácter público de su lectura organizaban el sentido en torno al acto de lectura del intérprete—, en los tiempos de la masificación impresa dicho mecanismo revela sus insuficiencias. Pero la razón de este parcial relevo del régimen retórico por el sistema sintáctico de puntuación en la Modernidad no obedeció únicamente a factores cuantitativos; hay razones políticas de fondo. La expansión de los Estados-nación modernos y el desarrollo por entonces en pleno auge de los

³ No sin resistencia, ciertamente. En el siglo xvii, en pleno auge del racionalismo cartesiano, la puntuación sintáctica comenzaba a arraigar, pero a mediados del siglo xviii hubo una serie de reacciones en defensa de la conservación de un modo más cadencioso de puntuación: el prosódico. El “Movimiento elocucionario” fue paradigmático al respecto: “In the seventeenth century, syntactic punctuation was beginning to take root, but the mid-eighteenth century saw a backlash against it in what has been termed ‘The Elocutionary Revolution’ or ‘The Elocutionary Movement.’ This was a time of great focus on the prosodic nature, or the ‘melody,’ of speech. This was an era when philosophers and rhetoricians urged writers and speakers to give great care to the cadence of their Works [...]. In fact, an elocutionary or prosodic philosophy of punctuation came to overshadow the emerging syntactic view so greatly that in 1786, David Steel was driven to complain: ‘Grammar’, which ought to be the basis of punctuation, has seldom been considered as adequate to the purpose: too much accommodation [is given] to the reader, and too little attention to grammatical construction. Steel, a proponent of the syntactic view, was displeased with what he considered the pervasive use of prosodic punctuation. This elocutionary view of punctuation was encouraged by the writers of numerous general grammars” (Nardela: 677-678).

sistemas de control administrativo a gran escala traen consigo una circulación masiva de documentos legales y contractuales. El carácter suplementario del texto (el estar *en lugar* de un emisor ausente) posibilita la articulación de una red caracterizada por la lógica de la delegación y las tercerizaciones (Weber: 103). Ello exige entonces textos inequívocos, capaces de fijar disposiciones sin ambigüedades, documentos inmunizados —para decirlo con Kafka— frente a los “fantasmas” de esas largas y lentas travesías por la que habrían de viajar, desprovistos ahora de una voz censora. De esta forma, la univocidad y la uniformidad textual de los documentos, así como su legibilidad silenciosa (pues no se trata ya de recitar o cantar leyes, sino de archivarlas, copiarlas, cotejarlas, es decir, disponerlas a su iterabilidad), habilitan gradualmente la eficacia de la letra de la ley en el espacio en expansión del derecho (6). Como no podría haberlo sido la retórica, la puntuación sintáctica es clave en este proceso: en ausencia del emisor, asegura a lo escrito como única fuente legítima de la verdad legal y administrativa y funciona como un dispositivo casi imperceptible pero determinante a la hora de fijar el sentido de un texto. Son abundantes las anécdotas —verdaderos emblemas de una historia política de la coma que es tarea pendiente— en las que la posición de una coma en un edicto salva a alguien de la horca o lo condena a muerte.⁴

Pues bien, una vía para abordar la posición de las vanguardias históricas con respecto a la puntuación pasa por interrogar una tercera ruta. Si la puntuación sintáctica arraiga en una trama de distancias conjuradas por el texto impreso y su circulación masiva, ¿qué sistema puntuante correspondería a la era de la “destrucción de las distancias”, esto es, a la del “hombre multiplicado” por la máquina que ha “conquistado la ubicuidad” (Marinetti, *Manifiestos*: 105), la comunicación instantánea y la “eterna velocidad omnipresente” (130)? Habría que abordar la desconfianza de las vanguardias con respecto a la puntuación en este marco.

5. En *Los secretos del arte mágico surrealista* (1927), André Breton escribe: “la puntuación se opone a la absoluta continuidad del flujo verbal, pero resulta tan indispensable como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante” (49). Previo al adversativo, Breton apunta al blanco de la tem-

⁴ La anécdota más conocida retrata la supuesta indulgencia del monarca Carlos V frente a un condenado a muerte: “Al emperador se le pasó a la firma una sentencia que decía así: Perdón imposible, que cumpla su condena. Al monarca le ganó su magnanimidad y antes de firmarla movió la coma de sitio: Perdón, imposible que cumpla su condena. Y de ese modo, una coma cambió la suerte de algún desgraciado...” (Millán: 4).

poralidad interrumpida de la puntuación, inadecuada para representar la verdad de nuestros procesos psíquicos, que no son los de la razón (un artificio), sino los de la pulsión del inconsciente. Cuando el fundador de Dadá, Tristan Tzara —a quien por lo demás corresponde uno de los ensayos sobre la puntuación más lúcidos del siglo xx⁵— escribía que el verdadero “pensamiento se produce en la boca”, anticipaba ya la fuente de dicha desconfianza: la fe en el automatismo psíquico previo a la mediación conceptual. En efecto, en la inmediatez de la boca vibra el “torpedeo de la idea” (Breton: 123) que el surrealismo hace suyo y al que Breton le reconoce un origen Dadá, pero para inmediatamente deslindar de sus antecesores afirmando que hace falta “poner al abrigo de ese torpedeo a cierto navío: algo así como el buque fantasma” (123). Se podría decir que la puntuación funciona como la variante ortográfica de ese buque: un vehículo que, aun cuando pervierta el flujo verbal, lo encamina y vertebraba, le da un cuerpo. La voluntad surrealista de habilitar en el grito frenético de Dadá un cauce político que lo transforme en energía revolucionaria (el marxismo) podría leerse en la dirección de ese gesto.

Algo de estas tensiones se evidencia también en las relaciones entre puntuación e imagen tal como operan en el surrealismo. Por un lado, Breton aboga por “abrirles las puertas a las hordas de palabras, literalmente desencadenadas”. “El mecanismo lógico de la frase [regulado por la puntuación sintáctica, añadiríamos nosotros] se muestra por sí solo cada vez más impotente para desencadenar en el hombre la sacudida emocional que da realmente algún valor a la vida” (115). Por esta vía hace sentido el devenir visual de las relaciones de los surrealistas con el verbo: las técnicas del *montaje* y de la *imagen* poética (una herencia de la cámara y su nuevo *sensorium*) organizan el sentido por medio de una sintaxis espacial y simultánea que la puntuación mediatiza, secuenciando sus términos. En respuesta, la imagen virtualiza esa secuencia, desmonta la distancia entre palabra y palabra, de modo que “no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas” (38), tanto más lejanas cuanto más intensa la fuerza emotiva de su choque. Con Deleuze, se diría que, si la imagen *alisa* el espacio de la significación, la puntuación lo *estría* temporalmente, lo estratifica al modo en que la burocracia, según el estudio clásico de Weber, estratifica funciones, plazos, jerarquías y textos (3-4).

¿Por qué Breton no reconoce esta relativa incompatibilidad entre puntuación e imagen que ya el propio Tzara había señalado (“la poesía moder-

⁵ Véase Tristan Tzara. *Gestos, puntuación y lenguaje*. “El ángel exterminador”.

na [...] al renunciar al uso de la puntuación, exige que cada verso constituya una especie de imagen” [Tzara 2022])? No es el lugar para desarrollar esto, pero sirve de modelo para identificar otra serie de tensiones: como movimiento, el surrealismo celebra el flujo creador del inconsciente al tiempo que ejerce una trama burocrática-partidaria compuesta (puntuada por) compartimentos y procedimientos rígidos y centralizados. Así, la distancia artificial entre los signos que la imagen busca abolir se restaura organizativamente a través de una aparatosa red “sintáctica” de delegaciones. En el plano de la técnica, “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra”, dice Breton, y compara esa velocidad con “una corriente de inducción, análoga a la de la electricidad” (40). ¿Pero de qué velocidad se trata aquí? La de los signos discurriendo en la continuidad del inconsciente, sin duda, pero la electricidad que los vehicula es sólo un *análogo*, una metáfora, de igual forma que la distancia que la imagen recorre entre los signos (una “distancia” puramente cualitativa discurriendo en la idealidad de la psique) no es la distancia materialmente tecnificada habitada por los fantasmas de Kafka. Se podría decir que en el surrealismo el culto a la inmediatez psíquica se filtra en la propia forma de su diagnóstico: fija un síntoma y lo localiza en la psique, pero su inscripción en la trama material y técnica que lo hace posible permanece velada.

6. En ese sentido los futuristas italianos van un poco más lejos. El contraste se intuye ya con cierta claridad en *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad* (1913), donde Marinetti declara:

El futurismo tiene como principio una total renovación de la sensibilidad humana como consecuencia de los grandes descubrimientos científicos. Quienes hoy usan el telégrafo, el teléfono y el gramófono, el tren, la bicicleta, la motocicleta, el automóvil, el transatlántico, el dirigible, el aeroplano, el cinematógrafo y el periódico importante (síntesis de un día en el mundo) no se dan cuenta de que estas diversas formas de comunicación, de transporte y de información ejercen sobre su mente una decisiva influencia. (Citado en Sarmiento: 202)

El marco ya no es psíquico, sino técnico, y es por esta vía que Marinetti desarrolla su crítica de “la sintaxis heredada de Homero”, significativamente al pie de una gasolinera de aviones (*Manifiestos*: 156). La escena dialoga con aquella otra donde Marinetti, eufórico, declara que el poeta habrá de “librarse de la sintaxis tradicional, pesada, limitada, pegada al

suelo, sin brazos y sin alas” (163). O también, desde otro ángulo, con aquella donde sostiene que “la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, y la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre” (163). Habría, entonces, una sintaxis “tradicional”, “pegada al suelo”, y una sintaxis aérea o elevada, habilitada por las nuevas tecnologías que han conquistado el cielo electrificándolo, donde “las pausas absurdas de los puntos y las comas” (157) carecen ya de sentido. La puntuación tal y como la conocemos corresponde a esa sintaxis interrumpida, hundida al suelo, y su abolición se impone en una era que ha “conquistado la ubicuidad” y “creado la eterna velocidad omnipresente” (130). De los indicios del otro tipo de sintaxis, la aérea y continua, dan cuenta los grandes tópicos futuristas de las *parole in libertà* y las analogías que surgen del “profundo amor que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles” (158). El poeta atento a las transformaciones técnicas, dirá Marinetti, el que en nuestros términos sepa cultivar sintaxis aéreas o electrificadas, “lanzará inmensas redes de analogías sobre el mundo dando así el fondo analógico de la vida telegráficamente, es decir, con la misma rapidez económica que el teletipo impone a los reporteros y corresponsales de guerra para sus narraciones superficiales” (205). Bastan, pues, estos indicios para captar una diferencia clave: mientras que en el surrealismo la referencia a la puntuación quedaba circunscrita a la escritura y su capacidad para captar los flujos del inconsciente, puntuación y sintaxis funcionan aquí como figuras que desbordan su carácter exclusivamente ortográfico y gramatical. Son verdaderos tropos que dan cuenta de la obsolescencia de las “intermediaciones” (164) propias de un esquema medial y comunicativo en vías de declive.⁶

[O una paráfrasis en nuestros términos señalaría: la irrupción del telégrafo desactiva el “imposible” de Zenón. Allí donde un móvil debía atravesar un trayecto imposible, infinito en sus divisiones, la señal eléctrica simplemente lo suspende: no avanza de un punto a otro, sino que aparece a la vez en ambos extremos del hilo. Lo que en Zenón era el drama de un movimiento condenado a la detención, en la era eléctrica se convierte en una experiencia de anulación del espacio por el tiempo. El mensaje ya no recorre la línea recta; la salta, reinstalando la comunicación en una lógica de la inmediatez que anuncia una nueva topología técnica].

⁶ En una entrevista de 1997, Paul Virilio declaraba que “hoy la distancia más corta entre dos puntos no es ya la línea recta [...] sino el tiempo real” (46). El diagnóstico de Marinetti apunta en esa dirección.

Aludiendo al modo en que las estructuras clásicas del poder burocrático se redefinen con la aparición del telégrafo, Marshal McLuhan ha señalado que allí donde por primera vez “interviene la velocidad instantánea del movimiento de información [...], se produce un colapso de la autoridad delegada y una disolución de las estructuras de gestión, piramidal u otra, que nos han familiarizado los organigramas”. Y añade que la “separación de funciones, y la división de fases, espacios y tareas [que] son características de una sociedad visual y alfabetizada [signos propios de la cultura impresa, añadiríamos aquí], tienden a disolverse por la acción de las interrelaciones instantáneas y orgánicas de la electricidad” (256). Aunque desde otro ángulo, el diagnóstico recuerda al análisis que Ricardo Piglia cita en sus *Conversaciones en Princeton* a propósito del origen de la Primera Guerra Mundial:

Un italiano que escribe sobre la guerra en Italia dice que la velocidad de la diplomacia del momento no estaba preparada para la velocidad con que se desarrollaban las cuestiones a partir de la existencia del telégrafo. Los diplomáticos estaban acostumbrados a un tiempo para las decisiones, que en ese caso fue muy difícil de controlar, porque la información llegaba demasiado rápido y tuvieron que tomar decisiones que si las hubieran podido pensar un poco más no las hubieran tomado. (2015: 103)

Me parece que la hipótesis del italiano es un buen ejemplo de lo que McLuhan refiere como “el colapso del sistema de delegaciones” a manos de la “velocidad instantánea de la información”. Que la “información haya llegado demasiado rápido” da cuenta de un cambio en la temporalidad propia del medio de transmisión, que por la vía del telégrafo pasa por primera vez del aparatoso sistema de circulación impresa al soporte eléctrico. Principalmente en *La imaginación sin hilos* [...], Marinetti comprende lo que supone ese tránsito para la literatura, y lo celebra decretando a las “palabras en libertad” y conminándolas a rebelarse de los “viejos hilos” escriturales de la puntuación y la sintaxis, de la misma forma que la telegrafía sin hilos se liberó de los cables físicos para sustituirlos por la fuerza expansiva de las ondas electromagnéticas (Sarmiento: 205-207). A nivel de la propia praxis artística, sin embargo, es necesario señalar que esta comprensión no va demasiado lejos, ya que más que trabajar con la materialidad del medio —al modo, por ejemplo, del arte correo latinoamericano de los setenta, que explora “el ruido del canal”—, la lógica de la literatura futurista sigue siendo esencialmente representativa: busca ex-

presar espacialmente en la página lo que sucede afuera. La liberación de los signos de su soporte impreso tradicional es representada en ese mismo soporte, si bien reclamando una revolución “tipográfica de la página” que trastorne su antigua economía espacial (Marinetti, *Manifiestos*: 208). Ahora bien, fuere como fuere, ¿no cabría interpretar por una vía análoga la crítica emprendida por Marinetti a la burocracia como forma obsoleta de administración formulada en su *Manifiesto del partido político futurista italiano* de 1918? Aunque de manera escueta para sus estándares, allí reclama una “reforma radical de la Burocracia convertida en un fin en sí mismo y en estado dentro del Estado” (s. f.). No es el lugar para desarrollarlo, pero parece plausible abordar la declaración como una variante política de la consciencia estética que las “palabras en libertad” llevan consigo: una variante que refiere al modo en que la irrupción del medio eléctrico (“la circulación irradiadora de la electricidad en el vasto embaldosado de las llanuras” (*Manifiestos*: 112) trastorna no sólo la materialidad de la escritura, sino las “estructuras de gestión piramidal” correspondientes a la hegemonía del medio escritural impreso.

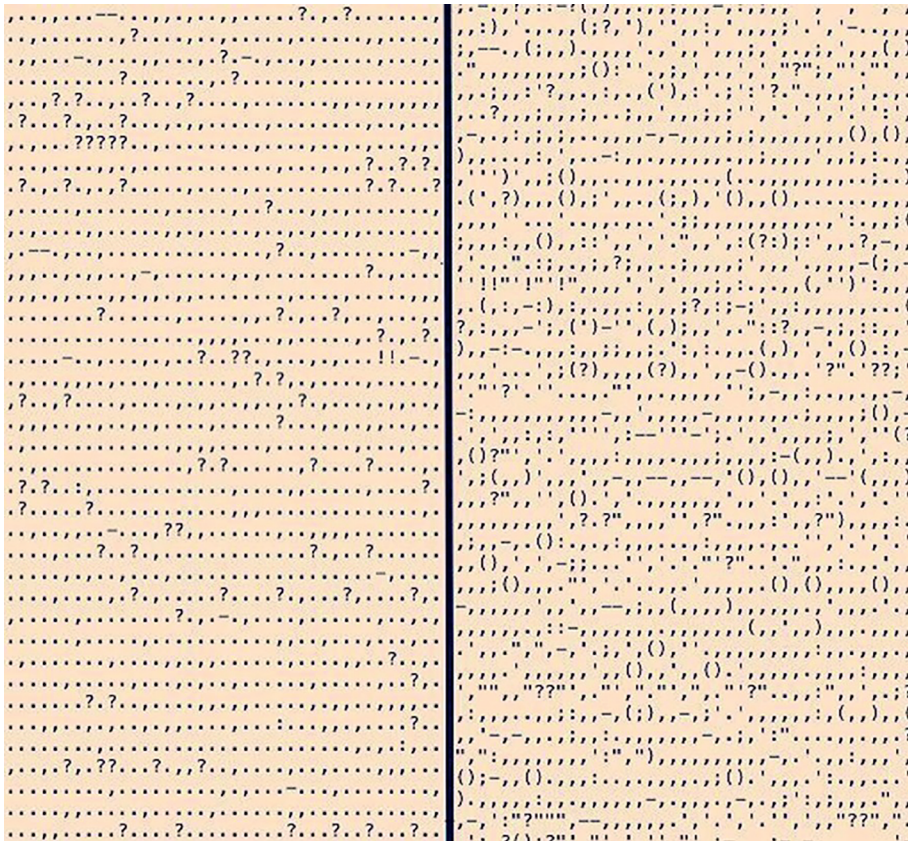
7. Si en el surrealismo la puntuación (sintáctica) es objeto de sospecha porque frena el flujo verbal del inconsciente, en el futurismo la puntuación (sintáctica pero también topológica, como sugerimos) es combatida porque frena el flujo objetivo de la comunicación universal. En ambos movimientos, el culto a la inmediatez —psíquica por el lado del surrealismo, y técnica por el lado del futurismo— parece la cifra de un nuevo modelo institucional referido a las relaciones entre poder y sintaxis. Uno que gestiona el tiempo y la velocidad con base en modulaciones y frecuencias para las cuales todavía por entonces no existen signos de puntuación que las expresen. En un ensayo sobre Sartre, Frederic Jameson ha dicho que “la velocidad a la que se despliega este mundo está supervisada por la puntuación” (citado en Mitchel: 5). Más arriba hemos identificado una cierta modulación de esa velocidad en la experiencia de la espera, que es el signo paradigmático de la burocracia en la era de la documentación impresa. Quizá la velocidad sea el signo de un nuevo modelo de burocracia administrativa —no circunscrita, por cierto, a la forma Estado⁷— de cuyos gérmenes las vanguardias elaboraron su estética y su *sensorium* latente. El tránsito de una estructura jerárquica y piramidal a la

⁷ Mark Fisher en “Todo lo sólido se disuelve en las relaciones públicas: el estalinismo de mercado y la antiproducción burocrática” (Fisher cap. 6: 71-88), pero también Deleuze en su clásico *Postscriptum sobre las sociedades de control* (2016), han elaborado al respecto.

de una trama híbrida compuesta de tercerizaciones y descentralizaciones parciales, sumada a la progresiva disolución de la escritura como medio hegemónico de control administrativo y su sustitución por la imagen y los medios de masas, conformarían algunos de sus signos distintivos clave. Aquí la hipótesis sería que las vanguardias se instalan en las fricciones de ese tránsito y en el camino contraen las contradicciones propias de un estado tal, como Peter Burger o Mario De Micheli lo han hecho ver en sus clásicos estudios sobre el tema.⁸ En el caso del futurismo, esto no sólo se evidencia en su ambigüedad para con la propia puntuación, que suprime a nivel discursivo mientras que en la práctica a veces retraduce por la vía de la voz sincopada de lo que Marjorie Perloff llamó “escritura telegráfica” (158), o vía la sustitución de la puntuación ortográfica por esa otra clase de puntuación que son los símbolos matemáticos, los cuales, a su vez, entrecortan los flujos orales y visuales de la lectura. Pero más importante que esto tal vez sea advertir que su ambivalencia respecto a la propia temporalidad, de la que su crítica a la puntuación es un signo, encuentra su más marcada resonancia a escala política, como todos sabemos, en el fervoroso compromiso de algunos de sus miembros para con el fascismo de Mussolini, mucho más lento como aparato burocrático que las SS del Tercer Reich, por ejemplo, y sin embargo vindicado en aras del triunfo de un simulacro de velocidad.

8. Quisiera cerrar ensayando un ejercicio en torno al siguiente experimento con la puntuación que realizó el matemático Adam J. Calhoun hace algunos años (figura 1). Con el propósito de captar su matriz rítmica y sintáctica, Calhoun interviene las páginas de dos novelas clásicas de la literatura norteamericana —*Meridiano de sangre* (1985), de Cormac McCarthy (derecha), y *Absalom, Absalom!* (1936), de William Faulkner (izquierda)—, sustrayendo las palabras y dejando solamente los signos de puntuación. De un cierto halo kafkiano, de lejos la imagen evoca a esos viejos organigramas de espionaje densamente poblados de datos y marcas casi imperceptibles. Pero ¿qué vemos aquí? Vemos algo así como “las señales del tránsito” (Adorno: 104), las instancias o aduanas que regulan el flujo del sentido; vemos la respiración que no es sino la temporalidad interna del que escribe y vemos cómo ello fija el tempo en que ha de interpretarse lo dicho para el que lee. Pero vemos también algo más.

⁸ Véase De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (2000), y Burger, *Teoría de la vanguardia* (1987).



Meridiano de sangre, C. McCarthy

Absalom, Absalom!, W. Faulkner

Figura 1. Adam J. Calhoun, *Punctuation in novels*, 2016. Disponible en: <https://medium.com/@adamjcalhoun/punctuation-in-novels-8f316d542ec4>.

Propongo que escojamos la página de Faulkner y restauremos sus dos sintagmas polares, el de inicio y el de llegada. El primero dice: “that”; el último: “empty”, precedido por una coma. Ahora, ensayemos el ejercicio de recorrer ese intervalo de inicio a fin, pero respetando escrupulosamente esas aduanas textuales que a su modo emplaza cada signo de puntuación. ¿Cómo llegar a fuerza de palabras desde el “that” al “empty” por la vía exacta de la ruta rítmica y sintáctica que los puntos imponen? ¿Cómo sortear esa distancia?

La pregunta concierne a los dos extremos en que los experimentos con la puntuación han sido abordados en el presente ensayo. Tendríamos, por un lado, a aquellos que entre sintagma y sintagma padecen ese deli-

rio de las mediaciones que surge de detenerse en todas las instancias del trayecto, demorarse o extraviarse en ellas, estriando la frase. Esto, por lo demás, no resulta una metáfora del todo caprichosa si recordamos que el gramático latino Casiodoro comparaba los signos de puntuación (*positurae seu puncta*) con los distintos caminos que pueden tomar las significaciones en curso (*quasi quaedam viae sunt sensuum*) (citado en Szendy: 29). Esta sería la escuela del *Tristram Shandy*, que Kafka alegorizara en sus parábolas, pero también la de Emily Dickinson con sus guiones largos (*dashes*), que interrumpen y abisman el sentido, o la de E.E. Cummings, que lo comprime o dilata a través de un uso frenético de la puntuación dentro de las propias palabras, como sugiriendo que incluso el intervalo entre letra y letra está habitado por fantasmas que empapan la dicción y extreman el acto gesticulatorio. Puntuación, aquí, como burocracia del fraseo, pero también como un régimen específico de temporalidad marcada por la suspensión y la prórroga.

En el otro extremo, y en mutua fricción, tendríamos a los que descreen de la “autoridad arbitraria de la sintaxis” y suprimen o despejan de un tirón la distancia entre los puntos que la emplazan. Se trata de la tradición de las vanguardias y de buena parte del modernismo literario de inicios del siglo xx: la de Apollinaire, que en *Alcools* (1913) sustituyó la puntuación por los blancos en aras de salvaguardar la oralidad urbana frente a esa otra dicción escritural propia de la declamación; la de Gertrude Stein y su rechazo a las comas, que “destruyen la realidad del todo”, y es también la vía de Joyce y el famoso último capítulo del *Ulises* (1922), donde suprime toda puntuación para echar a andar la simultaneidad a la que aspira el flujo de conciencia. En la segunda parte de este ensayo, he propuesto interpretar algunos rastros de esta tradición como mediados por el auge de la seducción de la inmediatez en la era de la electricidad y la comunicación instantánea. ¿Cómo habría de pensarse una burocracia administrando la temporalidad de este nuevo régimen? En todo caso, “burocracia”, aquí, ha funcionado laxamente como los “dos puntos” de los que Randolph Ammons decía que “eran democráticos, pues su propósito era señalar que habría algo antes y después” en los mismos planos de una frase. Las ambivalencias de las vanguardias abordadas respecto a la puntuación se inscriben en ese intervalo. Todavía hoy seguimos en él.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR. “Signos de puntuación”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Trad. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2013.
- BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. de Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- BETHAM, DAVID. *Bureaucracy*. Milton Keynes: Open University Press, 1987.
- BONNEFOY, YVES. *La traducción de la poesía*. Trad. de Arturo Carrera. Valencia: Pre-textos, 2002.
- BORGES, JORGE Luis. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé Editores, 1996.
- BRETON, ANDRÉ. *Manifestos del surrealismo*. Trad. de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- BURGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CALHOUM, ADAM. *Punctuation in Novels*. Medium. Disponible en línea: <<https://medium.com/@adamjcalhoun/punctuation-in-novels-8f316d542ec4>>, 2016.
- CHÉJOV, ANTÓN. *Cuentos completos [1885-1886] (vol. II)*. Trad. de Paul Viejo. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.
- DE MICHELI, MARIO. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Trad. de Pepa Linares. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- DELEUZE, GILLES. “Post-escriptum sobre las sociedades de control”, en *Polis: Revista Latinoamericana*, núm. 13, 2016: 1-7.
- FISHER, MARK. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- FLAUBERT, GUSTAVE. “Una lección de historia natural: el oficinista”, en *Revista Descontexto*. Disponible en línea: <<https://descontexto.blogspot.com/2012/06/una-leccion-de-historia-natural-el.html>> [31 de agosto, 2025].
- INGOLD, TIM. *Líneas. Una breve historia*. Trad. de Carlos García. Barcelona: Gedisa Editorial, 2015.
- KAFKA, FRANZ. *Cartas a Milena*. Caracas: Editorial el Perro y la Rana, 2006.
- KAFKA, FRANZ. *Cuentos completos*. Trad. de José Rafael Hernández. Madrid: Valde-mar / Clásicos núm. 4, 2015.
- MARINETTI, FILIPPO. *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

- MARINETTI, FILIPPO. “La declamación dinámica y sinóptica”, en *El Futurismo* (s.f). Disponible en línea: <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html>> [7 de septiembre de 2025].
- MARINETTI, FILIPPO. *El Futurismo* (s.f). Disponible en línea: <<https://es.scribd.com/doc/82558428/El-Futurismo-Filippo-Tommaso-Marinetti>> [21 de septiembre de 2025].
- MCLUHAN, MARSHALL. *Comprender los medios de comunicación*. Trad. de Patrik Ducher. Barcelona: Paidós, 1996.
- MICHALSEN, BARD BORCH. *Signos de civilización. Cómo la puntuación cambió la historia*. Trad. de Christian Kupchik. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2021.
- MILLÁN, JOSÉ ANTONIO. *Perdón, imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente*. Barcelona: Del Nuevo Extremo, 2005.
- MITCHEL, LEE CLARK. *Mark my Words. Profile of Punctuation in Modern Literature*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020.
- NARDELA, MICHAEL. “Knowing When to Stop: Is the Punctuation of the Constitution Based on Sound or Sense?”, en *Florida Law Review*, vol. 53, núm. 3, 2022: 667-96.
- PARKES, M.B. *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- PERLOFF, MARJORIE. *El momento futurista*. Trad. de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-textos, 2009.
- PIGLIA, RICARDO. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. México: Sexto Piso, 2015.
- SARMIENTO, JOSÉ ANTONIO. *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid: Hiperión, 1986.
- STERNE, LAURENCE. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. de José Antonio López de Letona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- SZENDY, PETER. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Trad. de Gustavo Celedón. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.
- TZARA, TRISTAN. “Gestos, puntuación y lenguaje”, en “El ángel exterminador. Poesía y dadaísmo”. Trad. de Miguel Ángel Carmelo Puertas Fuertes, 2021. Disponible en línea: <<https://angelcarmelo.wordpress.com/2021/06/01/tzara-gestospuntuacion-y-lenguaje/>> [21 de septiembre de 2025].
- VIRILIO, PAUL. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- WEBER, MAX. *¿Qué es la burocracia?* Trad. de Rufino Arar. Barcelona: Ediciones Sequitur, 2024.

SANTIAGO VERA CUBAS

Escritor, investigador y magíster en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado los poemarios *Volúmenes silenciosos* (2012), *Libro de las opiniones* (2014, 2019) y *Constitución Política del Perú* (2021). Es profesor de filosofía, arte y estética en la PUCP, codirige la editorial independiente Dos Veces Editores y coordina el Grupo de Investigación en Arte y Estética (GAE). Sus líneas de investigación incluyen la teoría de los medios, la estética del derecho y la literatura experimental.