

De la voz a la letra impresa

Dani Zelko y sus *Temporadas*

Mario Cámara¹

314

El marco general de este texto, que trabajará sobre dos producciones escritas del artista y escritor argentino Dani Zelko, presupone una economía afectiva más amplia en la que un conjunto de artistas, dramaturgos y escritores, en las últimas décadas, producen en relación a otro. Principalmente lo escuchan y con esas escuchas o a partir de esas escuchas hacen diferentes cosas: lo fotografían, lo invitan a actuar de sí mismo, lo escriben y lo transforman en poemas. El ecosistema que diseñan parece fundado en el afecto y la empatía, en una escucha y una mirada atenta. Como apunta el fotógrafo Julio Grinblatt, “solo fotografío a la gente que conozco y que quiero”. Afecto y proximidad son los datos centrales que propician la invención de nuevas formas y técnicas de escribir, de montar una pieza dramática, de tomar una fotografía. Enumero algunos ejemplos posibles: la dramaturga Vivi Tellas encuentra y convoca personas que desempeñen un trabajo con alguna mínima matriz escénica, vendedores, profesores, instructores de manejo, entre otros, con ellos conversa, los escucha y monta una obra; el fotógrafo Gian Paolo Mineli se conecta con un grupo de jóvenes del popular

¹ CONICET-UNA.

barrio Piedrabuena, en la ciudad de Buenos Aires, los conoce, construye una relación, proyectos en común y solo después les propone realizar una serie fotográfica; la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso conviven, durante los años ochenta, con un grupo familiar compuesto por una madre y sus dos hijas travestis, y de esa convivencia surgen las fotos y los testimonios que compondrán el libro *La manzana de Adán*. Por último, el escritor y artista Dani Zelko viaja, camina, encuentra gente al azar y produce con ellos un libro.

Formas de la escucha, formas del encuentro y nuevas formas de producción que, en el caso que nos ocupa, involucran la escritura. ¿Pero qué supone esa escucha?, ¿qué ha traído como diferencia? De un modo general podríamos decir que esa escucha se formatea al calor de “pequeñas historias”, se interesa no tanto por un tipo de relato o imagen que tenga algún contenido generalizable, sino por una presencia situada, que puede estar constituida por ejemplo una minoría o una disidencia sexual. Vidas “pequeñas”, en los márgenes, marginadas, no audibles o silenciadas que se disponen a mostrarse o contar su historia o contar, simplemente una historia. Vidas, que en los últimos tiempos, en palabras o imágenes, han venido rearticulando los tránsitos entre lo público y lo privado o íntimo, y que, en la medida en que se manifiestan, aspiran a incidir en la esfera pública.

315

En ese marco y en esos tránsitos, sitúo el trabajo de Dani Zelko, que ha desplegado un complejo dispositivo que articula lo manual y mecánico como modo de darle forma y espacio a esas historias situadas, entre personales y colectivas. El cuerpo, la mano, la voz, la impresión y la distribución jugarán un rol central en su proyecto titulado *Reunión*. De modo tal que el recorrido de este texto se propone como una reflexión sobre las personas con las que trabaja Zelko y sobre el dispositivo puesto en juego para que ese trabajo tenga lugar. *Reunión* contiene hasta el momento un total de nueve libros, con dos zonas muy claramente delimitadas. La primera, sobre la que me voy a detener, está compuesta por dos libros, denominados *Primera* y *Segunda Temporada*, que compilan, cada uno, un total de nueve escritos-testimonios recogidos en Argentina, México, Cuba, Guatemala, Bolivia y Paraguay. Aquí encontraremos una cartografía afectiva que mapea la voz de vidas apenas audibles, situadas en barrios

populares de grandes ciudades o pequeños pueblos de Latinoamérica, recogidas a partir de una serie de desplazamientos aleatorios. El azar de los encuentros y la pregunta implícita por el “quién eres” articulan la totalidad de lo que voy a designar ahora con el nombre de “poemas-testimonios”. La segunda zona, también compuesta por poemas-testimonios, que continua hasta el presente y lleva como subtítulo *ediciones urgentes*, contiene los restantes, hasta el momento, siete libros. El proyecto aquí adquiere una politicidad más específicamente direccionada, basada en la inmediatez de los acontecimientos y la necesidad de la contrainformación.

Primer paso: viajar, caminar, encontrar

En *Reunión Zelko* funciona como un promotor, propiciador, facilitador y también como un intérprete de esos textos que recoge de un modo artesanal. En la *Temporada 1* y en la *Temporada 2* encontramos la siguiente descripción, en primera persona e impresa en la tapa de cada uno de los libros:

316

Caminando sin rumbo, conozco a estas personas. Las invito a escribir unos poemas. Compartimos un rato, a veces varios días, y me dictan y les hago de escriba. Una vez escritos los poemas, se imprimen en libros. El escritor lee su libro en una reunión en el lugar donde vive y regala los libros a sus vecinos. Cada escritor cuenta con un portavoz, elegido por afinidad, que es el responsable de leer en voz alta sus poemas cuando se completa una temporada de Reunión. Al principio, en un encuentro, la palabra hablada se transforma en palabra escrita. Al final, los poemas hacen posible un encuentro que se vuelve palabra oral. Los poemas contentos: están entre dos personas y no entre dos hojas. (ZELKO, 2018, p. 1)

El texto describe las diferentes etapas que Zelko atraviesa hasta obtener los poemas-testimonios que nosotros finalmente leemos: caminar, escuchar, escribir, imprimir. En su brevedad, el texto logra convocar un sinfín de evocaciones que conectan prácticas y tradiciones. ¿Por dónde camina Zelko y qué significa el caminar? El itinerario que se construye a medida que leemos delinea un mapa continental construido a partir de recorridos mayormente descentrados. Desde Lacanjá-Chansayab, un pequeño poblado en la selva de Lacandona en Chiapas, México, hasta Villa Dominguez, en Entre Ríos, desde Tzununá, Guatemala, hasta Asunción, en

Paraguay, pasando por la villa Charrúa, en Buenos Aires, las temporadas recogen sus historias y se ubican, de este modo, lejos de la postal turística pero también, como intentaré mostrar, lejos de una estética de la pobreza o del exotismo autóctono.²

Hay dos aspectos importantes que este primer punto, el del viaje, evoca. En primer lugar el del viaje latinoamericano, encarnado tempranamente por Ernesto Che Guevara y plasmado en sus *Diarios de motocicleta*. Guevara consigna allí su travesía de 1951 a bordo de una motocicleta, que lo llevará desde Argentina hasta Caracas, Venezuela (GUEVARA, 2005). Un viaje que, como ha reparado Ricardo Piglia, lo conecta con los jóvenes de *beat generation*, y a través del cual descubre nuevos territorios a partir de la experiencia personal (PIGLIA, 2005, p. 114). No se trata, por supuesto, de establecer una fácil analogía entre Che Guevara y Dani Zelko, pero sí de consignar que aquel viaje abre un horizonte para que decenas de jóvenes, en moto, automóviles, ómnibus, se propongan recorrer el continente como un rito iniciático de conocimiento social, autoconocimiento, de lecturas y escrituras. A pesar de que *Reunión* no sea un diario de viaje, Zelko se ocupa de plasmar escenas, en cada una de las *Temporadas*, que lo tienen como protagonista y funcionan como estampas de llegadas y partidas de los sitios recorridos, o como corolario del momento en que entra en contacto con las personas con las conversará. En su encuentro con Akim por ejemplo, que abre la primera temporada, cuenta lo siguiente:

Estaba en El Remate, un pueblo a orillas del Lago Petén, en Guatemala. Partí con mi mochila a las cinco de la mañana rumbo a Frontera Corozal, en la Selva Lacandona, para llegar a México. Tomé un minibús que me llevó a Flores y de ahí, otro a la frontera. Era una combi para 20 pasajeros y éramos 50. Pedí bajarme y el conductor me dijo que éste era el más vacío que iba a encontrar, que los próximos iban a ser peores. A mí me tocaba estar parado, con la mochila entre las piernas y con la cabeza gacha porque el techo era muy bajo. El viaje duraba 6 horas. (ZELKO, 2018, p. 10)

² Además de los poemas-testimonios, en las *Temporadas* participan: Juane Odriozola, Laura Ojeda Bär, Dana Rosenzvit, Guillermina Mongan, Diana Aisenberg, Ariel Cusnir, Mariela Gouric, Julián Sorter, Marina Mariasch, Alejandro López, Ana Gallardo, Ana Longoni, Andrei Fernandez, Andrés S. Alvez, Eva Grinstein, Juan Caloca, Leonello Zambón, Leticia Gurfinkiel, Marisa Rubio, Mauricio Marcín, Osías Yanov, Roberto Jacoby, Santiago García Navarro y Silvio Lang.

La figura de autor/artista que se elabora en este escrito, provisto de una mochila, desplazándose en transportes precarios, habiendo salido a la aventura del viaje, lo conecta con la tradición que acabamos de mencionar. Pero en vez de evocar, Zelko nos ofrece otra inscripción que se abre a otra serie de referencias igualmente importantes. En su encuentro con Rigo, un hombre de 44 años que vive en Tzununá, Guatemala, escribe lo siguiente:

Encontrarse con un desconocido es una forma de reingresar al mundo. Un encuentro inesperado siempre incluye una sorpresa, una conquista, una renuncia. Una pausa de lo que estabas por hacer, una salida del plan, un corte en la lógica del mundo. Cuando un encuentro sucede, te corrés de lugar. El encuentro es otro lugar. El encuentro es algo que sucede y a la vez es una construcción, una ficción, una coproducción.

El encuentro empieza antes de hablar. De alguna forma misteriosa. Creo que tiene que ver con la percepción de una actitud. Una percepción que viene antes de las palabras. (ZELKO, 2018, p. 44)

318

La imagen del encuentro inesperado resulta central para la poética de estas primeras producciones. ¿Cómo encuentra Zelko a quiénes encuentra?, podría ser la pregunta. Se trata de un encuentro dictado por el azar que compromete el caminar. En los pueblos y ciudades que visita, Zelko camina, se pierde o espera el momento preciso en que el azar lo conecte con la persona indicada. Si en la perspectiva del viaje latinoamericano podemos rastrear el horizonte abierto por Che Guevara, la premisa de la deambulación constituye el procedimiento que evitará los lugares recurrentes.³ Lo social se articula con lo inesperado. La deriva inscribe su

³En el texto que Zelko escribe después del poema-testimonio del joven cubano Crespo, de la *Segunda Temporada*, Zelko exhibe en parte su deambular por una ciudad: “Santa Clara, Cuba. Acá está enterrado El Che. Es la ciudad que liberó cuando bajó de la sierra. Esa conquista confirmó que la revolución era un hecho y que las tropas revolucionarias podían empezar su caravana triunfal hacia La Habana. Camino por una plaza. Hay mucha gente joven. Es jueves a la tarde. Los jueves a la noche, la nueva generación de la trova cubana se junta a cantar en un bar que se llama El Menjunje. Todavía faltan unas horas. Entro al bar. Tiene un patio grande y paredes de ladrillo sin revocar. Detrás de mí aparece un hombre muy alto, muy flaco, con rastas muy largas, muy pocos dientes, y muy borracho. Crespo. Él se ocupa de la movida. ‘Tú, eres mi hermano’, me dice, y me encaja entre las manos una botella de gaseosa rellena con el ron que fabrica el Estado. Nos sentamos en la fila de adelante. Van pasando los músicos. Canciones íntimas y ácidas que cuentan cómo es vivir en esta isla hoy. Muchos de los que cantan están censurados por ser socialistas. Todo el mundo se acerca a Crespo. Lo saludan, le agradecen, es la sustancia del lugar. Se hace tarde y hay que irse. Caminamos al Malecón sin agua, una plaza que queda a dos cuadras. Nos

trabajo en una dilatada tradición, que convoca la historia del arte y define el proyecto de Zelko dentro de ese territorio. En esa línea podemos citar desde el *object trouvé* del surrealismo, que descubre lo insólito en medio de la urbe, al *ready-made* duchampiano, que singulariza y transfigura un objeto cotidiano elegido desde el desinterés (PAZ, 2012, p. 23), pasando por el *detournement* situacionista, referente central en este proyecto. Pues tal como afirma Guy Debord:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de tránsito fugaz por ambientes varios. El concepto de deriva está indisolublemente ligado al reconocimiento de que hay efectos de naturaleza psicogeográfica así como a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, por lo que se ubica en oposición absoluta respecto de las nociones tradicionales de viaje y paseo. (DEBORD, 1999, p. 50)

319

La heterogénea serie propuesta encuentra su punto de convergencia en la disposición a salirse de un régimen visual tipificado y construir una mirada singularizadora y una apertura subjetiva para una experiencia de lo imprevisto. La deriva en Zelko, sin embargo, no apunta ni a los objetos ni a las geografías en lo que estas puedan tener de iluminador, sino a los sujetos. Algunos antecedentes, argentinos, y en cierta medida polémicos, pueden acudir ahora en nuestra ayuda. Los *Vivo-dito* de Alberto Greco, que convertían a una persona, muchas veces escogida al azar, en una obra de arte, o, como afirma Rafael Cippolini, en fetiches instantáneos, incluso trofeos (CIPPOLINI, 2016, p. 113); o *La familia obrera* de Oscar Bony, que sube a una familia a una tarima para exponerla en *Experiencias 68* y le vale la crítica de los sectores más conservadores del periodismo cultural y de los artistas enrolados en la izquierda; o aun el *Je rigole des pauvres*, de Carlo Ginzburg, otro viajero, como Zelko, como Greco, que lo muestra sonriente en medio de una población hindú en condición miserable. Intervenciones,

sentamos en las escalinatas de una iglesia. Somos unas 30 personas. Hay varias guitarras. Crespo todo el tiempo me abraza y me dice 'Tú, eres mi hermano'. Con mucho acento en la U. Me sigue presentando a cada persona que pasa. Nos ponemos a hablar de arte con unos rastas. Les cuento de *Reunión*. Crespo me dice que él quiere hacer su libro, que tiene unas historias para contar. Dudo. Me cuesta mucho entender lo que dice. Casi no pronuncia las consonantes y habla con la boca muy abierta. Imposible transcribirlo. Le digo que si quiere probamos, pero que nos tenemos que encontrar al día siguiente bien temprano porque a la tarde me voy de la ciudad. '¿Te vas a poder levantar?', me pregunta". (ZELKO, 2018, p. 8)

todas ellas, éticamente controversiales. El encuentro con el otro en Zelko se distancia, sin embargo, de cualquier sadismo social explicitado, como diría Oscar Masotta en relación a su happening *Para inducir el espíritu de la imagen*. Con los sujetos encontrados al azar, en *Reunión* se apunta a la construcción de una relación y una escucha que abre la posibilidad de una escritura.

Segundo paso: escuchar, escribir, leer

320 Establecido el contacto, pautado el encuentro, Zelko promueve un espacio y un tiempo diferenciados de la temporalidad cotidiana, contruidos a partir de una escucha silenciosa, la suya, que recepciona el discurso de quien narra. Se trata de una escucha en la que el cuerpo se muestra comprometido con la situación, que reacciona ante lo que está escuchando corporal y gestualmente. En lugar de una escucha abstracta entonces, se despliega una *escucha encarnada* cuya manifestación más palpable es la mano que escribe sobre una hoja de papel. Los enunciados que contienen episodios cotidianos, traumáticos, recuerdos, fantasías o invenciones de la persona que habla son transcritos al papel en forma de versos, surgidos, se nos informa, por la cadencia de la respiración de la persona que habla. Las palabras se espacializan como modo de dar cuenta de esa temporalidad diferenciada, como si la versificación, y no solo la historia contenida allí, fuera el registro de ese momento singular. Lo poético, en síntesis, debe leerse a partir de la recuperación de una ceremonia situada, dotada de una temporalidad no prosaica, en la que un sujeto se dispuso a *ejecutar* un texto que reconoce como propio pero que en la nueva ejecución reaparece como por primera vez.

¿Cuál es el estatuto de esa escucha y qué lo que se escucha? Hay un testimonio-poema que constituye una escena fundacional, y que puede extenderse a la casi totalidad de los testimonios-poemas, incluidos los de *Ediciones Urgentes*. Se trata del sexto poema-testimonio de la *Primera Temporada* que pertenece a Edson, un niño de diez años que vive en un barrio popular de Buenos Aires. Zelko narra la escena del encuentro de este modo:

La primera vez que vi a Edson fue una mañana del 2015. Yo estaba en el comedor Mate Cosido, un espacio comunitario en la manzana uno del barrio Papa Francisco, donde dábamos talleres de arte para niños con unos amigos. Edson llegó agarrado de la mano de su madre, que con cara de preocupada, me apartó unos segundos del grupo y me dijo, “necesito por favor le enseñe a Edson a escribir. No sabe ni imprenta ni cursiva y si sigue así va a repetir”. Le dije a la madre que iba a hacer lo posible y me senté con Edson en un banco de madera pintado de rojo que hay en el patio del comedor. El patio es un edén en medio del barrio. Un espacio al aire libre con un árbol que da sombra y muchos murales de colores. Edson tenía una sonrisa pícaro y ojos tímidos. Hablamos un poco de la escuela, de los compañeros, mientras yo pensaba cómo enseñarle a escribir a un niño de nueve años. Imaginaba que habrían probado un montón de métodos que no habían funcionado. Edson sacó la carpeta de su mochila y empezó a hacer su tarea. Escribía perfecto. Escribía con seguridad y su letra era clara. Me asomé a ver qué estaba escribiendo, a ver que estaba escribiendo “¡Pero escribís perfecto!” le dije. “Yo no sé escribir” me dijo “¡Pero si estás escribiendo perfecto!”, repetí “¿Esto es escribir?” Me preguntó “¡Esto es escribir!”. (ZELKO, 2018, p. 58)

321

El trabajo de Zelko, en este sentido, más que transformar lo que dicen, cortarlo o editarlo, consiste en construir una disponibilidad para que ese otro perciba que efectivamente está hablando. Es aquí donde las temporadas adquieren su primera condición política, que surge no tanto de lo que dicen los poemas-testimonios, sino del tener lugar de esa palabra.⁴ Por ello, en las *Temporadas* y también en las *Ediciones Urgentes*, Zelko no es ni un productor de fetiches, ni un propiciador de infiernos artificiales (BISHOP, 2012), ni siquiera un portavoz, sino *intercesor*⁵ a través del cual

⁴ Como postula Jacques Rancière: “Hay política porque el *logos* nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente la *cuenta* en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es atendida como palabra, apta para enumerar lo justo, mientras que otra solo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta”. (RANCIÈRE, 2010, p. 37)

⁵ La definición de “intercesor” es la de alguien que intercede por otro. Gilles Deleuze, en diálogo con Antoine Dulaure y Claire Parnet, sostiene lo siguiente: “Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra. Pueden ser personas – para un filósofo, artistas o científicos, filósofos o artistas para un científico–, pero también cosas, animales o plantas, como en el caso de Castaneda. Reales o ficticios, animados o inanimados, hay que fabricarse intercesores. Es una serie. Si no podemos formar una serie, aunque sea completamente imaginaria, estamos perdidos. Yo necesito a mis intercesores para expresarme, y ellos no podrían llegar a expresarse sin mí: siempre se trabaja en grupo, incluso aunque sea imperceptible. Tanto más cuando no lo es: Félix Guattari y yo somos intercesores el uno del otro”. (DELEUZE, 1985, p. 72)

escuchamos esa palabra que, percibida por quien ahora la profiere, sale del puro ruido para convertirse en discurso articulado.

Los 18 poemas-testimonios distribuidos en las dos *Temporadas* nos ofrecen historias de niños y adultos, que se articulan, como anticipé, en torno a la pregunta “quién eres”.⁶ Una pregunta que, cabe aclarar, Zelko nunca realiza pero que parece estar implícita en la invitación realizada a los distintos participantes a “escribir un libro juntxs”, la frase-proposición con la Zelko da inició al procedimiento *Reunión*. La pregunta no dicha “¿quién eres?” es lo suficientemente amplia como para que en cada poema-testimonio los testimoniados se sientan en disposición de narrar lo que más desean. Como si el dispositivo, artesanal hasta ese momento, construyera el espacio apropiado para la expresión de la palabra de esos otros. Sabemos desde Louis Althusser que la ideología también nos interpela y nos construye (ALTHUSSER, 2005) y que la gubernamentalidad contemporánea nos somete a un constante escrutinio que tiene en la pregunta por el “quién eres” un sitio fundamental. Pero si la pregunta por el quién eres de los dispositivos del poder funciona como modo de reproducción e investimento de una subjetividad atrapada en esa malla de poder, que debe ser constantemente afirmada en su ser igual a sí misma, en

322

⁶ En la *Primera Temporada*, los poemas-testimonios de los niños son cinco. Me permito establecer una conexión con el libro de Valeria Luiselli *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*, un trabajo de difícil definición, como el de Zelko, pero que cuenta su experiencia como intérprete en la Corte Federal de Inmigración en New York como traductora del cuestionario de admisión al que son sometidos los niños indocumentados que cruzan solos la frontera desde México hacia Estados Unidos. El libro comienza así “Por qué viniste a los Estados Unidos?”. Esa es la primera pregunta del cuestionario de admisión para los niños indocumentados que cruzan solos la frontera. El cuestionario se utiliza en la Corte Federal de Inmigración, en Nueva York, donde trabajó como intérprete desde hace un tiempo. Mi deber ahí es traducir, del español al inglés, testimonios de niños en peligro de ser deportados. Repaso las preguntas del cuestionario, una por una, y el niño o la niña las contesta. Transcribo en inglés sus respuestas, hago algunas notas marginales, y más tarde me reúno con abogados para entregarles y explicarles mis notas. Entonces, los abogados sopesan, basándose en las respuestas al cuestionario, si el menor tiene un caso lo suficientemente sólido como para impedir una orden terminante de deportación y obtener un estatus migratorio legal. Si los abogados dictaminan que existen posibilidades reales de ganar el caso en la corte, el paso siguiente es buscarle al menor un representante legal. En este caso, es el Estado el que pregunta, y exige una respuesta acorde, sobre el “quién eres” (LUISELLI, 2018, p. 9). Por otra parte, destaco lo que apunta Judith Butler: “Creo que podemos ver que esta pregunta atraviesa debates contemporáneos sobre multiculturalismo, inmigración y racismo. Es una pregunta que cambia su tono y forma dependiendo del contexto político en el cual es movilizada. Así, por ejemplo, puede ser preguntada desde una posición de supuesta ignorancia (‘eres tan diferente de mí mismo que no puedo entender quién eres’), o puede ser formulada como una invitación a la escucha de algo inesperado y con el objetivo de revisar las presuposiciones culturales o políticas del sí mismo, o incluso cambiarlas drásticamente”. (BUTLER, ATHANASIOU, 2017, p. 95)

las escenas de *Reunión* se opera una performance desplazada o una contraperformance en la que la palabra de ese otro parece poder operar un desvío. Desde el no saber al saber, desde el intuir al hablar, desde el pensar al afirmar, entre otros múltiples desplazamientos discursivos. Se abre, entonces, un territorio íntimo en el que la subjetividad anuda deseo, imaginación y experiencia. Quizá por ello, especialmente en la *Primera Temporada*, la voz de los niños tiene tanto protagonismo. Son cinco niños, sobre un total de nueve testimoniantes, que se dejan llevar por la aventura del hablar y le imprimen un tono especialmente onírico, tal como se puede ver en el siguiente fragmento de Akim:

323

Una vez soñé
que estaba molestando a un niño
pero yo no quería molestarlo
él me tiró una piedra y yo le dije
no me tires, no quiero pegarte
él estaba fumando su marihuana
se llamaba hippie
y le pegué y él lloró
y me sentí muy mal
yo no quería pegarle
y ahí él corrió
y yo me tiré en un cerro
pero el más grande del mundo
y caigo
y sigo cayendo
hasta que un avión
me agarró con un lazo
no tenía dónde ir
sentí que me iba a morir
y ahí aparecí en mi casa
y mi padre se enojó.
No te vuelvas a aventar, me dijo
no tenemos dinero para curarte.

Este pliegue temporal, este cuerpo a cuerpo, es indispensable para que la ceremonia sea eficaz en términos performativos, para que el testificante perciba el compromiso con la situación que pone en acto Zelko. Es aquí, como afirma Claudia Bacci que

quienes testimonian lo hacen con sus capacidades de reinterpretación y autocrítica, de expresividad afectiva y corporal, desde su participación en la comunidad discursiva que define a esos hechos como parte de la trama de historia-memoria que los involucra, en diálogo

con otras/otros y como parte de colectivos sociales con perspectivas políticas específicas en marcos sociales que los interpelan, mientras transcurren etapas en sus vidas cotidianas y proyectos. (BACCI, 2020, p. 15)

El testimoniante se transforma en una voz singular-plural.

Convertida en libro, la palabra queda lista para ser leída en público. Se lee lo impreso y esa lectura constituye una segunda *ejecución* que proviene de la lectura en voz alta realizada en otro espacio. Pero atención, no se lee únicamente para contarle eso que está impreso a otras personas, se lee para que mediante la nueva ejecución oral se configure un momento comunitario a partir de una reescenificación ritualística que adquiere la figura de la ronda. En esta segunda instancia Zelko funciona como ordenador de la escena, es él quien decide armar esa ronda con nueve sillas (ni una más ni una menos) de la cual, una vez armada, no participará. La lectura en alta voz que se propone como una ceremonia entre encantatoria, catártica y reescenificadora, y se organiza en torno a un círculo compuesto por nueve sillas en donde se perciben gestos y entonaciones. La palabra impresa en el fanzine toma un primer estado público.⁷

324

Los roles aquí se transforman. Quién emitió la palabra viva ahora se convierte en lector, mientras que el resto se dispone, como Zelko en la ceremonia privada, a convertirse en oyente. Hay también aquí, por la proximidad los participantes, amigos, vecinos, una *escucha encarnada*. En la intimidad de la ronda, los cuerpos reaccionan a la lectura, reconocen y desconocen a quien está leyendo, lo completan, se emocionan o se sorprenden, pero en todos los casos se opera allí una transformación por efecto de esa palabra nueva y reconocible al mismo tiempo, una palabra que dice más y menos de lo que efectivamente enuncia.⁸ Frente a la

⁷ Con esos relatos, los que surgen como resultados de los viajes y los más políticamente direccionados, Zelko imprime fanzines que entrega a cada una de las personas a las que escuchó para que ellas puedan regalarlos, lo que les permite apropiarse de esa palabra entregada primeramente, luego organiza una ceremonia de lectura con nueve participantes congregados en un círculo de nueve sillas en el que uno o varios leen de los fanzines lo que le contaron a Zelko. Cuando culmina esta etapa, se imprimen libros que compilan los textos de los fanzines, informaciones de los encuentros y textos de lo que Zelko llama “portavoces”, sujetos afines a los autores originales que pueden, eventualmente, “representarlos” en futuras rondas de lectura, además de textos de artistas, activistas e investigadores.

⁸ La escena, como afirmé en el párrafo anterior, recupera antiguos sentidos, cuando la lectura no era una práctica silenciosa, sino que se realizaba en voz alta y frente a un público

deslocalización incesante de los discursos públicos, Zelko apuesta aquí por una suerte de *barrialización* que promueve nuevos lazos comunitarios. Frente a la reproductibilidad de la noticia compartida a través de *facebook*, *twitter* o *whatsapp*, Zelko apuesta aquí a la ceremonia única y aurática.

La figura del círculo recupera aquí imágenes de larga duración ligadas a la afectividad y al juego. Reunirse alrededor del fuego, pasar la infusión del mate de mano en mano formando un círculo, o juegos de larga duración tales como “La ronda de la batata”, el “Juan Pirulero” o el “Pañuelito”, por citar unos pocos ejemplos de juegos que se concretan a partir de la ronda y que acuden de inmediato a nuestra memoria afectiva. En relación a los juegos, en su texto “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”, Giorgio Agamben establece una conexión entre el “rito” y el “juego” vinculada al tiempo histórico. Mientras que el rito fija y estructura el calendario, el juego lo anula y lo destruye. Sostiene que numerosos juegos tienen su origen en ceremonias sagradas, en danzas, luchas rituales, adivinatorias. Pero mientras en los actos sagrados se conjuga mito y rito, en el juego solamente se mantiene el rito y no se conserva más que la forma del drama sagrado (AGAMBEN, 2001). La ronda propuesta en *Reunión* no apela a la trascendencia, más bien la destruye para fundar un tiempo-ahora que se da sus propias reglas. La figura del círculo funciona como recorte y pliegue en relación a un afuera, y es, por supuesto, la imagen de un mundo otro o, más bien, de un posible, que se concreta en un ahora.⁹

Finalmente se produce el tercer momento, constituido por nuestra lectura silenciosa. Sin imágenes, solo palabras, el resultado final pone en crisis la potencial dimensión exhibitiva de *Reunión*, pues ¿qué mostrar de

oyente. En nuestro presente, recordemos, son muy restringidas las prácticas que mantienen esas características, en el plano judicial cuando se lee una sentencia, en las liturgias religiosas con los sermones, en los registros civiles durante las ceremonias de casamiento. Podríamos pensar, por supuesto, en los encuentros poéticos, festivales o lecturas puntuales en las que participan varios poetas. ¿Tienen algo en común con todas estas escenas?

⁹ Hay un aspecto más para señalar en torno a la ronda. ¿Por qué son nueve y no diez sillas? ¿Por qué un número impar y no par? Sin intenciones de proponer lecturas esotéricas, mi hipótesis es que el número nueve marca una ausencia y es la del propio Zelko, que durante estas lecturas se mantiene fuera del círculo. Así como en la reunión Zelko renuncia a su propia palabra, en esta segunda sustrae su propio cuerpo. Se trata, en la reunión íntima y la reunión pública, de procedimientos que buscan asegurar la palabra de quien testimonia y, al mismo tiempo, la menor intromisión del artista. La tarea de Zelko, reitero, no es la del portavoz, un malentendido posible teniendo en cuenta la naturaleza social de los poemas-testimonios, sino, como afirmé anteriormente, la del intercesor, o mejor aún, la del facilitador de situaciones.

este proyecto en un museo?¹⁰ La tercera temporalidad que funda aquí es la de la lectura. Impedidos de los registros sonoros o filmicos, como lectores, somos invitados a aceptar la morosidad que los versos nos imponen y recorrer palmo a palmo las vidas allí contadas. Como si *Reunión* exigiera de nosotros la misma intensidad de escucha desplegada en las etapas anteriores. Un punto importante a destacar, para no caer en jerarquías que el propio proyecto se encarga de derrumbar. No se debería pensar en este texto como una copia “degradada” del encuentro primero, ni de la posterior lectura en voz alta realizada en ronda. Si bien, Zelko nos escamotea, con un sentido crítico, es decir, el escamoteo permite leer allí una crítica o una problematización de “lo mostrable” o “lo exhibible” -por ejemplo filmaciones de las lecturas en ronda, o fotografías o audios- es el texto lo que debe ser pensado como la documentación de aquello que sucedió, que se completa con las reflexiones fragmentarias esparcidas sobre todo en los primeros dos volúmenes de *Reunion*. Esa decisión se fundamenta en que el proyecto *Reunión* es, fundamentalmente, una experiencia con la palabra y con el cuerpo, una experiencia de escritura, de escucha y de lectura. Por ello, no tendría mucho sentido que una experiencia de ese tipo tenga una traducción visual. La última etapa de *Reunión*, digamos la etapa en que la palabra liberada de su portavoz circula muda entre una infinidad de lectores, sugiere sin embargo un pacto de lectura consistente en renovar la ceremonia viva de la cual surgió. Como apunta Zumthor, al reflexionar sobre las diferencias entre una palabra hablada y una palabra leída:

En la situación performancial, la presencia corporal del oyente y del intérprete es presencia plena, cargada de poderes sensoriales, simultáneamente en vigilia. En la lectura, esa presencia es, por así decir, puesta entre paréntesis; pero subsiste una presencia invisible, que es la manifestación de un otro, muy fuerte para mi adhesión a esa voz, dirigida a mí por intermedio de lo escrito, comprometa el conjunto de mis energías corporales. Entre el consumo, si puedo emplear esa palabra, de un texto poético escrito y de un texto transmitido oralmente, la diferencia sólo reside en la intensidad de la presencia. (ZUMTHOR, 2007, p. 68)

¹⁰ Una de las formas de mostrar ha sido la lectura en ronda de los textos pero realizada por otras personas a los que Zelko denomina “portavoces”.

En los debates en torno al arte relacional hay dos posturas claramente enfrentadas. La de Nicolas Bourriaud (2006) y la de Claire Bishop (2004, 2012). El primero piensa el arte relacional como una suerte de espacio en que se ensayan nuevas formas de relación no permeadas por una sociedad cada más instrumental; mientras que Bishop sostiene, un poco en respuesta a Bourriaud, que ese modelo supone como premisa una subjetividad transparente. El proyecto *Reunión*, en el que la relacionalidad ocupa un lugar fundamental, no es fácilmente adscribible a ninguna de esas posturas. *Reunión* no apunta a exhibir las consecuencias de una sociedad instrumental sobre las relaciones interpersonales, ni mucho menos apunta a exhibir la no transparencia en las relaciones humanas. En sus diferentes etapas, desde las más poéticas del comienzo hasta las más politizadas de sus últimas ediciones, *Reunión* no persigue una veridicción de alguna hipótesis preliminar. El carácter testimonial deshace los regímenes de verdad/mentira o transparencia/opacidad. La palabra hablada, escrita y leída funciona en un registro testimonial-performativo que narra al mismo tiempo que construye. Los testimoniantes toman la palabra –una palabra en ocasiones ignorada hasta por ellos mismos, otras veces marginada o silenciada, o simplemente guardada a la espera de ser articulada– pero esa toma de palabra también posee, como de algún modo lo hemos venido afirmando, un carácter autopoietico. Narrar en torno a la propia identidad o sobre lo que ha sucedido y lo que se desea implica no solo convocar al pasado y al futuro sino, además, dotar de una estructura narrativa a la experiencia. El testificante emerge de ese encuentro como un narrador-poeta.

De cierta manera, el proyecto *Reunión*, especialmente en su primera etapa, que es la que se abordó aquí, escenifica las diferentes gradaciones de eso que llamamos literatura o poesía, se manifiesta su espesor histórico que incluyó la dimensión oral en primer lugar para solo luego incorporar la dimensión técnica de la escritura. Como si al leer los poemas contenidos en los diferentes libros, más allá de lo que dicen, *Reunión* nos invitara a reflexionar sobre las condiciones de emergencia de la palabra poética, su sedimento vocálico, su origen artesanal y su posterior plasmación tecnológica a través de la imprenta.

REFERENCIAS

- ALTHUSSER, Louis. “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”. In: _____. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”. In: _____. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- BACCI, Claudia. *Subjetividad, memoria y verdad: Narrativas testimoniales en los procesos de justicia y de memoria en la Argentina de la posdictadura (1985-2006)*. Tesis (Doctorado en Sociología) – Posgrado en Sociología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2020.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and RelationalAesthetics”, *October*, Nueva York, v. 110, p. 51-79, 2004. Disponible en: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/96/. Acceso en: 02-08-2021.
- _____. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, New York: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BROWN, Wendy. *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona: Malpaso, 2016.
- BUTLER, Judith; ATHENA, Athanasiou. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- CIPPOLINI, Rafael. “Alberto Greco: del espectáculo de sí al conceptualismo atolondrado”, In: PACHECO, Marcelo; GARCÍA, María Amalia. (Org.). *Alberto Greco ¡qué grande sos!* Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2016.
- FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”. In: _____. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2007.
- GUEVARA, Ernesto. *Diarios de motocicleta*. España: Ediciones B, 2005.
- LUISELLI, Valeria. *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. México: Sexto Piso, 2018.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. San Pablo: Elos, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, In: _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Resumen: El presente artículo analiza la primera etapa de la obra del escritor y artista argentino Dani Zelko, compuesta por *Primera y Segunda Temporada*, un conjunto de poemas surgidos a partir de encuentros al azar con diversas personas a lo largo de Latinoamérica. El texto se propone pensar en el dispositivo técnico-artesanal puesto en juego en los encuentros, que involucra la escucha, la escritura manual, el recitado y la impresión, y en las vidas que se despliegan en las *Temporadas*.

Palabras clave: dispositivo; encuentro; vida.

Abstract: This article analyzes the first stage of the work of the Argentine writer and artist Dani Zelko, composed of the *First and Second Season*, a set of poems that arose from random encounters with various people throughout Latin America. The text proposes to think about the technical-artisan device put into play in the encounters, which involves listening, handwriting, reciting and printing, and in the lives that unfold in the *Seasons*.

Key words: device; encounter; life.

Recibido em: 01/11/2020

Accito em: 29/12/2020